PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

LA VIDA ES SUEÑO

Edición de
Fausta Antonucci

CRÍTICA
Barcelona

127427481
Universidad de Navarra
Servicio de Bibliotecas

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

Fausta Antonucci

EL AUTOR

Nacido en Madrid el 17 de enero de 1600, Pedro Calderón de la Barca y Henao era el tercer hijo de una familia de la baja nobleza, originaria de la Montaña de Santander. A partir de 1608 estudió en el Colegio Imperial de los jesuitas, en Madrid, y cuando su abuela materna, en 1612, otorgó en su testamento una capellanía para quien, de entre los hermanos Calderón, quisiera estudiar y ser clérigo de misa, el elegido fue Pedro, pues, a partir de 1614, éste se trasladó a Alcalá para cursar estudios universitarios. Ese mismo año de 1614 marcó un cambio en la vida familiar del joven, cuya madre había muerto de parto en 1610: el padre Diego volvió a casarse, y esta decisión debió de suscitar la hostilidad de los hijos, según se desprende de algunas frases del testamento de don Diego, y del pleito que los hermanos Calderón entablaron contra su madrastra al poco tiempo de haber muerto el padre, en noviembre de 1615. En el testamento de don Diego Calderón se traslucen tensiones familiares no resueltas, con el hijo mayor Diego y con otro hijo, ilegítimo éste, llamado Francisco González, que había vivido como criado en casa de los Calderón y al que el padre cuenta haber echado del domicilio familiar debido a su carácter rebelde. Alexander A. Parker construyó, sobre estos y otros pocos datos, una sombría historia de incesto y despotismo paterno, conjeturando la existencia de una relación amorosa entre Francisco y Dorotea Calderón, la segunda de los hijos de don Diego, relación que pudo haber favorecido el hermano mayor de Dorotea, Diego; esto explicaría el ingreso muy temprano de

Dorotea en un convento, con sólo catorce años, y el alejamiento de Francisco y de Diego, que allá por 1612 se encontraba en México. Este trauma familiar explicaría, en opinión de Parker, la frecuencia del tema del incesto en el teatro del joven Calderón, y la tendencia a una construcción extremadamente negativa de la figura paterna en el sector trágico de su teatro. Con una conjetura menos atrevida, podemos imaginar que Pedro quedara muy marcado por la muerte de su madre y, a continuación, por el alejamiento de sus dos hermanos mayores, Dorotea y Diego; lo cierto es que compartió con sus hermanos una actitud hostil hacia el nuevo matrimonio de su padre y que, a partir de la muerte de éste, vivió unos años de vida bastante turbulenta, quedando durante largo tiempo alejado de la carrera eclesiástica a la que podría haber accedido gracias a su abuela.

En 1618, cuando ya había pasado a estudiar en la Universidad de Salamanca, se vio sometido a proceso por no haber pagado parte del alquiler de su casa de estudiante; en 1621, ya en Madrid, fue involucrado con sus hermanos Diego y José en una riña en la que murió un hombre, a raíz de cuyo suceso los tres agresores tuvieron que pagar una conspicua indemnización a la familia del muerto, lo que los obligó dos años después a vender el cargo que había sido del padre, la contaduría mayor del Consejo de Hacienda. Entretanto, el joven Pedro había empezado a hacer sus primeros ensayos como poeta: en 1620, Lope le dirigió un elogio con motivo de su participación en las Justas poéticas para la beatificación de San Isidro; en 1622, ganó el tercer premio con unas poesías presentadas en las fiestas para la canonización del mismo santo, y un romance suyo obtuvo el primer premio en un certamen organizado por el Colegio Imperial de los jesuitas, en el que había estudiado cuando niño. Al año siguiente, el 29 de junio, estrenó en palacio su primera obra teatral documentada, *Amor, honor y poder*. Hacia 1625, tras haber perdido, al no ordenarse sacerdote, el derecho a la renta legada por su abuela, Pedro entró al servicio del duque de Frías; ese mismo año compuso, por encargo del conde-duque de Olivares, *El sitio de Bredá*, para celebrar en palacio la toma de la ciudad holandesa por las tropas españolas.

Sus relaciones en la Corte, y posiblemente el apoyo directo del rey Felipe IV, muy aficionado al teatro, debieron de influir en la resolución favorable para Calderón de un ulterior episodio de violencia sucedido en enero de 1629. Habiendo sido herido en una riña un hermano del dramaturgo, los Calderón persiguieron al agresor, el actor Pedro de Villegas, hasta el interior del convento de las Trinitarias, donde éste se había refugiado. La violación del sagrado y de la clausura de las monjas fue un escándalo para muchos, entre ellos Lope de Vega, cuya hija Marcela profesaba en ese convento; de sus quejas se hizo eco en un sermón el famoso predicador fray Hortensio Paravicino, amigo personal de Lope. Por esto, Pedro Calderón aludió burlescamente a Paravicino en un pasaje de *El príncipe constante*, obra compuesta ese mismo año; pasaje que fue después censurado, pero sin mayores consecuencias para Calderón, a pesar de la áspera denuncia de Paravicino. Este episodio nos proporciona algunas informaciones interesantes acerca del joven Pedro: un hombre impulsivo y fácil a las reacciones agresivas e incontroladas, según denunciaba Paravicino; que mantenía relaciones no sólo profesionales con el mundo del teatro, pues la riña se había entablado precisamente con un actor; que no rehuía los escándalos y hasta parecía complacerse en hacer burla de los moralistas que se escandalizaban... Y quizás estos rasgos de su propio carácter puedan haberle servido para perfilar algunos de sus personajes más conflictivos, como el Eusebio de *La devoción de la Cruz*, el joven Lope de Urrea de *Las tres justicias en una*, o el mismo Segismundo de *La vida es sueño*: obras que pertenecen con toda probabilidad al período juvenil de su producción. Por otra parte, en el sector cómico de su teatro, transfiguraba y ajustaba a una «matemática perfecta» los lances de su vida madrileña: riñas, duelos, burlas... Algo del calavera despreocupado tiene el protagonista de la

Grabado de Calderón de la Barca (Biblioteca Nacional, Madrid).

que fue una de sus primeras comedias de capa y espada, de hacia 1628, *El hombre pobre todo es trazas*, donde el protagonista finge amar a dos mujeres contemporáneamente, una por su belleza, otra por su riqueza; burlas y duelos fundamentan las intrigas de otras dos comedias del mismo subgénero, entre sus más logradas y famosas: *La dama duende* (1629) y *El astrólogo fingido* (quizás de 1624-1625); y muy poco ejemplares son los protagonistas de comedias urbanas igualmente muy famosas como *Mañanas de abril y mayo* (h. 1632), *No hay burlas con el amor* (h. 1636), y sobre todo *No hay cosa como callar* (h. 1640), en la que se llega a mostrar en escena una violación.

En el hábil manejo de los resortes típicos del subgénero de capa y espada, en la construcción de un brillante universo de damas enamoradas y caballeros pundonorosos (por cierto, muchos de ellos ejemplares, que no todos disolutos), Calderón fue un maestro, y como tal lo reconocieron y lo apreciaron sus contemporáneos y aun los de la siguiente generación, quedando fijado su renombre en las palabras de Bances Candamo, según el cual sólo don Pedro Calderón supo tratar la limitada materia de los galanteos amorosos «de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos». Por otra parte, hay que recordar que Calderón se estrenó como dramaturgo en otros géneros teatrales, y que se aficionó desde muy pronto al drama y a la tragedia, como lo prueba la gran cantidad de obras de este tipo que compuso, con seguridad o con probabilidad, en años todavía juveniles, entre 1623 y 1629-1630: además de los ya citados *El sitio de Bredá* (1625), *La devoción de la Cruz* (h. 1623-1625), *El príncipe constante* (1629) y *La vida es sueño* (probablemente de hacia 1629), hay que añadir a la lista al menos *El purgatorio de San Patricio* (1624), *La cisma de Ingalaterra* (1627), *El médico de su honra* (posiblemente de 1629). Y todos saben que las obras maestras de Calderón que pueden adscribirse al género trágico no se reducen a estos títulos: a ellos hay que sumar por los menos las otras dos grandes tra-

gedias de honor (*A secreto agravio secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*), ese magnífico drama de la dignidad campesina que es *El alcalde de Zalamea*, y otra tragedia del poder y el destino, *La hija del aire (primera y segunda parte)*.

En este cuadro ya muy rico no hay que olvidar dos rumbos importantes de la actividad de dramaturgo de Calderón que se le abrieron a partir de los años treinta: el de escritor de autos sacramentales (el primero fechable con seguridad, *El nuevo Palacio del Retiro*, es de 1634, y el mismo año se representaron en Valencia *La hidalga del valle* y *El veneno y la triaca*, probablemente escritos con anterioridad) y el de dramaturgo de fiestas teatrales cortesanas (*El mayor encanto, amor*, con la colaboración del ingeniero italiano Cosme Lotti, se estrenó en el Buen Retiro en 1635).

Los años 1640 y 1641 marcaron una interrupción en la actividad literaria y teatral de Calderón, que se alistó en las tropas al mando del conde-duque de Olivares para participar en la guerra que había estallado en Cataluña, y en la que perderá la vida en 1645 su hermano menor, José. Tras el cierre de los teatros que siguió a la muerte de la reina Isabel de Borbón en 1644, Pedro Calderón ingresó al servicio del sexto duque de Alba y se trasladó a Alba de Tormes, donde residió probablemente hasta 1650. Se trata de años clave en su vivencia personal: en 1647 murió su hermano mayor Diego, y por esas fechas, aunque no podamos precisar el año exacto, tuvo Pedro un hijo natural, Pedro José, que murió todavía niño entre 1655 y 1657. Al poco de nacer el hijo, en 1650, el dramaturgo decidió ordenarse sacerdote, probablemente para disfrutar de las rentas de la capellanía que le había legado la abuela y garantizarse así cierta seguridad económica. En 1653 se le nombró capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, donde vivirá durante diez años, hasta que se le nombre capellán real y vuelva por tanto a residir en Madrid.

Durante su estancia en Toledo siguió vinculado al mundo teatral de la Corte, escribiendo regularmente los autos para el Corpus y los textos para las fiestas palaciegas que se

estrenaban en el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640. Ahora, el escenógrafo que colabora con Calderón para la realización de las espectaculares puestas en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Andrómeda y Perseo* (1653), *La púrpura de la rosa* (1660), *El hijo del Sol Faetón* (1661) y otros tantos espectáculos palaciegos, es Baccio del Bianco, también italiano como Lotti. La producción de comedias ligeras para el corral, sobre todo de las de capa y espada, se estanca en cambio a partir de la década de los cincuenta, posiblemente a raíz de su ordenación sacerdotal.

La muerte de Felipe IV en 1665 marca el comienzo de un nuevo período en la vida del dramaturgo: el cierre de los teatros durante un año y la interrupción en la representación de autos y fiestas palaciegas durante cuatro años más hicieron que Calderón no tuviera prácticamente encargos ni de parte de la Corte ni del ayuntamiento de Madrid. Escribe menos, por tanto, y si acaso para los corrales (en 1667 sabemos que se representa en Sevilla *El monstruo de los jardines*), hasta que en 1670 vuelven a encargársele autos y fiestas palaciegas, aunque con menos frecuencia que antes, quizás para limitar los gastos. Esto no le impide seguir escribiendo hasta su muerte. De 1680 es su última comedia para palacio, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y en la primavera de 1681 está preparando los dos autos para el Corpus madrileño. Acaba el primero, *El cordero de Isaías*, pero la muerte no le deja tiempo para terminar el segundo, *La divina Filotea*. Se le entierra el 26 de mayo en la iglesia del Salvador; en el siglo XX, sus restos compartieron la infeliz suerte de tantos otros españoles, al perderse definitivamente durante la guerra civil.

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

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 Valentín, 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 Filipo. 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 hablillas del pueblo, habiendo nacido Filipo de tez morena; el ansia de libertad del protagonista; la pesada ironía con la que trata a Filipo 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 Filipo 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 noción 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 Deyermond, 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 Deyermond.

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

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

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-

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 renuncias amorosas de los protagonistas de *El hijo de los leones*, *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*, renuncias 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 restituirle 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 entreverse 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-

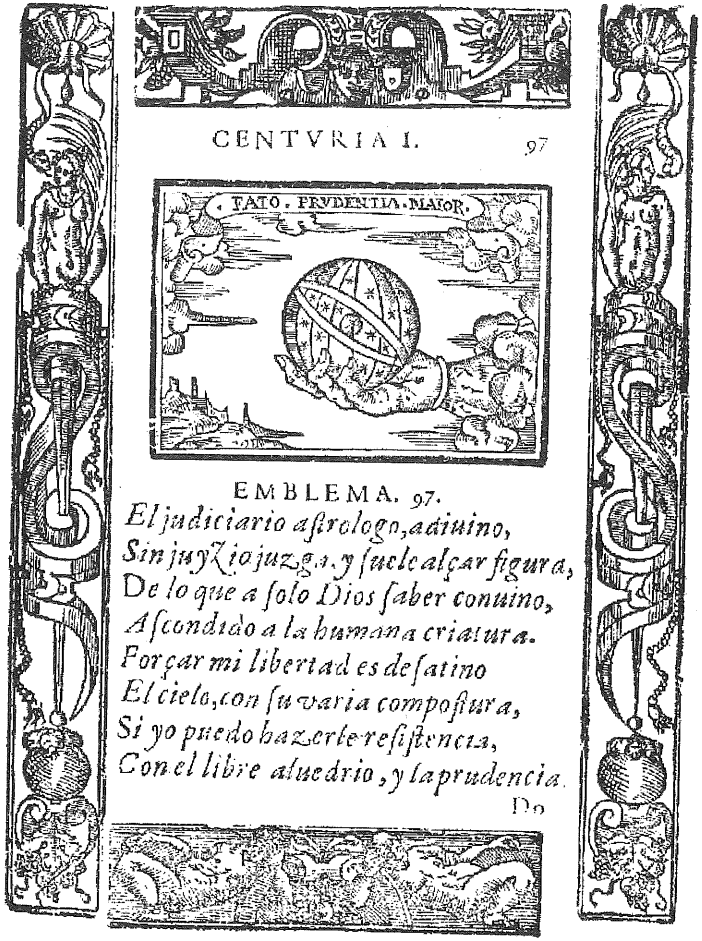
tagonistas salvajes de las piezas ya citadas, y al que por tanto está en condiciones de responsabilizar por haberle quitado «el ser de hombre» (v. 1487) con el género de crianza al que lo ha sometido.

