

A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

A día de hoy, aproximarse a *La vida es sueño* desde el lado de la filología y la crítica teatral es un reto de primera magnitud. Una obra maestra de esta entidad ha captado la atención de cientos de estudiosos durante algo más de tres siglos, generando miles y miles de páginas que interpretan, leen, juzgan o catalogan la comedia desde ángulos muy diversos. En 1996 Ara Sánchez publicó una valiosa *Bibliografía comentada de «La vida es sueño» (1682-1994)* que compendia la mayor parte de lo escrito hasta esa fecha. Dos décadas después la producción científica ha crecido exponencialmente, merced sobre todo a la celebración en el año 2000 del cuarto centenario del natalicio de Calderón de la Barca. Como bien indicaba Enrique Rull hace un cuarto de siglo:

Basta asomarse al caudal bibliográfico que hay sobre este drama para sentir vértigo. Actualmente, somos conscientes de que poco o nada puede decirse sobre la obra que no haya sido ya mencionado o aludido de alguna manera. Entre tanta maleza (y a veces hojarasca) crítica, hay, no obstante, algunos puntos controvertidos que nunca han quedado (¿ni quedarán?) resueltos¹.

Nada más lejos de mi intención que pretender “solucionar las controversias” que han alimentado las diferentes –a veces antitéticas– aproximaciones a la comedia. Pondré mi foco en una sola cuestión, la del género, que no es en absoluto baladí. Para lograrlo, intentaré desasirme de prejuicios críticos que orbitan alrededor de *La vida es sueño* como si de verdades incontestables se tratara, y dirigiré mi mirada hacia el horizonte de emisión que contemplaba el dramaturgo en el momento de escritura. Esto es, parto de la base de que Calderón sí sabía con absoluta precisión en qué categoría o modalidad dramática –léase género– deseaba encuadrar su obra, solo que con el paso de los años y la pérdida del contexto más inmediato hemos desatendido en exceso ese referente. Un referente que por fuerza ha de ser dramático, genésico, en consonancia con la praxis teatral de la época, lejos de esa mirada que privilegia los

* Este trabajo se ha realizado bajo el marco del proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad: «Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVII» (referencia FFI2013-48644-P).

¹ RULL, «Estudio preliminar», p. 42.

contenidos filosóficos, teológicos, morales, antropológicos... que, aunque nadie duda de su importancia en la obra, van por unos derroteros que ahora no me interesa transitar. Con harta frecuencia, tales contenidos temático-ideológicos han monopolizado la atención de los estudiosos y de modo indirecto han provocado que llegemos a olvidar las coordenadas genéricas del teatro barroco, el código interno en que se inscribe *La vida es sueño* como ejemplo cimero que es de la escena áurea, concebida antes que nada para el solaz y aprovechamiento del público en los corrales, y no para los púlpitos o las cátedras.

Por lo regular las obras maestras tienden a romper moldes y se resisten a los encasillamientos o estrechas taxonomías. ¿Qué tipo de libro fue el *Lazarillo de Tormes*? Diferente a todo lo conocido, sin duda, pero gracias a su complemento con el *Guzmán de Alfarache* hoy sabemos que marca el origen de un género inédito: la novela picaresca. Lo mismo cabe preguntarse sobre el *Quijote*, que no se acopla bien a ningún modelo narrativo previo, pues los contiene y subsume a todos, de modo que inaugura un nuevo género: la novela moderna, totalizadora y abierta. *La vida es sueño* entra en la nómina de las obras maestras, portadora de una multiplicidad de mensajes y de una densidad de temas y motivos tal, que ha merecido las etiquetas más dispares. Si nos ceñimos al encuadre genérico, se la ha llamado comedia ideal (Alberto Lista), drama profano y de invención (Hartzenbusch), comedia filosófica (Menéndez Pelayo, Valbuena Prat), comedia de enredo (Domínguez Cavia), una variedad de capa y espada (McKendrick), drama de honor (Resina), etc. Son legión los estudiosos que la leen en clave trágica: Parker, Ruiz Ramón, Vitse, Trías, Molho, Rodríguez Cuadros, Álvarez Sellers... Rull rescata una cita deliciosa de Ginard de la Rosa que, ya en 1881, decía lo siguiente:

La vida es sueño es drama religioso, y entonces aborda los problemas de la caída y la expiación –o poema filosófico, y resuelve el destino del hombre y la fuente del conocer–, o lección moral que nos desengaña acerca de las ilusiones y las vanidades del mundo –o poética enseñanza de lo que es el hombre sin el freno de la educación–, o protesta revolucionaria, y combate la violencia social que sofoca la libertad so pretexto de evitar sus extravíos –o lección política, y enseña a los pueblos a lo que conduce el mal uso de la libertad–, o demostración de la locura de los presagios y juicios de la astrología –o animada pintura de los progresos que realiza el hombre y la humanidad, combatida por el desengaño y agujoneada por el deseo–, o prueba de que las pasiones comprimidas estallan con tanta más fuerza cuanto mayor es la presión –o inspiración de la filosofía, que ha negado realidad al mundo exterior–, ... todo esto y mucho más, si más la examináis, es *La vida es sueño*².