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, acogiéndose 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 agujeree 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*. Empecemos 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 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, vertebra 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, venciéndose 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 occidentales (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 definitiva 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

Séneca, en Ioannes Sambucus (János Zsámboky), Icones veterum aliquot ac recentium Medicorum Philosophorumque *(Antverpiae, 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» (*Il principe*, 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.

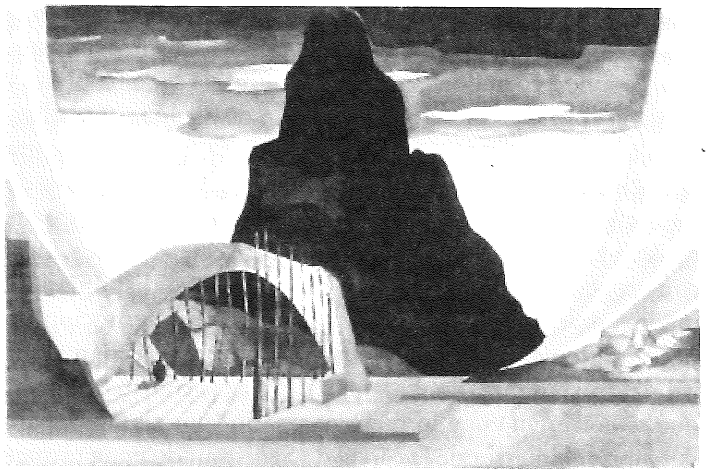
Una convicción que se desprende asimismo de la historia de Rosaura que, si en un primer momento parece creer que estaba condenada al deshonor simplemente por ser la hija de su madre (vv. 2770-2777), luego reconoce que su búsqueda activa de un remedio nace de la experiencia misma de Violante que, «escarmentando 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 descripción 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

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).*

LA CRÍTICA

Ríos de tinta son los que han corrido para interpretar y explicar *La vida es sueño*. En la evidente imposibilidad de dar cuenta de todos los estudios dedicados a la pieza, en esta reseña me limitaré a recordar los hitos críticos que considero imprescindibles, remitiendo, para una información más completa, a la *Bibliografía crítica comentada de «La vida es sueño» (1682-1994)*, de Jesús Ara Sánchez (Peter Lang, Nueva York, 1996). De entre los trabajos publicados después de 1994, fecha límite de la bibliografía de Ara, espigaré algunos de los que me parecen especialmente significativos, bien por la originalidad y representatividad de su enfoque, bien por lo novedoso de su interpretación.

Ante todo, hay que subrayar que *La vida es sueño* viene gozando de una fortuna crítica y teatral prácticamente ininterrumpida desde el momento mismo de su creación; lo cual no quiere decir que no haya suscitado juicios negativos, sino

* Todos los trabajos y estudios a los que se alude en estas páginas se citan cumplidamente en la sección dedicada a la crítica, salvo los siguientes, de los que doy aquí la referencia bibliográfica completa: F. Antonucci, «Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*», *Criticón*, LI (1991), pp. 7-20; M. G. Profeti, «Introduzione» a su edición de Luis Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, Edizioni dell'Università, Pisa, 1965; J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», 1981, ahora en J. L. Canet Vallés, ed., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.

que nunca ha dejado de ser considerada una obra canónica, tanto del teatro barroco, como más en general de la literatura española y hasta universal. Merece la pena, pues, empezar esta reseña con un rápido repaso de las opiniones críticas emitidas acerca de *La vida es sueño*, primero por los neoclásicos, luego por los románticos, y finalmente por los críticos positivistas; opiniones cuyo conocimiento permite entender mejor algunas posiciones de la crítica más moderna, que empieza en 1946 con un famoso artículo de Edward M. Wilson («*La vida es sueño*», vuelto a publicar muchas veces, y señaladamente en la imprescindible antología editada por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 300-328). Coherentemente con sus preocupaciones de poética teatral, y con su rechazo e incomprensión del estilo barroco, un neoclásico como Moratín lo que le achacaba a *La vida es sueño* era una total falta de verosimilitud en el lenguaje empleado; crítica que se manifestaba en su cáustico comentario, repetidamente citado, del apóstrofe inicial de Rosaura al caballo que la ha tirado al suelo («Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con su caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo», *Desengaños al teatro español*, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos vol. 138, Madrid, t. I, p. XLVI). Los románticos en cambio, se desentendían de la verosimilitud y de la preceptiva literaria, cuando no se rebelaban abiertamente contra sus trabas: y estaban por tanto más capacitados para apreciar todo lo que de fantástico y de «irregular» podía verse en *La vida es sueño*. Además, apreciaban en *La vida es sueño* sus componentes religiosos y simbólicos, que consideraban característicos de una cultura nacional profundamente marcada por la Contrarreforma. Por eso mismo algunos de ellos no entendieron la funcionalidad de la así llamada intriga secundaria, la que protagoniza Rosaura, que les parecía que empañaba la profundidad metafísica de la historia de

Segismundo con su aire de comedia palaciega. Los críticos del periodo positivista no dejaron de admirar la pieza calderoniana, por razones coincidentes al menos en parte con las de los románticos, pues veían en *La vida es sueño* un magnífico drama filosófico. Pero le pusieron, asimismo, sustanciosos reparos: Menéndez y Pelayo, por ejemplo, observaba como un defecto el que los personajes de *La vida es sueño* no fuesen «caracteres», en el sentido que le confería a esta palabra el teatro burgués y realista de la segunda mitad del siglo XIX, sino sólo expresiones simbólicas, generalizaciones vacías de individualidad. Desprovisto de verosimilitud le parecía a Menéndez y Pelayo el que llamaba «salto mortal» desde el Segismundo esclavo de las pasiones de las jornadas primera y segunda, al Segismundo príncipe perfecto de la tercera. Además, al crítico santanderino le molestaba muchísimo algo que ya habían censurado los románticos: la presencia de la «intriga extraña, completamente pegadiza y exótica» protagonizada por Rosaura (*Calderón y su teatro*, Madrid, 1885, p. 264, cit. en *Calderón y la crítica: historia y antología*, p. 90). Reparos parecidos los formuló Arturo Farinelli, en su monumental estudio *La vita è un sogno* (Bocca, Torino, 1916), minuciosa (y en parte superflua) búsqueda de la presencia del tópico que titula la pieza en las culturas más lejanas y diversas. Farinelli, además de señalar la profunda contradicción que percibe entre la tesis escéptica de que «toda la vida es sueño» y la cristiana que sostiene la necesidad del «obrar bien», no entendía por qué, teniendo ya Segismundo conciencia de que las grandezas humanas son efímeras e insustanciales, esté dispuesto hasta el final a darle tanta importancia al honor, que también es, según lo interpreta el estudioso, una exterioridad, una convención humana.

La primera respuesta articulada a algunos de los reparos citados de Menéndez y Pelayo y de Farinelli se debe a Edward M. Wilson, que en su trabajo ya mencionado de 1946 niega que haya un corte abrupto entre las dos fases de Segismundo, recordando todas las buenas cualidades que muestra ya antes de su «conversión», por ejemplo en su primer encuentro con Rosaura, cuando en vez de matarla se deja enternecer por sus súplicas. Señala además Wilson que la verdadera conversión de Segismundo se da a raíz del tercer encuentro con Rosaura, porque antes, su «obrar bien» sólo dependía del temor a las posibles consecuencias. Así, se reivindica con fuerza la importancia central de Rosaura en la construcción del sentido de la obra. Por otra parte, Wilson no discute la esencia simbólica de *La vida es sueño*, que para él no es ningún defecto: de la trayectoria de cada personaje, y sobre todo de su conclusión, dimana una enseñanza moral. Todos reciben una justa remuneración: el orgullo lleva a la caída (y esto sucede no sólo a Segismundo, por más que luego se rescate, sino a Basilio, Astolfo, Clarín, al criado 2 y al soldado 1), los sentimientos elevados al premio (como sucede a Clotaldo y Rosaura). Es, como hizo observar Robert Pring-Mill («Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: métodos del análisis temático-estructural», 1968; ahora en su libro *Calderón: estructura y ejemplaridad*, ed. N. Griffin, Tamesis, Londres, 2001, pp. 13-47), una formulación muy parecida a ese principio que luego Alexander A. Parker llamará de la «justicia poética», en uno de los estudios metodológicos más famosos y discutidos sobre interpretación del teatro áureo (el original fue redactado en dos versiones, primero en 1957, luego en 1970; la segunda, que el autor considera definitiva, aparece en traducción española, con el título «El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación», en A. Sánchez Romeralo, ed., *Lope de Vega: el teatro*, Taurus, Madrid, 1989, I, pp. 27-61). Finalmente, al ir a analizar los distintos significados que tiene en la pieza el lema que le da el título, Wilson sostiene que en el monólogo final de la segunda jornada, en el que Farinelli veía la expresión de un escepticismo radical, sólo se considera sueño el papel que cada uno juega en la vida, no la vida misma; no hay pues ninguna contradicción entre esta constatación y

la moral cristiana del «obrar bien». De hecho, lo que esta moral nos enseña es que no debemos vivir para los bienes y las glorias del mundo, como si éstos dependiesen de nosotros mismos (pues esto sería vivir en sueño, es decir, no estar libre); lo cual no quiere decir que se deba renunciar al poder y a la gloria, como aconsejaría la moral estoica, sino que, al usar de ellos, hay que ser conscientes de su carácter transitorio, como de préstamo.

La reivindicación de la importancia de Rosaura en la pieza prosigue, con otros argumentos, en los trabajos de Michele Federico Sciacca («Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca», 1950, ahora en *Calderón y la crítica: historia y antología*, pp. 541-562) y de William M. Whitby («El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*», 1960, *Ibíd.*, pp. 629-646). Sciacca, para explicar la trayectoria de Segismundo, acude a Platón y a su teoría del conocimiento, plasmada en el mito de la caverna. Como los hombres que, encadenados en una caverna, creen que la única realidad son las sombras proyectadas en las paredes de su cárcel, e ignoran que arriba existe un mundo verdadero, el mundo de las ideas; asimismo Segismundo, en palacio (que equivaldría para Sciacca a la caverna platónica), cree que su experiencia es verdadera. Se trata de una ilusión (de un *sueño*), que se disipará cuando Segismundo se despierte otra vez en la torre, que funciona en su historia, según Sciacca, como el mundo de las ideas, porque es allí donde el protagonista se da cuenta de que toda experiencia terrena es falaz. Según Sciacca, Segismundo llega a este grado de conciencia –que, como al sabio platónico, lo libra de condicionamientos– gracias a la única verdad que percibe en un mundo de apariencias: la belleza sensible de Rosaura, imagen para él de la belleza inteligible. La «conversión» de Segismundo no sería pues fruto de mero voluntarismo (como opinaba Farinelli), sino que procedería de una toma de conciencia de la que Rosaura es la mediadora imprescindible. Sciacca subraya además el parecido entre la situación del sabio platónico, que, obligado a volver al reino de las sombras y a aceptar el gobierno del estado, se resiste pero luego acepta, consciente de lo ilusorio del poder y de la necesidad de educar a sus súbditos, y la de Segismundo en la tercera jornada, que pasa del rechazo inicial de la libertad a la aceptación prudente. Whitby retoma algunos argumentos de Sciacca, entre ellos la importancia del amor de Segismundo por Rosaura como única verdad que distingue el protagonista en su confusión existencial (vv. 2135 y ss.), pero despojándolos de la vestidura filosófica y explorando más de cerca la influencia de Rosaura en Segismundo a lo largo de toda la pieza.

A partir de estos trabajos, ya nadie niega la importancia de Rosaura en *La vida es sueño*, aunque cada crítico aporta matices nuevos a su interpretación. Joaquín Casalduero («Sentido y forma de *La vida es sueño*», 1962, en *Calderón y la crítica: historia y antología*, p. 673) observa que Segismundo y Rosaura forman una pareja unida por el dolor metafísico, mientras que Astolfo y Estrella están unidos por la aspiración al poder. Edwin Honig («El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*», 1972, trad. esp. en *Calderón y la crítica: historia y antología*, pp. 747-768) es el primero en subrayar el estatuto filial que une a Segismundo y Rosaura, dos hijos que deben descubrir «cómo reaccionar frente a los violentos y secretos crímenes de la vieja generación» (p. 749), llegando a configurarse como héroes antiautocráticos (p. 753). Una de las mejores interpretaciones del personaje de Rosaura se encuentra en el magnífico artículo de Francisco Ayala, «Porque no sepas que sé» (1962, ahora en *Calderón y la crítica: historia y antología*, pp. 647-666); Rosaura, según Ayala, es el prototipo de la mujer determinada, «carácter acerado y rectilíneo [...] en dinámico contraste con los sinuosos repliegues, desviaciones y elusiones de Clotaldo» (p. 660). Todo el trabajo de Ayala es una respuesta a las críticas, aludidas anteriormente, de Menéndez y Pelayo a propósito de la ausencia de caracteres en *La vida es sueño*: según Ayala sí hay caracteres en la pieza, si no

se entiende esta palabra en un sentido burdamente realista; pues los personajes son al mismo tiempo símbolos universales y seres dotados de una humanidad profunda y psicológicamente verosímil. Mucho más allá va José María Ruano, quien, en la introducción a su edición de *La vida es sueño* (Castalia, Madrid, 1994, p. 36), quiere buscar en los personajes de la pieza precisamente lo que los individualiza en tanto caracteres, pensando también en una posible representación actoral. De Rosaura, subraya su estaticidad, frente al cambio que caracteriza Segismundo, e insinúa que ella intuye casi enseguida que Clotaldo puede ser su padre (a lo que puede objetarse que con esta interpretación se pierde el matiz de ironía dramática de los vv. 898, 912 y ss., 962 y ss., 2550, 2568, 2592 y ss., 2628 y ss.). Desde una perspectiva mítico-simbólica, Maurice Molho, en su trabajo «Observaciones acerca de la simbología calderoniana» (1978, trad. esp. en su obra, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Siglo XXI, Madrid, 1993, pp. 209-239), se detiene en los nombres de Rosaura: el verdadero, que remite al folklore del hombre-oso, y el fingido de Astrea, cuya raíz evoca el nombre de Estrella pero también el de Astolfo. En «Segismundo o el Edipo salvaje» (1979, trad. esp. en *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, pp. 240-248), ve en Rosaura a la madre sustitutiva de Segismundo, y en sus tres encuentros el desarrollo del Edipo del protagonista, desde una primera fase de reconocimiento y amor indiferenciado, pasando por el deseo de posesión, para acabar con la renuncia al incesto y el matrimonio exogámico con Estrella. El mismo Molho parece sin embargo contradecirse más adelante, cuando, prosiguiendo en sus ingeniosos juegos con los nombres de los personajes, conjetura que la Clorilene esposa de Basilio podría ser su misma hermana Clorilene, madre de Estrella, con lo cual al casarse con ésta Segismundo se casaría nada menos que con su hermana, volviendo a caer en el incesto. Desde un punto de vista muy distinto Nadine Ly («Choréographie linguistique de l'illusion dans *La vida es sueño:* l'écriture du trompe-l'oeil», en N. Ly, ed., *Aspects du théatre de Calderón. La vida es sueño-El gran teatro del mundo*, Editions du Temps, París, 1999, pp. 41-82) ofrece una lectura muy sugerente y novedosa de la secuencia final del primer cuadro de la segunda jornada, tan denostada por la crítica que veía allí un típico «paso» de comedia de enredo, impropio del drama filosófico. La estratagema de la que se sirve Rosaura para recuperar su retrato equivale según Ly a una agudeza doble, por desempeño en el hecho y por desempeño en el dicho: haciendo creer a Estrella que hay un segundo retrato, que queda en poder de Astolfo, Rosaura utiliza un procedimiento parecido al *trompe l'oeil*, y este engaño repite la relación dudosa entre verdad e ilusión que se da en la experiencia palaciega de Segismundo.

En otro nivel se sitúan los trabajos de quienes han tratado de desentrañar la significación del comienzo de *La vida es sueño*, protagonizado como se sabe por Rosaura que, habiendo sufrido una caída de caballo, pronuncia ese largo apóstrofe al «hipogrifo violento» tan criticado por los neoclásicos. Para responder a estas críticas se ha buscado demostrar la funcionalidad semántica (simbólica o alegórica) de este trozo inicial, así como su perfecta coherencia estilístico-retórica. Quizá el estudio que funde mejor estas dos instancias sea el de Vittorio Bodini, «Segni e simboli ne *La vida es sueño*», de 1968 (trad. esp. en su *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Martínez Roca, Barcelona, 1971, pp. 11-172), muy atento a la imbricación entre lo específico del estilo barroco y el simbolismo de los elementos cosmogónicos variamente aludidos en el texto: según Bodini, en la pieza se daría una tensión constante entre lo terrestre (relacionado con el estado salvaje de Segismundo en la primera parte de su trayectoria), y lo aéreo e ígneo (relacionado con la realeza y con la esfera espiritual). Ángel Valbuena («El simbolismo en el teatro de Calderón: La caída del caballo», 1962, ahora en *Calderón y la crítica: historia y antología*, pp. 694-713) examina el simbolismo de la pareja caballo (instintos pasionales) / jinete (razón), ya utilizada por Platón cuando afirma (*Repú-*

blica, III) que el sabio gobierna sus pasiones, incluso la del amor; y el de la caída del caballo como evocación de todas las caídas de personajes orgullosos o confiados del mito y de las Escrituras. Bruce Wardropper («Apenas llega cuando llega a penas», *Modern Philology*, LVII [1960], pp. 240-244) propone en cambio una lectura por la que la entrada de Rosaura en Polonia, llorando dolorida y sangrante, sería una alegoría del parto, de la dolorosa entrada del hombre en el mundo (y el corolario inevitable de esta lectura es la universalización de la historia de Segismundo como historia de todo hombre; lectura condicionada por el auto sacramental homónimo, que Calderón compuso sin embargo tardíamente, en 1673). Una visión más amplia, y más comprensiva del texto en su complejidad, es la que ofrece Carmelo Samonà («Saggio di un commento a *La vida es sueño*», 1967, ahora en su obra *Ippogrifo violento*, Garzanti, Milán, 1990, pp. 17-108), que ve en la primera escena un «presagio simbólico del drama» y en el hipogrifo un haz de significados: desde la *hybris* que lo lleva a despeñarse como Faetonte, al caos elemental que lo caracteriza, a su carrera desenfrenada que recuerda los «corredores» de Jorge Manrique (Samonà es el primer crítico que trae a colación las *Coplas a la muerte de su padre* para contrastarlas con *La vida es sueño*), a la caída que simbolizaría el pecado original... Samonà no busca conclusiones unívocas, aunque llega a sugerir que el hipogrifo podría simbolizar a Segismundo, es decir, al hombre que vive en las tinieblas de una vida meramente corpórea, sin haber nacido todavía a la vida del espíritu, que es la que le proporciona en cambio Rosaura, posible alegoría del alma.

Como puede verse, es difícil mantener confinada al mero comienzo de la pieza una lectura de corte alegórico y/o simbólico; ya Bodini proponía una interpretación global de *La vida es sueño* que desemboca en la «basilización» de Segismundo, es decir, en su aceptación del ideal monárquico y de los compromisos del poder, por encima de su situación inicial de salvajismo y de rechazo. Una clave simbólica, pero de corte más bien antropológico, es la que utiliza M. S. Maurin, «The monster, the sepulcre and the dark: related patterns of imagery in *La vida es sueño*» (*Hispanic Review*, XXXV [1967], pp. 161-178), que estudia algunas imágenes de la pieza en cuanto reveladoras de «estructuras de lo imaginario»; mientras Enrica Cancelliere («La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», 1979, ahora en Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, traduzione e cura di E. Cancelliere, Edizioni Novecento, Palermo, 2000, pp. 275-331) analiza la trayectoria de Segismundo en cuanto recorrido iniciático y al mismo tiempo psicoanalítico, en sintonía interpretativa con las conclusiones de Bodini y en parcial coincidencia con algunas observaciones de Molho. A la clave alegórico-religiosa acude Ángel L. Cilveti, *El significado de «La vida es sueño»* (Albatros, Valencia, 1971), que, tras un exhaustivo repaso de las fuentes literarias y filosóficas de la pieza, y de las interpretaciones más importantes de la misma, insiste en su significación profundamente religiosa, afirmando la centralidad de la Providencia en el cambio que experimentan los protagonistas, y tratando de demostrar que la pieza manifiesta la incapacidad del hombre de llegar a la salvación por el mero trámite de las virtudes morales (lectura ésta sobre la que puede verse la reseña, críticamente aguda y bien documentada, de Marc Vitse, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Caravelle*, XIX [1972], pp. 229-233).

Es un hecho que *La vida es sueño* ha venido concitando una gran cantidad de lecturas que intentan demostrar la existencia en el texto de tesis, religiosas, políticas o filosóficas, bien definidas y a menudo encontradas, según la orientación del intérprete; una saludable reacción a esta tendencia, y al mismo tiempo una llamada de atención sobre lo específico teatral de la pieza, es el ensayo de Francisco Rico «El teatro es sueño» (en su *Breve biblioteca de autores españoles*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, pp. 201-234); ensayo en el que no se cansa de recordar polémicamente que *La vida es sueño* es ante todo una obra de teatro, construida para captar la atención de los es-

Albrecht Dürer, Melencolia
(Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia).

pectadores y para maravillarlos, sin buscar ni la verosimilitud ni el aleccionamiento. Desde esta perspectiva, las silvas aperturales de Rosaura, con su apóstrofe de complicada comprensión, son en opinión de Rico un ejemplo de sabiduría escénica pues, con su misma dificultad, sirven para admirar a los espectadores, dejándolos en suspenso y llenos de expectativa. Se coloca en la línea defendida por Rico, con matizaciones y actualizaciones necesarias desde una perspectiva crítica más reciente, Luis Iglesias Feijoo, «El pensamiento teatral de Calderón: las dos versiones de *La vida es sueño*» (en I. Arellano y E. Cancelliere, eds., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006, pp. 191-213).

Teniendo en mente esta cuestión crítica básica, volvamos ahora a centrar nuestro recorrido en las interpretaciones suscitadas por los personajes principales de la pieza. Si alguna vez, como hemos visto, los críticos han podido dudar de la funcionalidad y de la riqueza semántica de Rosaura, nunca han vacilado en señalar la centralidad de Basilio y la complejidad de su relación con Segismundo. El juicio negativo que despierta Basilio es ampliamente mayoritario, pero descansa en motivaciones distintas. Muchas lecturas ven en el Rey un símbolo del orgullo castigado y de la ciencia vana, que no es capaz de evitar el daño previsto; cuestión ésta que puede estar imbricada con el problema del horóscopo y de la dialéctica entre hado y libertad del hombre. Desde este punto de vista la enfoca Robert Pring-Mill, en un importante trabajo de 1970 («La "victoria del hado" en *La vida es sueño*», 1970, ahora en *Calderón: estructura y ejemplaridad*, pp. 49-63) que gira en torno al adagio clásico, repetido muchas veces en la pieza, de que el sabio «predomina en las estrellas» (v. 1111). Tras recordar, con citas puntuales de la *Summa Theologica* de Santo Tomás, que el ámbito de influencia de las estrellas (que coincide con los apetitos y pasiones) es distinto con respecto al ámbito en que puede ejercitarse el libre albedrío (del que precisamente se sirve el sabio para dominar las pasio-

nes), Pring-Mill subraya que Basilio no es capaz de vencer las estrellas por la misma razón por la que fracasa Segismundo en su primera fase: porque, a pesar de lo que cree, no se ha comportado como sabio sino como hombre apasionado. Lo que Pring-Mill le achaca a Basilio es su incapacidad de ver que nunca Segismundo podrá vencerse a sí mismo «con valor y con prudencia» (v. 1109), puesto que para tener prudencia le falta experiencia (como argumenta con otra valiosa cita de Santo Tomás). El mayor error de Basilio es, pues, la crianza a la que ha sometido a su hijo, sin educarlo de verdad. Coincide en esta opinión Ciriaco Morón («Introducción» a su edición de *La vida es sueño*, Cátedra, Madrid, ed. rev. 1989, pp. 60-61) cuando señala que Basilio prefiere a una doctrina segura (el deber de los padres de educar a los hijos) un saber de tipo conjetural (la astrología), impropio de un rey, según dictaminan tanto Juan de Mariana como Baltasar Gracián.

Juan Luis Suárez («Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en *La vida es sueño*», *Bulletin of the Comediantes*, LI [1999], pp. 21-36) ve en los errores de Basilio el reflejo de una posible crítica calderoniana a posiciones filosóficas contemporáneas: la decisión de encarcelar a Segismundo basándose en el horóscopo reflejaría el apriorismo abstracto del método racionalista, y la decisión, igualmente equivocada, de llevarle a palacio para ver cómo reacciona, reflejaría el experimentalismo radical. La única opción viable que se presenta es la experiencia existencial paulatina que lleva a cabo Segismundo, desde su primer fracaso en palacio hasta el triunfo final, construido a base de continuas reflexiones y «puestas a prueba» de lo correcto de su actuación (interpretación sugerente que coincide en parte con lo afirmado por Pring-Mill acerca del valor de la experiencia en la construcción del «nuevo» Segismundo). Una crítica radical del saber de Basilio es la que lleva a cabo Cesáreo Bandera, en un ensayo marcadamente influido por el pensamiento de Girard y de Derrida (*Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975). Basilio representaría el equívoco básico de la filosofía occidental que, en su intento de alejar la violencia del recinto de la civilización, tiende recurrentemente a la expulsión del chivo expiatorio (en *La vida es sueño*, Segismundo), lo que es a su vez un acto violento. Por esto la violencia es imposible de eliminar, y al final termina contaminando a todos los hombres (a todos los personajes, en *La vida es sueño*). En la lectura de Bandera, Basilio es, pues, el *alter ego* de Segismundo: y éste no es la víctima de Basilio, sino un nuevo victimario, dispuesto a transformarse en otro Basilio, como lo prueba su decisión final de encarcelar al soldado rebelde. Si Segismundo es violento, no es por falta de educación y por la despiadada reclusión a la que ha sido sometido, sino por sus conocimientos, que, como le sucede a Basilio, le acarrean infelicidad. En esta perspectiva, el narcótico que Basilio le suministra a Segismundo llega a interpretarse como metáfora de la ciencia, opio «que lo adormece y lo hace soñar con un poder y una seguridad ilusorias» (p. 215). Es, como ya hemos apuntado, una lectura fuertemente reaccionaria, inmovilista y desesperanzada de *La vida es sueño*, que, negando el conflicto entre padre e hijo, niega cualquier posibilidad de lectura abierta al optimismo de la voluntad y centrada en la trayectoria evolutiva de Segismundo (pues no hay tal evolución, para Bandera).

Uno de los argumentos utilizados por Bandera para probar la «basilización» final de Segismundo, es decir, su decisión de recluir en la torre al soldado rebelde que lo había liberado, procede de un discutido artículo de H. B. Hall («Segismundo and the rebel soldier», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV [1968], pp. 181-200), según el cual este gesto final insinuaría que Segismundo, lejos de proponerse como un rey mejor que Basilio, se anuncia ya como el tirano que el horóscopo preveía, en un círculo vicioso que excluye cualquier posibilidad de renovación y mejora del Poder. Hasta nuestros días, muchos críticos se han visto convencidos por este

aserto, a pesar de las réplicas bien argumentadas que se le han opuesto, entre las que recuerdo las de Premraj Halkhoree («A note on the ending of Calderón's *La vida es sueño*», *Bulletin of the Comediantes*, XIV [1972], pp. 8-11) y de Enrique Rull («La literalidad del "soldado rebelde" en *La vida es sueño*», *Segismundo*, XXI-XXII [1975], pp. 117-125).

En franco y neto contraste con las interpretaciones ya mencionadas que desdibujan o hasta anulan las diferencias entre Segismundo y su padre, se sitúa todo un grupo de lecturas críticas que subrayan la radicalidad del enfrentamiento entre Basilio y Segismundo, y ven en Basilio una expresión del Poder autoritario y tiránico, un personaje cuyos errores no se deben a la incertidumbre o al orgullo que lo ciega, sino a una precisa estrategia que tiende conscientemente a la anulación del hijo. La primera manifestación de esta tendencia interpretativa se encuentra en el ya citado trabajo de Honig, para quien la negatividad de Basilio consiste en su temor a la renovación de la vida, en su rechazo a la natural sustitución de su persona con la de su heredero. Honig es el primero en traer a colación, como antecedente de esta actitud de Basilio, el mito de Zeus y Cronos, es decir, el de un padre que mata a sus hijos porque no quiere cederles el poder, y el de un hijo que acaba destronando violentamente al padre. Esta lectura antiautoritaria y mítico-política lo lleva además, de forma bastante natural, a afirmar que *La vida es sueño* «es [...] no una obra religiosa, sino metafísica» (p. 767). Con más insistencia y más determinación se sustrae a la lectura religiosa, y simbólica, de *La vida es sueño* Marc Vitse (*Segismundo et Serafina*, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980), utilizando instrumentos hermenéuticos que, aunque remiten a un profundo conocimiento de la cultura del Siglo de Oro, no renuncian a inspirarse en la filosofía, la antropología y la política del siglo XX. Vitse insiste especialmente en la centralidad del conflicto padre-hijo, declarando su intención de alejarse de las interpretaciones biográficas al estilo de la de

Alexander A. Parker, que, en un conocido trabajo de 1966 (reelaborado y traducido más tarde con el título «El conflicto padre-hijo», en su *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. D. Kong, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 99-118), trataba de establecer una relación directa entre la frecuencia con la que Calderón dramatiza el conflicto intergeneracional y la historia familiar del dramaturgo. Vitse mantiene, retomando una sugerencia de Honig, que el conflicto intergeneracional en *La vida es sueño* se actualiza en las parejas Basilio-Segismundo y Clotaldo-Rosaura; que lo que caracteriza mayoritariamente a los padres es el miedo y la abdicación a sus deberes paternos, mientras que los hijos se caracterizan por el valor y por el deseo de recuperar su honor. El juicio de Vitse cae con más severidad sobre Basilio que sobre Clotaldo: mientras éste se justifica en parte por la perfección de su lealtad de vasallo, aquél, habiendo renunciado al valor propio del noble, es indigno del lugar que ocupa y que quiere quitar a su hijo. El arma principal de Basilio para anular a Segismundo es lo que Vitse llama el «mito» de la vida como sueño, sirena peligrosa que lo lleva a renunciar a cualquier tipo de acción, a refugiarse en la ataraxia (según el estudioso, Basilio mismo sería una parodia del sabio estoico, y la verdadera «basilización» de Segismundo se daría al final de la segunda jornada, con el famoso monólogo sobre la equivalencia entre vida y sueño). La reacción, y el inicio de la trayectoria ascendente de Segismundo, pasan por la construcción de una perspectiva temporal adecuada, proceso bien analizado en su centralidad (y del que Vitse niega cualquier trasfondo cristiano y trascendente, en polémica implícita con interpretaciones como la de Cilveti), que lleva a la transformación final del protagonista, con su aceptación de la necesidad de sacrificar los impulsos sentimentales a la conquista de lo que Vitse llama el «heroísmo aristocrático».

Más netamente política (aunque no prescinde de un comentario puntual de otros aspectos, como por ejemplo el de los distintos significados del sueño) es la lectura que propo-

ne de *La vida es sueño* Francisco Ruiz Ramón, en una serie de conspicuos trabajos (luego recolectados en *Paradigmas del teatro clásico español*, Cátedra, Madrid, 1997, y *Calderón nuestro contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2000) a los que ya hemos aludido en los apartados anteriores. Como todas las tragedias de Calderón, *La vida es sueño* gira en torno a los dos núcleos dramáticos del Destino y del Poder. Basilio para Ruiz Ramón es un ejemplo de tirano; el peor de los padres tiránicos que aparecen en el teatro calderoniano, el único en que se juntan Poder y Ciencia. Y es precisamente con la ayuda de su ciencia con la que, según Ruiz Ramón, Basilio organiza el experimento palaciego de Segismundo: desarrollando una sugerencia ya avanzada por Jesús A. Ara («Estructuras iterativas en *La vida es sueño*», *Criticón*, XLV [1989], pp. 95-112) y por Ruano de la Haza («Introducción» a su edición de *La vida es sueño*), Ruiz Ramón sostiene que la larga descripción de los narcóticos al comienzo de la segunda jornada no es en absoluto intrascendente, pues apunta a la consciente elección, por parte del Rey, del peor compuesto de drogas que podía suministrarse a una persona; un compuesto capaz de trastornarle garantizando ese comportamiento negativo que Basilio espera de Segismundo, para verse confirmado en su decisión de encarcelarlo de por vida, desposeyéndolo de sus derechos y entronizando en su lugar a un príncipe extranjero. Como ya Vitse, también Ruiz Ramón considera improductivo buscar en la vida familiar de Calderón la raíz del conflicto padre-hijo que se da en *La vida es sueño*. Por esto insiste, redondeando y desarrollando sugerencias tanto de Honig como de Molho, en la relación que une la historia de Basilio y Segismundo con los mitos de Uranos, Cronos y Zeus, y el de Edipo y Laios, donde, advierte, el eje común no son las pulsiones libídicas concentradas en la figura materna, sino el deseo de retener o conquistar (según se trate del padre o del hijo) el poder. Dos aportaciones menores, pero muy interesantes, al análisis del conflicto padre-hijo son las de Paloma Bravo («Le motif du roi d'un jour dans *La vie est un songe* de Calderón: quelques réflexions», en P. Civil, ed., *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 2001, pp. 387-396) que subraya las dos significaciones contradictorias, didáctica y subversiva, que asume en la pieza la utilización de este viejo motivo folklórico; y la de Norbert von Prellwitz («"De tus brazos me retiro": gestos del conflicto padre-hijo en *La vida es sueño*», en E. Cancelliere, ed., *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 14-17 dicembre 2000)*, Flaccovio, Palermo, 2003, pp. 127-140) que analiza las relaciones proxémicas y espaciales entre los personajes, sobre todo en lo relativo a los gestos de abrazarse y de echarse a los pies de otro; y observa, acertadamente, que nunca Segismundo llega a abrazar a Basilio, o a llamarle «padre», mientras que sí lo hace con Clotaldo. La fractura entre padre e hijo se compone, pues, en la dimensión pública del discurso de Segismundo, pero no llega a la esfera más profunda e íntima de la afectividad que se manifiesta en los gestos.

Entre el coro de juicios negativos, diversamente motivados, que la crítica le reserva a Basilio, no faltan intérpretes que intentan absolverle de alguna de las culpas que se le han achacado. Por ejemplo, frente a los críticos que opinan que el error de Basilio radica en lo falaz de su ciencia astrológica, Parker («La torre de Segismundo: un mito calderoniano», 1982, ahora en *La imaginación y el arte de Calderón*, pp. 119-131) hace observar que el horóscopo se cumple perfectamente (como, por lo demás, en todo el teatro de Calderón, según demuestra el mismo Parker en «Horóscopos y su cumplimiento», de 1975, ahora en *La imaginación y el arte de Calderón*, pp. 132-143), pues en él se incluía la humillación de Basilio, no su muerte. El error de Basilio, por el contrario, es el de haber pensado que el horóscopo podía evitarse con un acto de represión violenta. En otros términos, los que utiliza Juan Luis Suárez en «La ocasión y la representación del

tiempo en *La vida es sueño*» (en M. Tietz, ed., *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio anglogermano sobre Calderón (Florencia, 10-14 de julio de 2002)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2003, pp. 467-478), Basilio «ha intentado manipular el tiempo de la fortuna, que sólo pertenece al cielo», mientras que «la única posibilidad del verdadero sabio» es la de afrontar la fortuna cuando ésta se presenta como ocasión, «ante la cual sólo se puede actuar en el momento oportuno» (pp. 473-474). Una refutación de las críticas más corrientes al personaje de Basilio es la que intenta Enrique Moreno Castillo (*Sobre el sentido de «La vida es sueño»*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004), según el cual el error del Rey es esencialmente un error filosófico, que no político, pedagógico ni teológico. Para Moreno Castillo Basilio no es ni un tirano, ni un mal padre, y la experiencia de la vida como sueño, lejos de ser un «mito» inventado por el Rey para reducir a su hijo a la impotencia, es una experiencia existencial sin la cual Segismundo no llegaría nunca a liberarse (no tanto de la cárcel, sino del destino y de la violencia). Basilio, al conocer el horóscopo, no podía sino encarcelar a su hijo, según Moreno Castillo; aunque es perfectamente consciente de la postura ortodoxa acerca de la relación recíproca entre hado y libre albedrío, como muestra su discurso a la Corte, no consigue conciliar los dos planos. Por esto, el error básico de Basilio ha sido el de recurrir al horóscopo (algo que por otra parte ya habían sugerido, con otros argumentos, otros críticos), pues para quien «contempla el destino sólo hay destino, y esto conduce a un callejón sin salida» (p. 102). Sirviéndose de conceptos de la filosofía kantiana, ya traídos a colación por otros estudiosos que han enfocado aspectos de *La vida es sueño* desde una perspectiva filosófica (entre los que recordaré al menos a Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988 y a Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 1995, 2 vols.), Moreno Castillo concluye que Basilio es la razón especulativa, para la cual no hay más que necesidad; mientras que Segismundo es la razón práctica, que afirma la libertad humana. Por otra parte, Juan Luis Suárez («Los tres problemas de Segismundo», p. 34), sostiene que Segismundo, a partir de su despertar en la torre al final de la segunda jornada, no actúa asumiendo una razón práctica, porque le faltan certidumbre y evaluación fuerte del objetivo que persigue, sino una razón instrumental; siendo su objetivo sustancialmente limitado (vivir su vida y mantenerse fuera de la torre) Suárez considera impropio hablar de «conversión» de Segismundo.

Algunas lecturas del personaje de Clarín ya han sido resumidas en el apartado dedicado a la obra. Añadiremos aquí algunos estudios más recientes: el de Robert Lauer que se concentra en el lenguaje, la retórica, la métrica, el «volumen» dramático de las intervenciones de Clarín («La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del "gracioso" en la tragedia barroca calderoniana», en A. González, ed., *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, El Colegio de México-Fondo Eulalio Ferrer, México, 2002, pp. 151-167); el de Dominique Breton, que vuelve, con argumentos nuevos y sugerentes, sobre la relación entre Clarín y Segismundo («Clarín, l'autre Sigismond dans *La vie est un songe*», en N. Ly, ed., *Aspects du théâtre de Calderón. La vida es sueño-El gran teatro del mundo*, pp. 99-118). Breton llama la atención sobre la constante caracterización de Clarín como espectador, frente a un Segismundo que va tomando conciencia de que representa un papel en la gran *ficción* o espectáculo (el *sueño*) que es la vida. La muerte de Clarín sanciona la imposibilidad de aislarse como espectadores cuando por el contrario hay que entrar en el espectáculo, actuando en primera persona.

En general, y para volver a un problema al que ya hemos aludido, llama la atención la desproporción que existe entre los estudios, numerosísimos, que se han dedicado a esas facetas de *La vida es sueño* que tienen que ver con temas filosóficos, religiosos, políticos, antropológicos, y los estudios que

se han dedicado a los aspectos más específicamente literarios y teatrales de la pieza. Algunos ya se han citado a lo largo de esta reseña; cabe ahora añadir otros, ordenándolos por su específico campo de interés. Al proyecto de puesta en escena que configuran las acotaciones explícitas e implícitas de la pieza, se ha dedicado especialmente José María Ruano de la Haza en una serie de trabajos: «The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (1987), pp. 51-63, y el apartado relativo a la «Puesta en escena» de la introducción a su edición de *La vida es sueño*. El primero en llamar la atención sobre la forma de representar en escena el «monte» de la acotación inicial fue John E. Varey («"Sale en lo alto de un monte": un problema escenográfico», en H. Flasche, ed., *Hacia Calderón. VIII Coloquio anglogermano*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1988, pp. 162-172). Un resumen de las cuestiones relacionadas con el paso del texto escrito al texto representado es el de César Oliva, «Escenografía calderoniana (De la escritura literaria a la escritura escénica)», en J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, eds., *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Congreso Internacional organizado por España Nuevo Milenio (Madrid, CSIC, 27-30 noviembre 2000)*, Centro de Estudios Políticos y constitucionales, Madrid, 2001, t. II, pp. 589-605. En los volúmenes de actas de los varios simposios calderonianos que tuvieron lugar con ocasión del centenario del 2000 se encontrarán algunos trabajos que se interesan por la que podríamos llamar la «fortuna» de la pieza en las escenas, tanto españolas como internacionales, y por las distintas interpretaciones que se reflejan en sus proyectos de dirección: de entre ellos, sólo citaré el general de Luciano García Lorenzo («El teatro de Calderón en la escena española», en J. M. Díez Borque, ed., *Calderón desde el 2000. Simposio internacional Complutense*, Ollero y Ramos, Madrid, 2001, 419-433), del que pueden entresacarse abundantes datos sobre *La vida es sueño*.

A la funcionalidad dramática de la métrica en *La vida es sueño* han dedicado observaciones interesantes J. Casalduero («Sentido y forma de *La vida es sueño*»), y sobre todo Vern G. Williamsen («The structural function of polymetry in the Spanish comedia», en A. V. Ebersole, ed., *Perspectivas de la Comedia*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1978, pp. 33-47; «A commentary on "the uses of polymetry" and the editing of the multi-strophic texts of the Spanish Comedia», en I. M. McGaha and F. P. Casa, eds., *Editing the Comedia*, eds. [*Michigan Romance Studies*, V, 1985], pp. 126-145); sin que pueda dejar de citarse el estudio general, todavía válido, de Diego Marín («Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, XXXV-XXXVI [1982], pp. 95-113).

Las formas del intercambio dialógico de los personajes y la retórica que construye sus réplicas han merecido relativamente poca atención por parte de la crítica, a pesar de que es axioma universalmente reconocido el de la riqueza estilística y retórica del lenguaje calderoniano en *La vida es sueño*. Una lectura que sigue siendo imprescindible pues detecta y analiza cumplidamente algunos recursos del estilo calderoniano que se encuentran también en *La vida es sueño*, es el ensayo de Dámaso Alonso sobre «La correlación en la estructura del teatro calderoniano» (1970), ahora recogido en la ya tantas veces citada antología de Durán y Echevarría (t. II, pp. 388-454). Aurora Egido pasa revista a las formas y las funciones del silencio en la pieza («*La vida es sueño* y los idiomas del silencio», 1989, ahora en su libro *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Reichenberger, Kassel, 1995, pp. 217-234). Un análisis sugerente es el que lleva a cabo Marie-Françoise Déodat-Kessedjian sobre las formas de la interlocución en el episodio palaciego de Segismundo en la segunda jornada, que desvelan la incomunicación que existe entre los personajes («El funcionamiento de un texto teatral: la interlocución y las condiciones de enunciación en un episodio de *La vida es sueño*», *Criticón*, LXXXI-LXXXII [2001], pp. 129-140). Desde la perspectiva de un marcado interés por la

calidad problemática de la retórica y dialéctica calderonianas, Evangelina Rodríguez Cuadros apunta a unos textos retóricos de la Edad Media como posibles fuentes de la pieza («Para las fuentes de *La vida es sueño*: el *Mathematicus* del Pseudo-Quintiliano y de Bernardo Silvestre», en *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 53-60). Retoma estas sugerencias Paolo Tanganelli («Intertextualidad y parodia en *La vida es sueño*: la oración de Basilio (vv. 589-843)», *Annali Online dell'Università di Ferrara–Lettere*, I [2007], pp. 227-237) y las aplica al análisis de un lugar concreto de *La vida es sueño*, añadiendo interesantes consideraciones acerca de una posible intertextualidad con la leyenda de Alejandro. Observaciones válidas e interesantes sobre el lenguaje peculiar, los cultismos, las figuras retóricas y de estilo que caracterizan *La vida es sueño*, se encuentran en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (Espasa-Calpe, Madrid, segunda ed. rev. 1987, pp. 228-233), y en la de Rosa Navarro y Milagros Rodríguez Cáceres (Octaedro, Barcelona, 2001, pp. 51-59).

Muy nutrido es el número de los trabajos que se dedican a rastrear las fuentes de *La vida es sueño*. Los estudios que fundan esta peculiar rama de la crítica son sin disputa el ya citado de Farinelli (*La vita è un sogno*, 1916), erudito, extensísimo y dispersivo, y el más reducido, pero enjundioso, de Félix Olmedo (*Las fuentes de «La vida es sueño». La idea, el cuento, el drama*, Voluntad, Madrid, 1928) que al contrario de Farinelli busca las raíces de algunas ideas y motivos básicos de la pieza exclusivamente en el ámbito cultural español. Así, señala que en Calderón puede haber influido una amplia constelación de textos, que van desde algunos sermonarios del siglo XVI a las tradiciones narrativas que confluyen en el *Conde Lucanor*; desde el teatro escolar a una comedia semidesconocida de Agustín de Rojas; desde las polémicas sobre la astrología judiciaria a los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco. Tras un intervalo cronológico considerable, en tiempos más recientes numerosos estudios se interesan por rastrear

otros textos que puedan haber influido en *La vida es sueño*. Aurora Egido («Las dos Rosauras. De *La Galatea* a *La vida es sueño*», 1993, ahora en su ya citado *El gran teatro de Calderón*, pp. 199-216) pone de manifiesto las sutiles relaciones que pueden establecerse con algunos aspectos de *La Galatea* cervantina (especialmente en lo relativo al personaje de la pastora Rosaura). Rachel Schmidt («*La conservación de la salud* de Miraval como posible fuente de *La vida es sueño*», en I. Arellano, ed., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Reichenberger, Kassel, 2002, pp. 633-645) llama la atención sobre el tratado de un médico y teólogo salmantino publicado en 1597 y 1601, en el que se contienen muchas ideas reelaboradas en la pieza calderoniana: la crítica a la astrología, la defensa de la importancia de la educación y de la necesidad de que los hijos crezcan al lado de los padres, la idea vulgata de que los bienes y glorias materiales pasan como un sueño, la importancia de saber vencerse a sí mismos, el poder civilizador del amor. Como observa la misma autora, se trata de ideas variamente difundidas en la cultura de la época, y que Calderón pudo haber absorbido en el ambiente intelectual salmantino en sus años de estudiante. Peter N. Dunn («The Horoscope Motif in *La vida es sueño*», *Atlante*, I [1953], pp. 187-201) llama la atención sobre una novela de Alonso del Castillo Solórzano, *El pronóstico cumplido*, que comparte con la pieza calderoniana el motivo del padre que teme verse algún día sujeto a su propio hijo, según le profetiza un horóscopo que se realiza a pesar de todos sus esfuerzos; aunque el crítico reconoce que la novela remite a fuentes distintas, además de presentar otras importantísimas diferencias de significado y de organización de la intriga. Siguiendo la pista ofrecida por un estudio de Angelo Monteverdi de 1916, Hannah Bergman («En torno a *Lo que ha de ser*», en M. Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 365-377) apunta los parecidos existentes entre esta pieza com-

«El Libre Albedrío»,
Cesare Ripa, Iconología *(1603).*

puesta por Lope en 1624 y *La vida es sueño*; una sugerencia que retoma y reelabora Frederick A. De Armas («"El planeta más impío": Basilio's Role in *La vida es sueño*», *The Modern Language Review*, LXXXI [1986], pp. 900-911). María Soledad Carrasco Urgoiti («La anticipación de un esquema de *La vida es sueño* (padre, hijo, valido) en *El hijo de Reduán* de Lope de Vega», en *Calderón 2000*, pp. 435-443) llama la atención sobre algunos parecidos en otra comedia, ésta temprana, de Lope. Por mi parte, formulo la hipótesis de que otras comedias de Lope puedan haber influido en la composición de la pieza calderoniana en un trabajo que he vuelto a desarrollar en las páginas iniciales de esta introducción («Calderón riscrittore: il caso de *La vida es sueño*», en V. Nider, ed., *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Editrice Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, pp. 45-57). Demasiado numerosos para poder citarlos todos aquí son finalmente los estudios que se dedican a rastrear las influencias de *La vida es sueño* en obras posteriores, tanto teatrales como narrativas: existen casos de intertextualidad declarada, como el de las reelaboraciones coetáneas en el teatro italiano (sobre las que puede verse cuando menos el catálogo de Carmen Marchante, «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones, *scenari*», 1996, con bibliografía, ahora en *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana Firenze*, Alinea, Florencia, 2002, pp. 43-107), o *Der Turm* de Hugo von Hoffmanstahl, o *Calderón* de Pier Paolo Pasolini, pero ha habido recientemente intentos bien argumentados de relacionar *La vida es sueño* con una obra de Kleist (*Friedrich prinz von Homburg*) o incluso con películas de cine como *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar (para ambas propuestas véanse los trabajos de Stephan Leopold y de Jing Xuan en *Teatro calderoniano sobre el tablado*, pp. 261-274 y 479-491). Otros estudiosos han hecho hincapié en posibles influencias de *La vida es sueño* en obras del último Lope (Joan Oleza, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *«Estaba el jardín en flor...». Ho-*

menaje a Stefano Arata, *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX [2003], pp. 603-620) o en comedias posiblemente del mismo Calderón (en esta dirección se ha movido Germán Vega García-Luengos, «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, pp. 587-607, con más bibliografía).

Un discreto número de contribuciones se interesa por el contexto histórico-político de las referencias geográficas presentes en la pieza, sobre todo a partir de ese absurdo aparente de un «mar» que bañaría el palacio real de Polonia, país que hoy en día no tiene acceso al mar pero que sí lo tenía en tiempos de Calderón. Se trata en general de trabajos eruditos, que poco tienen que ver con las dinámicas teatrales y literarias de *La vida es sueño*, y cuyas aportaciones y perspectivas resume eficazmente Beata Baczynska, «Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca» (*Scriptura*, XVII [2002], pp. 47-63). La ambientación en el Este de Europa, entre Polonia y Rusia, encuentra una inmediata justificación intertextual cuando se recuerda que en 1629 se publicó una novela bizantina (*Eustorgio y Clorilene, historia moscóvica*) que ya Buchanan señalara como probable fuente de algunos nombres y geografías de *La vida es sueño*. Con más detalle examina esta relación Juana Toledano Molina («Clorilene: una nota para la trama interna de *La vida es sueño*», en *Calderón 2000*, pp. 647-657) concluyendo que Calderón no tomó de allí mucho más que los nombres de algunos personajes (Eustorgio, Clorilene y Basilio), la ambientación exótica, el motivo político de la importancia de una sucesión que respete el orden dinástico sin acudir al nombramiento de príncipes extranjeros. Por otra parte, Alfonso Rodríguez López-Vázquez («La fecha de *La vida es sueño*», en Szilvia E. Szmuk, *Calderón «Sueltas» in the collection of the Hispanic Society of America*, Reichenberger, Kassel, 2002, pp. 1-19) aboga por una relación más estrecha entre los dos textos, pero sólo nos da algunos ejemplos, como el del parecido en el encuentro de los dos protagonistas (el comienzo de la novela nos muestra a Clorilene vestida de hombre como Rosaura, encontrándose a Eustorgio en un paraje desolado y cerca de una cueva); de hecho, lo que le interesa al crítico es subrayar la anterioridad cronológica de *Eustorgio y Clorilene* como una pieza más en la argumentación que lo lleva a afirmar que Calderón compuso *La vida es sueño* en 1630.

En realidad, muchas de las contribuciones que examinan posibles fuentes de *La vida es sueño* lo hacen con la mirada puesta en el problema de la datación de la pieza. Bien conocida, aunque hoy desechada por muchos estudiosos, es la conjetura de una fecha cercana a la de publicación (1636). Los que defienden esta postura (entre ellos Cotarelo y Sloman) se basan sustancialmente en los parecidos entre *La vida es sueño* y *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, comedia escrita en colaboración por Calderón y Coello, cuyo manuscrito parcialmente autógrafo lleva una censura del 4 de mayo de 1634. El aserto de la prioridad de *Yerros* se basa en una valoración crítica subjetiva: pues *Yerros* es a todas luces una obra inferior a *La vida es sueño*, es probable que sea anterior, siendo por así decir un esbozo temprano de la obra maestra. Una respuesta bien argumentada a esta teoría, con una hipótesis de datación más temprana (hacia 1630) es la que elabora José María Ruano de la Haza en la introducción a su edición de *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón* (Liverpool University Press, Liverpool, 1992, especialmente las pp. 27-32), es decir, del texto de *La vida es sueño* que aparece en la *Parte XXX* de la colección *Diferentes autores* el mismo año que la primera edición de la *Primera parte de comedias de Calderón* (Madrid, 1636). Un argumento bibliográfico a favor de una datación más temprana lo aporta Don W. Cruickshank («La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII», en G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank, J. M. Ruano de la Haza, eds., *La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool University

Press, Liverpool, 2000, pp. 11-36) estudiando el contexto de producción de una edición suelta de *La vida es sueño*, fechable entre 1632 y 1635: puesto que lo habitual era que una comedia se explotara en los teatros durante cuatro o cinco años antes de salir impresa, estas fechas apuntarían al periodo 1627-1630 para la composición de la pieza. Por su parte, Germán Vega García-Luengos («Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en M. L. Lobato *et al.*, eds., *Mito y personaje. III y IV jornadas de teatro de la Universidad de Burgos*, Excmo. Ayuntamiento de Burgos-Ediciones Aldecoa, Burgos, 1995, pp. 117-130) aporta el dato de algunas posibles alusiones a *La vida es sueño* que se encuentran en la primera parte de *El príncipe esclavo*, comedia de Vélez de Guevara sobre la figura del príncipe albanés Jorge Castrioto, fechable según Vega García-Luengos entre 1628 y 1629. Asimismo, argumenta que las famosas décimas del monólogo de Segismundo en la primera jornada de *La vida es sueño* pueden haber sido el modelo de unas décimas análogas que se encuentran en dos comedias de Mira de Amescua (*No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, de 1628, y *Galán, valiente y discreto*, posterior a 1629), y no al revés, como sugería Vern Williamsen en «The development of a *décima* in Mira de Amescua's theater» (*Bulletin of the Comediantes*, XXII [1970], pp. 32-36).

Como se desprende de las referencias bibliográficas recopiladas arriba, la hipótesis de una fechación más temprana de *La vida es sueño* con respecto a la tradicional de 1635 es relativamente reciente, y surge al calor del esfuerzo por ordenar e interpretar los datos que proporciona una observación por fin atenta de la historia textual de la pieza. El estudioso que más ha contribuido en tiempos recientes a llamar la atención sobre el texto de *La vida es sueño* publicado en la *Parte XXX* es sin ninguna duda Ruano, que lo edita en el ya citado *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, completándolo con un aparato de variantes y un utilísimo cotejo sinóptico con el texto de la edición madrileña. En la introducción,

además de argumentar su tesis de la prioridad y autorialidad del texto de la edición zaragozana, Ruano esboza una interpretación de las variantes, intentando dilucidar los motivos que pudieron mover a Calderón a modificar determinados pasajes. También intenta un análisis de algunas variantes, desde perspectivas distintas, Evangelina Rodríguez Cuadros («Calderón entre 1630 y 1640. Todo intuición y todo instinto», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 127-158; ahora reelaborado en la introducción a su edición de *La vida es sueño*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998). Aunque acepta como hipótesis de partida la tesis ruaniana de que el texto de la *Parte XXX* representa una primera versión autorial, Rodríguez Cuadros insinúa una duda, haciendo hincapié en el hecho de que casi todas las variantes de este texto proponen *lectiones faciliores*, «es decir, lecturas que facilitan más la comprensión, la recepción por parte del espectador», y preguntándose: «¿No es más sensato pensar que la impresión de Zaragoza corresponde a un texto preparado *ad hoc* para una representación y no a una primera versión...?» (Introducción a su edición de *La vida es sueño*, pp. 24-25). Una postura análoga, con una sugerencia muy feliz para explicar la enorme diferencia entre los dos textos en el final de la segunda jornada, es la que toma Felipe Pedraza (*Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 132-134), cuyas conclusiones merecen la pena citarse íntegramente por ser un resumen claro y muy sensato de la cuestión: «Está claro que el texto de Zaragoza procede del libreto usado por una compañía que representaba *La vida es sueño*. Por eso, frente al de Madrid, incluye numerosas notas sobre el gesto, el movimiento y otros detalles escénicos. En cualquier caso, es muy inferior al publicado por el poeta. Esa inferioridad puede nacer de diversas causas: de que recoge una primera versión que después rehízo don Pedro con exquisito acierto y precisa intuición;

de que lo que nos ha llegado es un texto mal conservado por los cómicos y estragado por poetas remendones; o de las dos circunstancias: es una primera versión que se ha transmitido deturpada. En cualquier caso, el texto de la edición madrileña, el canónico, ha de ser la obligada referencia para el estudio y la representación de la obra». Finalmente, para ulteriores reflexiones acerca de la cuestión (que retomaremos por otra parte en el apartado relativo al texto), son imprescindibles dos ensayos recientes de Luis Iglesias Feijoo: «Los textos de Calderón: las comedias» (en *Calderón desde el 2000*, pp. 77-108), que pasa revista con gran claridad al itinerario del texto teatral, desde la pluma del poeta al taller del impresor, recordando los pasajes obligados que a menudo eran causa de errores y manipulaciones; y «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*» (en *Calderón 2000*, pp. 517-532) que afirma la necesidad de meditar más sobre las lecturas de la edición madrileña antes de desecharlas, corrigiéndolas con variantes del texto de la *Parte XXX*, porque en cualquier caso el texto de la *Primera parte* madrileña responde con toda probabilidad a la voluntad última de Calderón.

La selección de textos críticos que se ofrece a continuación es, obviamente, sólo una muestra mínima del amplísimo abanico de interpretaciones del que hemos tratado de dar cuenta en las páginas que preceden. Los fragmentos escogidos del primer texto, de Francisco Ayala («Porque no sepas que sé», 1962, en *Calderón y la crítica: historia y antología*, pp. 660-665) perfilan con eficacia y sensibilidad los caracteres de tres protagonistas de la pieza, Rosaura, Clotaldo y Basilio, con el intento de demostrar que Calderón podía y sabía imaginar unos personajes psicológicamente verosímiles y complejos (por más que dijese Menéndez y Pelayo), aunque no fuera ésta su intención primaria. El segundo texto, de Marc Vitse («Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)», en J. M. Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España. 1 (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 568-

569), da buena cuenta de una lectura que, lejos de centrarse exclusivamente en *La vida es sueño*, abarca todo el sector trágico del teatro calderoniano, incidiendo en la importancia de la temporalidad, del enfrentamiento entre padres e hijos, de la victoria sobre sí mismos en el marco de un heroísmo aristocrático profundamente influenciado por las circunstancias histórico-sociales de la España de Calderón. El tercer texto, de Evangelina Rodríguez Cuadros («Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón», en M. V. Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 210-211) ejemplifica una lectura interesada por las implicaciones filosóficas de la pieza, pero también por la importancia del lenguaje, y sobre todo de la retórica, en una obra que se encuentra en la encrucijada entre una cultura todavía dominada por los dogmas de la ortodoxia y una perplejidad y una falta de seguridades completamente moderna. El cuarto texto, de Francisco Rico («El teatro es sueño», 1989, ahora como introducción a la edición de *La vida es sueño* a cargo de Guillermo Serés, Planeta, Barcelona, 1999, pp. 12-14) llama eficazmente la atención sobre la funcionalidad teatral de distintos aspectos del texto, centrándose en el comienzo de la pieza y tratando de colocarse desde la perspectiva del espectador de la época. Finalmente, la larga cita de Francisco Ruiz Ramón («Sobre *La vida es sueño*», 1997, ahora en J. Aparicio Maydeu, ed., *Estudios sobre Calderón*, Istmo, Madrid, 2000, t. II, pp. 367-373) da cuenta de alguna de las múltiples aportaciones de su labor crítica, tan dedicada a estudiar *La vida es sueño* como una de las mayores expresiones de la tragedia calderoniana: la funcionalidad estructural e ideológica del motivo del Hado, la semántica de los espacios dramáticos, el desfase entre fábula e intriga, que puede llevar a lecturas divergentes traicionando la compleja dialéctica de la pieza.

Las ropas que trae Rosaura corresponden a su decisión viril de rescatar la honra que como mujer había perdido. Reputar cualidad de varón el ánimo resoluto es probable que no pase de ser una de las tantas convenciones que distribuyen entre ambos sexos diferentes papeles sociales. De todos modos, nuestros dramaturgos del siglo XVII estaban lejos de ignorar el poder de la mujer «determinada». Tal es Rosaura. Como una flecha se dirigirá a su meta, sin que nada ni nadie pueda desviarla del propósito, establecido con toda claridad: «yo con la venganza / dejaré mi honor tan limpio...» No otra cosa le interesa; a nada que no sea eso atenderá. Rechaza con sequedad los requerimientos de Segismundo; y aunque deba debatirse en confusión y quejas y dudas (véase, sobre todo, la escena 13 de la jornada segunda), ello, al humanizarla, presta mayor fuerza a la valerosa resolución que sobre ese conturbado fondo se afirma. Su voluntad es una flecha disparada; y ese carácter acerado y rectilíneo entra en dinámico contraste con los sinuosos repliegues, desviaciones y elusiones de Clotaldo, su padre, hombre en cambio blando y débil, timorato, indeciso, que, desde su aparición en escena, se nos mostrará retrocediendo frente a los problemas y postergándolos para buscar soluciones de compromiso. ...

... La confrontación más dramáticamente reveladora de sus caracteres respectivos es la que tiene lugar entre padre e hija en la escena 8.ª de la jornada tercera, una de las mejores que jamás se hayan escrito para el teatro en cualquier época, y desde el punto de vista psicológico, sencillamente insuperable. Toda la discusión, con su despliegue de argumentos sutiles, apenas encubre la tensión de las almas, cada cual según su temple. El ritmo del diálogo se va acelerando hasta convertirse en un torbellino, y cuando, por fin, el apasionado arrebato de Rosaura, dispuesta a todo por rescatar su honor, arrastra al anciano, la entrega melancólica de Clotaldo es todavía confirmación postrera de su carácter débil. ...

En cuanto al rey Basilio, en cuyo carácter no se ha reparado debidamente, es uno de los más originales del teatro universal. Corresponde al tipo psicológico del intelectual, movido en su conducta por consideraciones racionales de radicalidad y generalidad excesivas, y abonado por ello a producir las mayores catástrofes cuando las circunstancias de la vida lo han colocado en posiciones de gobierno donde sus errores comprometen a la comunidad entera. Con lógica implacable, trata de aplicar al orden de la realidad, que es siempre fluctuante y, desde luego, complejísimo, aquellos

criterios simples, tajantes, que su mente lúcida le dicta; y así, de buena fe, desencadena a veces el desorden al que él mismo suele sucumbir. ... En verdad, la prueba que ha dispuesto no se encamina tanto a abrir una perspectiva hacia lo imprevisto de la vida, como a encerrarla en la armazón rígida del pensamiento. Es claro que no espera otra cosa el sabio rey sino ver confirmados por esa prueba los presagios que su ciencia le ha revelado; lo espera, con toda la humilde soberbia del intelectual. ...

Pero basta con lo indicado. Esa supuesta –absurda– pieza «realista» en que *La vida es sueño* pudiera imaginarse reescrita pondría de relieve, no sólo los caracteres individuales, sino sus recíprocas reacciones y el desarrollo que cada uno de ellos experimenta a lo largo de la acción. Esto, claro está, al iluminarla desde un ángulo muy distinto del elegido por su autor, la violentaría, torciendo el sentido del drama, donde la consistencia psicológica de los personajes, admirablemente lograda, según hemos hecho patente, no pasa de ser un factor secundario, un elemento implícito.

FRANCISCO AYALA

...el que a veces viene designado como dramaturgo por antonomasia del honor, merece llamarse también dramaturgo por excelencia del tiempo. Su radicalización de los casos de honra legados por la tradición anterior responde en efecto a una voluntad de investigación sin compromiso de la condición de un ser humano sobre cuya identidad –es decir, en términos áureos, sobre cuyo honor– se cierne la amenaza disgregadora de una temporalidad heterogénea, porque está compuesta de instantes fundamentalmente inconexos. A este peligro es al que intentan sustraerse todos los protagonistas calderonianos... Si logran la más alta victoria, es porque pueden, gracias al rigor y a la pertinencia de su excepcional poder lingüístico y metafórico, desbaratar los planes forjados por antagonistas de múltiples caras. Así triunfa Segismundo, gracias a la indagación sistemática del semantismo de la palabra sueño, hasta descubrir la tiranizadora falsedad del adagio paterno y reescribirlo, estableciendo que sólo es sueño la vida recordada, la felicidad rememorada. ... Hijos todos [Segismundo y los otros héroes trágicos calderonianos] y confrontados todos, en la extrema violencia de la permanente conflictividad de un teatro polemológico, con el silencio, la abdicación o la agresión de los padres, estos héroes del crepúsculo de la Divinidad formulan para

nosotros la primera contestación a nuestra tragedia moderna de hombres cortados de Dios.

Pero su contestación es la de héroes aristocráticos, penetrados todos de ese altivo e inflexible aristocratismo fomentado por la ideología rectora del nacional-imperialismo de un Olivares. Lógicamente, se verifica en el correspondiente ideario teatral la inversión del esquema lopesco que hacía del amor una de las vías privilegiadas de acceso al honor. En lo que al individuo y a las relaciones individuales se refiere, el honor, en toda la extensión del amplio campo semántico del término, es el que ahora condiciona el rechazo positivo o la aceptación legítima de la pasión amorosa, en la medida en que ésta, al lado del mayor monstruo de los celos, es el «mayor encanto», es decir la ocasión más propicia al olvido de sí mismo, el lugar de la mayor enajenación al poder del otro, y, por ende, la más probable causa de eventual ruina del señorío heroico. Este último ... aspirará, a partir del indispensable dominio de sí mismo, a la dominación de los demás y, particularmente, al reconocimiento del honor y a la celebración de la fama por los iguales –o sea, en la microsociedad de la segunda Comedia, por los miembros de una aristocracia para quien el rey no es más que el *primus inter pares*.

MARC VITSE

A mi modo de ver Calderón sitúa su primer Segismundo dentro del modelo dramático de la *torre,* en cuyo muro interior se proyecta el boceto de un mundo aparentemente ordenado del que el sujeto se manifiesta extraño y apartado. Calderón sabe que ese modelo es insuficiente para la pedagogía de la adquisición del conocimiento: esas ideas perfectas e inmutables, esa herencia socrática de las utópicas definiciones absolutas imposibilitan cualquier exposición al error. Y, para que exista un segundo estadio de Segismundo, éste debe equivocarse. ... La ética debe exponerse «al valor de la experiencia» (como insiste el propio Clotaldo). Y esta necesidad de dilucidar el error es medida por Aristóteles (segundo escenario calderoniano) por medio del *logos* (razón y facultad de palabra). Este es el valor liberador y significativo de la discusión retórica en Segismundo y, por supuesto, en el personaje calderoniano: la alta estima aristotélica por la retórica que el filósofo rescata de los sofistas «como el bien a quien los hombres deben la libertad» (son palabras de Gorgias en disputa con Sócrates en el diálogo platónico del mismo nombre). Este paso trascendente separa a Calderón de sus imitadores. No se trata del empecinamiento casuístico del que tantas veces se le ha acusado, sino de deliberar no sobre las verdades absolutas sino sobre las probabilidades contrastables con la realidad cotidiana y vivida. Alguien podrá argüir que Platón, excelente discípulo de Sócrates, también concede valor de repristinación de lo humano al diálogo. Pero no olvidemos que hereda la desconfianza socrática hacia la retórica, considerada como adulación (un reproche que Sócrates extendía tanto a los oradores como a los poetas trágicos). ... Platón sólo la admite no cuando llega a definiciones probables (el caso de Aristóteles) sino a argumentos que son siempre, necesariamente, verdaderos. Frente a estos silogismos *dialécticos,* de los que no escapará el propio Calderón, tan maniatado por una cultura absoluta, cifrada en máximas éticas del tipo *obrad bien, que Dios es Dios,* el trecho vital de Segismundo se ve empedrado de silogismos *retóricos,* basados en cuestionamientos perplejos de la realidad y en la admisión del error, puesto que ninguna acción humana es inevitable. Las argumentaciones calderonianas no buscan sólo la única verdad; buscan describir el conflicto dramático del cómo saber de esa realidad. En este frunce contradictorio entre lo *dialéctico y* lo *retórico* habita una de las facetas más apasionantes de Calderón. ...

Por eso la tragedia calderoniana está cerca de Eurípides, discípulo de los sofistas y de los *logógrafos* (aquellos griegos autores de *discursos y alegatos),* el trágico que escindió a sus personajes entre el poder de la pasión y el de la reflexión, entre la posesión de conciencia y el desbordamiento en la retórica, y que fue acusado por Nietzsche de acabar con la tragedia porque hizo acceder al escenario al hombre cotidiano lleno de contradicciones; contradicciones que expresó por medio del lenguaje.

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

He apuntado que *La vida es sueño* se abre con un efecto, clásico e infalible: el comediante «sale en lo alto», y a los espectadores del patio, que estiran el cuello para ir viéndolo aproximarse al tablado, ese venir de arriba los sobrecoge un poco, inevitablemente, y les presenta al personaje como un ser fuera de lo normal, al margen de la cotidianidad, poco menos que como una aparición. He notado además el primer elemento de intriga en la representación: descubrir que quien habla es una mujer en traje de hombre obliga a preguntarse de inmediato por las causas que la han llevado a vestirlo.

Ahora bien, efecto e intriga, porque impresionan y fascinan al auditorio, son igualmente el léxico infrecuente, la ardua sintaxis, las sutilezas, las alusiones recónditas, potenciados todos por el vigor musical, por el ritmo agitado y rotundo de los heptasílabos y los endecasílabos pareados. «Suena a palabras mayores –se diría el común del público–, a palabras propias de cosas grandes, más encumbradas que las ordinarias».

El paso inmediato era sentirse atraído hacia ese ámbito irreal y altivo. Ocurría con las palabras como con el lugar escénico. La minúscula decoración y las exiguas referencias expresas («esas desnudas peñas», «la cabeza enmarañada / deste monte eminente...») no hubieran bastado para hacer entrar a la concurrencia en el juego, si ésta no hubiera presenciado la función dispuesta a suplir con la fantasía componentes que no estaban sobre el tablado, a ir por sí misma más allá de la materialidad de cuanto se le mostraba y se le decía. De modo similar, la sonora dificultad de la primera tirada, en vez de provocar rechazo, se concertaba con los ingredientes de sentido inequívoco y propiciaba también una receptividad activa, operante, movía la imaginación, incitaba a ir a más, lograba poner al público por encima de sí mismo.

Así, incluso el elemento que uno juzgaría más rebelde a una virtualidad dramática, ese lenguaje inasequible a buena parte del corral, resulta tenerla bien eficaz. El personaje y el lenguaje llegaban de «lo alto», el disfraz y el lenguaje picaban la curiosidad, la escenografía y el lenguaje reclamaban una participación imaginativa y llamaban a un plano superior. La sabiduría de Calderón está en haber ajustado al milímetro datos presentes y sugerencias, factores positivos y, a primera vista, negativos: hasta las limitaciones del escenario y las incomprensiones de los asistentes se movilizan a favor del «sentido» dramático. Todo se suma y aun se multiplica entre sí. Podemos llamarlo «teatralidad», con o sin matices peyorativos, o podemos llamarlo, sencillamente, «teatro».

FRANCISCO RICO

Guarda *La vida es sueño* profundas relaciones de estructura con el modelo de tragedia calderoniana configurada por el conflicto libertad/destino, uno de cuyos elementos básicos de construcción de la acción es el Hado, cuyas formas de explicitación dramática son

el horóscopo, la profecía o el sueño. Mediante éstos queda establecido desde el principio el orden de la acción en cuyo desarrollo se cumple, por medio de las peripecias, el Hado anunciado. ...

El Hado, en tanto que elemento estructurante de la acción, produce dos efectos casi automáticos: circularidad y suspense. Se parte del punto A, anunciado en el horóscopo, la profecía o el sueño, formas de explicitación o manifestación dramáticas del Hado, como ya indiqué antes, para volver a ese mismo punto A, a pesar de los esfuerzos para superarlo, desviarlo o anularlo. Al mismo tiempo que el Hado produce ese efecto de circularidad de la acción, produce también, como todo augurio literario, el efecto estético de concentrar la acción en un punto del futuro, con el consiguiente incremento del suspense, a la vez que, en estrecha correlación con la circularidad, hace más apretada y tensa la estructura. Mediante la explicitación del Hado, la dirección del destino, y consecuentemente de la acción, es dada o sugerida de antemano, creando así la expectación de cómo aquél se cumplirá. Otra de las consecuencias inmediatas de la presencia del Hado como elemento estructural es la de producir, casi automáticamente, el carácter bipolar de la acción dramática. En efecto, el conflicto se estructura mediante la relación de oposición entre necesidad y libertad...

En el Acto I el espacio de la Torre, cuya prioridad en la acción no es accidental o no significativa, sino que va a marcar su recepción, es el espacio del prisionero, del despojado de su libertad y de su identidad, o, para expresarlo en el lenguaje mítico del texto, del «monstruo». En oposición a este primer espacio accedemos al de Palacio, que es el espacio del rey, responsable de la prisión del hombre de la torre –al que identifica como hijo único y príncipe heredero– e intérprete del significado de la prisión. La precedencia del espacio de la torre respecto del espacio del palacio determina que la acción centrada en la figura del prisionero emita en sí misma, con autonomía propia, significados previos a la interpretación del rey, no mediatizados todavía por su explicación. Cuando ésta se produzca, *a posteriori,* ambos espacios quedarán definidos, en términos de acción, por su relación de exclusión/oposición, la cual ya venía dada, como veremos más adelante, por los signos visuales y auditivos y, en términos de *dramatis personae,* por su doble relación contradictoria de víctima amenazadora y victimario amenazador. En el núcleo dialéctico de esa contradicción va inscrita la problemática

cuestión de la correlación de causa/efecto –real o imaginaria– entre víctima y victimario. ...

En el Acto III una nueva fuerza, ajena tanto al uno como al otro espacio, introduce, cancelando el sistema binario y su *impasse,* una nueva dimensión del conflicto y abre la vía a su solución mediante la confrontación violenta y la destrucción posible de uno de los dos términos no conciliados. Liberado de su prisión, el habitante de la torre derrota en el campo de batalla –tercer espacio– al habitante del palacio, cuyo espacio ocupará tras resolver el conflicto mediante la sustitución y superación de la relación de exclusión/oposición por la de conciliación/identificación.

... La acción ordenada espacialmente por el dramaturgo y el relato construido narrativamente, en torno al eje de la temporalidad, por el personaje han dado lugar a dos maneras de contar *La vida es sueño:* una que sigue el orden cronológico o argumental lineal de la acción y otra que sigue el orden dramático de la misma. Ambas maneras de contar –una lógico-temporal, la otra dramatúrgico-espacial– pueden dar lugar y estar asociadas a dos modos divergentes de leer *La vida es sueño,* según se radicalice el punto de vista de Basilio o el de Segismundo, rompiendo la tensión dialéctica entre ambos.

FRANCISCO RUIZ RAMÓN

EL TEXTO

La vida es sueño se publicó en 1636, en la *Primera parte de comedias* de Calderón, que vio la luz en Madrid al poco de haberse levantado la prohibición de imprimir comedias en el reino de Castilla que duró diez años, de 1625 a 1635. Poco después, el mismo año de 1636, *La vida es sueño* salía en otra colección, la *Parte XXX de comedias famosas de varios autores,* impresa en Zaragoza y con una aprobación fechada en mayo de 1636, posterior por tanto a la aprobación de la edición madrileña, fechada en noviembre de 1635. Como ya se ha apuntado en el apartado dedicado a la crítica, la cantidad y la calidad de las diferencias que existen entre el texto de *La vida es sueño* que se publica en la *Parte XXX* (de aquí en adelante, Z) y el que se publica en la *Primera parte de comedias de Calderón* (de aquí en adelante, M), han llevado a hablar de dos versiones de la obra; Ruano fue el primero en defender con fuerza la idea de que Z es, en lo sustancial, una primera versión calderoniana de la pieza, que el dramaturgo habría refundido más tarde con vistas a la publicación en volumen. Esta idea ha recibido una acogida generalmente favorable entre los estudiosos, aunque, como hemos visto, con algunas dudas y matizaciones. Vamos a pasar revista brevemente a los argumentos expuestos por Ruano, para ver en qué se fundamentan sus afirmaciones y en qué medida pueden ser de utilidad para el mejor entendimiento de la historia textual de *La vida es sueño.*

Es convincente su defensa de una fechación temprana de *La vida es sueño,* apoyada en dos argumentos de peso: la presencia, tanto en la *Parte XXX* de *Diferentes* como en la *Primera parte* de Calderón, de obras compuestas en el período 1628-1630; la enorme cantidad de variantes entre los dos textos de *La vida es sueño,* que difícilmente se daría en un lapso de tan sólo dos años (de 1634 a 1636) y que aboga en cambio por una historia textual más larga y complicada. Menos convincente es el proceso que conjetura Ruano para explicar la existencia de las dos versiones, y que sería el siguiente: primera versión correspondiente a Z, que fue representada en los corrales hacia 1629-1630; gran éxito de la obra; deseo de Calderón de prepararla correctamente para la imprenta en 1635, que lo llevó a trabajar con una copia de Z o posiblemente con una impresión suelta de las que ya corrían por España con el texto Z (como por ejemplo la ya mencionada suelta, ahora conservada en Liverpool, que Cruickshank pudo fechar entre 1632 y 1635 y atribuir al impresor sevillano Francisco de Lyra). En este trabajo de revisión, Calderón cortaría trozos del texto original (todos los pasajes existentes en Z y ausentes en M), añadiría otros pasajes que faltaban en Z (por ejemplo, las décimas finales de la segunda jornada),

trastocaría versos, cambiaría palabras y expresiones, corregiría todos los errores (y son muchísimos) de Z, restaurando incluso los versos que allí faltan (una verdadera empresa, pues, partiendo de un texto tan estropeado)... En una palabra, casi volvería a escribir la obra, dejándola en su versión definitiva para la imprenta. Por esto es por lo que Ruano se aventura a afirmar que «la versión de *La vida es sueño* que se estudia en las universidades y colegios y que se monta en los escenarios del mundo no es la que fue escrita para ser representada sino para ser leída».

Pero esta afirmación choca contra un dato que, curiosamente, el mismo Ruano reconoce: es decir, la existencia en M de unas acotaciones (la inicial y, como observa agudamente Ruano, la que sigue al v. 3070) que hacen referencia a una situación concreta de representación en los corrales madrileños, que disponían de los tabladillos laterales donde podía erigirse la rampa escalonada que representaba el «monte»; mientras que en Z esas acotaciones han desaparecido, así como, en el v. 30, la referencia más inmediata a la caída de Rosaura que debería representarse según M en apertura de la pieza (mientras que se mantienen las numerosas alusiones al monte presentes en el texto en los primeros cien versos). Esto indica que, al menos en este caso, la dirección de las modificaciones fue inversa, de M a Z, y que el texto escrito originariamente por Calderón fue modificado para una situación de representación (seguramente en provincias, donde los corrales no disponían del espacio y de los medios que en la ciudad-Corte) distinta con respecto a la que había motivado inicialmente el dramaturgo. Por otra parte, el hecho mismo de haber tenido descendencia impresa en ámbito periférico (desde la ya aludida suelta sevillana, pasando por una colección típicamente «no autorizada» y periférica con respecto a la Corte como era la de *Diferentes autores*, para llegar a la Segunda Parte de las *Doce comedias las más grandiosas...* publicada en Lisboa en 1647) aboga por una circulación periférica del ascendiente manuscrito de Z.

Más en general, la reconstrucción de la relación textual entre M y Z defendida por Ruano, por más plausible y verosímil que parezca en una primera lectura, descubre unos fallos graves cuando se examinan más de cerca sus fundamentos ecdóticos. ¿Cómo puede decirse que M deriva de Z, o de un ascendiente manuscrito perdido de Z, si entre M y Z no existen prácticamente errores conjuntivos, es decir, esos errores que, por su naturaleza, es muy difícil que se presenten de forma independiente en dos o más textos? Pues los casos que Ruano define como errores conjuntivos no resisten un examen severo; el escaso espacio disponible me permite discutir aquí sólo un caso, el único que hubiera podido ser un buen argumento en pro de una relación directa Z → M, el de la lectura «Cilene» en el v. 2747. Según Ruano, a pesar de que reconoce que se trata de una *lectio difficilior*, se trataría de un error por «Leda» (que es la enmienda que propone Vera Tassis en su edición de la *Primera Parte* de 1685, tomándola de la edición de Z incluida en 1647 en la Segunda Parte de las *Doce comedias las más grandiosas...*). En mi opinión no hay tal error: es cierto que Cilene es un personaje mitológico muy poco conocido (una ninfa que fue nutriz de Hermes y que acaso tomara el nombre del monte de Arcadia donde el mito hacía nacer a este dios) y ajeno, que se sepa, a las historias amorosas de Júpiter. Pero, como apunto en la nota correspondiente retomando una sugerencia de Morón, *Cilene* puede estar por *Selene*; pues Selene (otro nombre de la Luna) tuvo amores con Júpiter, algunos mitógrafos la identificaron con Leda, y de ahí puede que Calderón escogiera este nombre poco conocido. Además, la medida del verso es más cabal con la lectura *Cilene*, puesto que *Dánae*, en el teatro de Calderón, es siempre bisílabo, y si se sustituye *Cilene* por *Leda* hay que leerlo en cambio como trisílabo o bien hacer una dialefa muy impropia en el sintagma final (*Leda/y* o bien *y/Europa*). Segunda y más grave objeción ecdótica a la conjetura de Ruano de que M deriva de Z es la presencia de numerosos errores separativos

entre los dos textos: lagunas de Z que no pasan a M, y que hubiera sido muy difícil enmendar por conjetura (de hecho, donde algunos testimonios de la familia de Z tratan de subsanarlos, el resultado siempre es incompleto e insatisfactorio). Ruano pasa bajo silencio el significado de esos errores separativos, que por otra parte pueden rastrearse fácilmente gracias al cotejo entre M y Z que el estudioso proporciona al final de su libro: en Z faltan el v. 66 (62 de M), el v. 1107 (1114 de M), el v. 2325 (2401 de M), los vv. 2499-2500 (2537-2538 de M) y el v. 2580 (2622 de M) que rompen dos redondillas, y que algunos testimonios de la rama Z tratan de recuperar sin mucho éxito.

Los datos que el mismo Ruano nos facilita con su trabajo de cotejo y de edición, aconsejan pues excluir una derivación directa Z–> M, y llevan más bien a pensar en una historia independiente de los dos textos, que sólo compartirían un original cuya reconstrucción, aun hipotética, es hoy prácticamente imposible. Es probable, como conjetura Ruano, que ese original fuera, en parte, distinto con respecto al texto que hoy nos presenta M, y que Calderón interviniera efectivamente, en un estadio textual sucesivo, para modificar algunos pasajes: por ejemplo los vv. 366-426 (el primer encuentro entre Rosaura y Clotaldo), 921-985 (la escena donde Rosaura revela a Clotaldo que su ofensor es Astolfo), 2406-2419 (se trata de la escena, mucho más extensa en Z, en la que Clotaldo declara a Segismundo que quiere ir a luchar al lado de Basilio), 2496-2515 (parte de la escena donde Rosaura trata de convencer a Clotaldo de que mate a Astolfo), 2694-2707 y 2900-2915 (la parte inicial y la final del apóstrofe de Rosaura a Segismundo en el tercer acto).

Por otra parte, el texto de M presenta, con respecto al de Z, algunas modificaciones que parecen más bien el resultado de cortes que se hicieron necesarios para reducir la extensión de la pieza durante la representación. Es el caso de los vv. 49-52 de Z, que no aparecen en M, en los que Rosaura contesta a la pregunta de Clarín que cierra su réplica (v. 48); del v. 99

de M («Pues huir no podemos») que se explica mejor a la luz de los vv. 91-97 de Z, donde se dice que, una vez han entrado en la torre, Clarín y Rosaura no pueden huir porque en la oscuridad no acertarían con la puerta. Finalmente, algunas lecturas de M parecen ser el fruto de errores o descuidos de copia: por ejemplo, el «palacio» del v. 57, que en el original debe de haber sido «torre», como en Z (v. 61), puesto que luego Clarín habla de «la gente / que habita en ella» (vv. 67-68); la lectura «y sé quién soy» del v. 1546, que es errata por atracción debida a la cercanía del otro *quien*; la lectura «juntas» en el v. 1575, frente al más correcto «juntando» de Z, y que puede deberse a atracción con el v. 1573 que es muy parecido; la del v. 2834 («y por negar a la ociosa») frente al mucho más coherente «que por dejar a la ociosa» de Z, lectura en la que el sujeto sigue siendo Violante y que por tanto da mucho más sentido a todo el pasaje (el error de M se explica por razones paleográficas, pues era muy fácil confundir una *q*, abreviación de *que*, con una *y*; y el *negar* debe ser una mala lectura de la grafía *degar*, también posible por *dejar*); o los vv. 2835-2838, que resultan mucho más coherentes en Z («y para que a menos costa / de la opinión fuese, quiso / que en traje de hombre me ponga. / Descolgó una antigua espada...») pues tienen un único sujeto, Violante, la madre de Rosaura. La lectura de M («y para que a menos costa / fuese, quiso mi fortuna / que en traje de hombre me ponga. / Descuelgo una antigua espada...») parece derivar de un intento poco afortunado de subsanar la pérdida de la parte inicial del v. 2836, añadiendo al final del verso un sintagma que cambia sin embargo la estructura sintáctica de la frase, y lleva por tanto a un error ulterior, el cambio de persona verbal en el v. 2838.

Todo esto lleva a suponer que el texto de M tal como lo conocemos puede no ser el resultado de una revisión última efectuada por Calderón inmediatamente antes de la publicación, como conjetura Ruano, sino de una revisión bastante anterior, quizá efectuada sobre el mismo original. El hecho de traer M, en sus acotaciones, la evidencia de haber sido

Universidad de Navarra
Servicio de Bibliotecas

pensado para una representación madrileña, es un argumento que permite conjeturar que su texto derive del manuscrito de una compañía que obraba en Madrid y con la que Calderón habría seguido teniendo relaciones, hasta el punto de acudir a su *autor* para recuperar el texto de la comedia cuando quiso darla a la imprenta.

Se objetará que esta hipótesis de reconstrucción del recorrido textual de ambas familias choca contra un aserto hoy casi indiscutible entre los estudiosos de teatro áureo: la existencia de un original único, que el dramaturgo vendía al autor de comedias y del que no guardaba el borrador, y que era tan precioso para la compañía precisamente porque de él no existían (no debían existir) copias. Pero, si nos fijamos en la cantidad de aseveraciones que se encuentran en testimonios de la época acerca precisamente de esta «unicidad» del manuscrito de comedia, y de la inexistencia de «traslados» (copias) del original, nos daremos cuenta, a poco que lo consideremos con mirada libre de prejuicios, que precisamente esta insistencia nos está delatando una realidad muy otra: aunque el dramaturgo no guardara borrador ninguno, era muy probable que por el contrario se hicieran a veces en las compañías traslados no autorizados, o que se juntasen de forma fraudulenta los papeles de actor para reconstruir el texto completo, sobre todo si luego el actor que cometía el hurto se iba a trabajar en provincias... Y esto sería aún más probable en el caso de comedias de mucho éxito, como parece ser el caso de *La vida es sueño*. ¿Por qué, entonces, no podríamos conjeturar que en el origen de la historia textual de *La vida es sueño* haya habido no uno, sino cuando menos dos «traslados» o copias: una, quizás fraudulenta, que luego dio origen a la familia de Z; otra, quizá el mismo original, que, escrita para una compañía de Madrid, fue luego revisada por Calderón en un segundo momento? Sería una situación en parte análoga a la de dos textos de Lope muy bien estudiados, en una perspectiva parecida, por Marco Presotto: el de *La dama boba*, de Lope, que fue impresa en la *Parte IX* a partir de una copia posiblemente fraudulenta, pues el original quedaba en poder de la actriz Jerónima de Burgos; y el de *La mayor virtud de un rey*, de cuyo primer acto se conserva un manuscrito autógrafo con correcciones, una copia apógrafa que recoge estas correcciones y que trae otras, también autógrafas, y finalmente la versión impresa, que incluye algún cambio más.

En todo caso, el texto de M tal como nos ha llegado es, como reconocen todos los estudiosos y entre ellos el mismo Ruano, el que Calderón quiso incluir en la *Primera parte*, y por tanto el único «autorizado». Aunque es imposible negar que Z parece reflejar un estadio anterior al que refleja M, la situación actual de su texto es tal que es muy difícil discernir el producto de la pluma de Calderón del producto de remiendos y cortes realizados por el trabajo sucesivo de la compañía que lo tuvo en su poder. Para volver a utilizar las palabras ya citadas de Felipe Pedraza, y recogiendo sólo una de sus hipótesis, Z parece ser «una primera versión que se ha transmitido deturpada».

La historia editorial del texto Z se encuentra reseñada de forma exhaustiva por Ruano y luego por Cruickshank. M tuvo una historia editorial mucho más nutrida, muy bien estudiada en un trabajo de Germán Vega García-Luengos («Transmisión textual e historia editorial de *La vida es sueño* (de Vera Tassis al primer tercio del siglo XIX)», en *La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*, pp. 37-232), que reseña y trata de filiar todas las ediciones de *La vida es sueño* de la familia de M en los siglos XVII y XVIII. Baste decir aquí que M volvió a imprimirse en Madrid en 1640, y que sobre esta reimpresión se llevó a cabo, entre 1660 y 1670, una edición contrahecha también fechada –falsamente– en 1640; en 1685 salió a luz una nueva edición de la *Primera parte* cuidada por Juan de Vera Tassis, que enmienda el texto en muchos lugares, con cierto tino pero también con mucha arbitrariedad para el criterio filológico de hoy; en lo relativo a *La vida es sueño*, para estas enmiendas se sirve a veces del texto Z.

La presente edición

La fijación del texto de *La vida es sueño* no presenta, en su conjunto, enormes dificultades: salvo algunos errores de corrección obvia, y normalmente corregidos por todos los editores, los pasajes o las lecturas dudosas no son muchísimas. Además, el editor de hoy puede contar con los utilísimos estudios de Ruano de la Haza, que le ahorran todo el trabajo de cotejo que hubiera debido hacer individualmente: me refiero tanto a su edición del texto Z, que lleva en apéndice un atento cotejo con el texto M, como a su edición del texto M con un aparato completo de variantes (incluida en *La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*). Aun así, quien se enfrenta con la tarea de editar (¡una vez más!) este texto tan estudiado y editado siente, inevitablemente, el peso de tantas opiniones como han sido emitidas a lo largo de las décadas acerca de qué lecturas hay que preferir en los casos dudosos, o de cómo anotar o explicar los pasajes de comprensión difícil o ambigua. Quizá el esfuerzo mayor es el de sustraerse a los automatismos que inevitablemente engendra una comparación detenida y repetida de tantas buenas ediciones como existen de *La vida es sueño*: me refiero a la tendencia a repetir, algo acríticamente, explicaciones o aclaraciones ya dadas por otros, sin pararse a considerar si hacen al caso y explican de forma satisfactoria el texto.

Bien es cierto que, por otra parte, todo el trabajo realizado con anterioridad por otros representa una ayuda inapreciable; y ya que, debido a las normas editoriales de esta colección, no he podido hacerlo en las notas cuando hubiera venido al caso, aprovecho estas líneas para dejar constancia de todas las deudas que he contraído con otros editores que me han precedido, quienes, con sus notas, me han ayudado a resolver dudas, me han aclarado pasajes de significación oscura, me han proporcionado argumentos en apoyo de explicaciones sólo esbozadas y que necesitaban el refuerzo de otras

autoridades: especialmente quiero mencionar aquí las ediciones de Enrique Rull (Alhambra, Madrid, 1980), las ya citadas de Ciriaco Morón, de Milagros Rodríguez Cáceres y de José María Ruano (por más que con la fijación del texto de esta última me encuentre muchas veces en discrepancia), la de Antonio Rey Hazas (Vicens Vives, Barcelona, 1997); sin olvidar la edición pionera de Albert A. Sloman (Manchester University Press, Manchester, 1961), a cuyas notas y comentarios hacen referencia obligada tantos editores sucesivos.

Para establecer el texto, me he atenido a los mismos criterios que enuncia Luis Iglesias Feijoo en su artículo «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*»: hasta donde ha sido posible, he mantenido las lecturas de M, acudiendo a las variantes correspondientes de Z sólo cuando era estrictamente necesario para subsanar errores evidentes de M. Muchas lecturas de M que se suelen enmendar, con mayor o menor frecuencia, no son tales errores a mi modo de ver, empezando por ese famoso v. 16 en el que muchos editores escogen «arruga» (lectura en la que coinciden Z y Vera Tassis) frente a «abrasa»: ambas lecturas tienen su validez, pero, como la de M hace sentido, y puede ser, como ya hemos dicho, el fruto de una revisión calderoniana, es ésta la que hay que editar. En el v. 421, algunos enmiendan «arroja» con «asoma», lectura de Z que sin embargo es a mi modo de ver una *facilior*: el texto establece un paralelismo entre las acciones del corazón (que *sale* de los ojos deshecho en lágrimas, v. 426) y del prisionero (que *se arroja* por la ventana), que implican ambas un movimiento de dentro a fuera, concreto y aun violento, que no es el que indica el verbo *asomar* (que justamente representa, en el v. 424, la fase anterior a la de la salida). En el v. 462, tampoco hace falta enmendar «piedad» con otra *facilior* de Z, «lealtad»: *piedad*, casi siempre en *La vida es sueño* y también en este pasaje, tiene el sentido de 'respeto que se tributa a un superior', y concretamente aquí remite al respeto que Clotaldo, hombre profundamente honrado, muestra hacia su Rey. Tampoco hace falta sustituir el «más a menos» del

v. 896 con la lectura «más o menos» de Z: Calderón utiliza en otras obras esta expresión, según puede comprobarse por ejemplo en el manuscrito de *En la vida todo es verdad y todo mentira* editado por Cruickshank, que señala otros casos de este uso. Sólo en dos casos acudo, de acuerdo con la casi totalidad de los editores, a lecturas de Vera Tassis (vv. 990, 1743), aunque la primera de estas enmiendas («apacible» en lugar del erróneo «posible» de M) no me convence del todo, pues a esa misma bebida se le atribuyen pocos versos después «violencia» (v. 999) y un «tirano poder» (v. 994).

De acuerdo con la orientación general de la colección, he adaptado el texto de la comedia a los modernos criterios ortográficos y de puntuación; sin embargo, he mantenido las oscilaciones en la grafía del grupo *ex-/es-*; la reducción de los grupos cultos *-ct, -pt, -sc*; arcaísmos como *trujese, trujiste* por *trajese, trajiste*; la alternancia entre *agora* (trisílabo) y *ahora* (bisílabo); la asimilación y palatalización de la *-r* del infinitivo delante de un pronombre personal enclítico (*vencellas*, etc.); la aglutinación de la preposición *de* con los pronombres y/o adjetivos *él, ella, este, esta, esto, ese, esa, eso*; la vacilación en la atribución del artículo femenino o masculino delante de los nombres femeninos que empiezan por vocal (*el alegría, el acción*); el mantenimiento de la *y* (conjunción) delante de *i-* inicial de palabra. Todos estos fenómenos, por lo tanto, no se explican en las notas. He señalado, en el texto, las diéresis poéticas. Los *aparte* van entre paréntesis; la mayoría se deben al criterio del editor moderno, ya que los testimonios antiguos los señalan sólo en contados casos. Un espacio entre dos acotaciones señala que, entre la primera y la segunda, hay un momento en que el tablado queda vacío y se da, por tanto, un cambio de cuadro.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

I JORNADA

Versos	*Estrofa*
1-102	Silva de pareados
103-272	Décimas
273-474	Romance (*á-e*)
475-599	Quintillas
600-985	Romance (*í-o*)

II JORNADA

986-1223	Romance (*é-a*)
1224-1547	Redondillas
1548-1723	Silva de pareados
1724-2017	Romance (*é-e*)
2018-2187	Décimas

III JORNADA

2188-2427	Romance (*é-o*)
2428-2491	Octavas reales
2492-2655	Redondillas
2656-2689	Silva de pareados
2690-3015	Romance (*ó-a*)
3016-3097	Redondillas
3098-3319	Romance (*á-a*)