Como se ve, los criterios temático-ideológicos priman sobre todo lo demás y urge cambiar el enfoque. Convengo con De Armas cuando expone que «es difícil catalogar la obra», pero no es de recibo que (para algunos críticos, dice él, sin dar

² GUINARD DE LA ROSA, 1881, p. 326, citado por RULL, «Estudio preliminar», pp. 43-44.

nombres) no sea una típica pieza «del teatro aurisecular»³. La realidad es justo la contraria, pues la comedia sigue unos patrones dramáticos bien marcados desde fines del siglo XVI, y ella misma a su vez se convertirá en modelo de futuras composiciones. A mi modo de ver, el género en que mejor encaja *La vida es sueño* es el palatino, según apunté años atrás en un ensayo: «Otra posible apreciación sería tomarla en clave de comedia palatina seria que explora el tema del abuso de poder y la restitución del orden legítimo, con final atrágico, en línea con lo practicado por Miguel Sánchez, Guillén de Castro, Lope de Vega... dos o tres décadas atrás»⁴.

Un comentario tan al desgaire pasa desapercibido en el torrente de la crítica moderna, así que hora es ya de documentar mejor ese aserto de 2003 y dedicarle el espacio que se merece. Bien es cierto que Alcalá-Zamora en el año 2000 apuntó en la misma dirección, tildando *La vida es sueño* de «drama de honor femenino, tragedia de villanos y comedia palatina, [donde] se reflexiona sobre el tema del Poder»⁵, pero maneja varias categorías a la vez y no privilegia la palatina sobre el resto. Más atinado anda García Reidy en un trabajo reciente (2011), quien no duda en considerarla como «la obra palatina más emblemática del primer Calderón»⁶.

A justificar mi adscripción de *La vida es sueño* al grupo de la COMEDIA PALATINA SERIA dedico las páginas que siguen, para lo cual tomo como base mi propio análisis de los doce rasgos morfológicos que caracterizan al género palatino y que lo distinguen del resto de géneros o subgéneros dramáticos españoles del Siglo de Oro. Procederé a examinarlos uno a uno en detalle con el objetivo de llegar a una conclusión lo más certera y objetiva posible.

Los doce rasgos morfológicos de la comedia palatina

1) *La vida es sueño* se inserta en una corriente idealista o ilusionista que introduce al espectador en un ambiente de fantasía cortesana donde sucederán en cascada una larga serie de sucesos novelescos (inventados) y galantes que son el eje de la acción dramática. Coincido, pues, con una de las primeras apreciaciones

³ DE ARMAS, «Papeles de zafiro», p. 76. Véase al efecto lo que escribe COUDERC: «Uno diría que tiene la sensación, frente a *La vida es sueño*, de estar ante una obra atípica y quizás experimental, en la que un dramaturgo aún joven combina modelos genéricos dispares como si se lanzara a sí mismo un reto artístico y como si estuviera tanteando en busca de una propuesta genérica original» («*La vida es sueño* leída desde el desenlace», p. 80).

⁴ ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», p. 181. Es el mismo trabajo que, con actualización y añadidos varios, se publica en este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015: «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro».

⁵ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, «De la monarquía despótica a la república de sabios», p. 292.

⁶ GARCÍA REIDY, «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», p. 200.

críticas que se hicieron de nuestra obra, cuando Alberto Lista la tildó en 1844 de «la mejor de las comedias ideales de Calderón»⁷. En este sentido, el dramaturgo deja claro que no busca construir una trama de fondo histórico (*El sitio de Breda*, *La aurora en Copacabana*), ni bíblico (*Los cabellos de Absalón*, *Judas Macabeo*), ni hagiográfico (*El mágico prodigioso*, *El purgatorio de san Patricio*), ni mitológico (*El hijo del Sol*, *La púrpura de la rosa*), ni caballeresco (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *El castillo de Lindabridis*), ni un drama de honor (*El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*), ni siquiera una tragedia (*El mayor monstruo del mundo*, *La cisma de Ingalaterra*), y mucho menos un típico enredo de capa y espada (*La dama duende*, *Casa con dos puertas*). Lo que sí hace Calderón es crear un ambiente de comedia palatina donde se dirimen cuestiones de profundo calado individual, político, social, religioso... que atraviesan las vidas de todos y cada uno de los personajes, sin excluir ni dejar indiferente a nadie. Estamos ante un enfoque serio (dramático) de tales problemáticas que se semeja en parte a otro ambicioso título suyo –pero menos logrado– como es *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Sin embargo, se percibe de inmediato que hay una gran diferencia con otras comedias palatinas tan conocidas como *El galán fantasma*, *La señora y la criada*, *El acaso y el error*, *Para vencer amor querer vencerle*, *La banda y la flor*, etc. Tal diferencia radica en el planteamiento de base (horizonte de emisión) que adopta el dramaturgo: mientras que en estos últimos títulos impera lo cómico-galante-erótico con amantes en apuros que rivalizan entre sí sobre cómo emparejarse, en los casos de *La vida es sueño* y *En la vida todo es verdad y todo mentira* domina a las claras el enfoque serio y trascendente de los temas (a pesar de que tampoco faltan las parejas de jóvenes que buscan fórmulas ingeniosas para casarse cuando se aproxima el desenlace).

2) Se cumplen las premisas del doble alejamiento espacial y temporal (*hic et nunc*) respecto del lugar y momento de escritura. Así, la comedia palatina busca espacios dramáticos cuya marca principal consiste en estar fuera de Castilla: pueden ser Portugal, Cataluña, Aragón, Navarra, Galicia..., o cortes extranjeras localizadas en Nápoles, Ferrara, Bretaña, Flandes, Bohemia, Hungría... En *La vida es sueño* la acción transcurre en Polonia, reino católico igual que España, sí, pero lo suficientemente desconocido como para evocar en el espectador cierta sensación de lejanía y exotismo que ha de ser determinante en su proceso de recepción. Por otra parte, la comedia carece de referencias concretas al tiempo representado: cabe deducir que tal indefinición cronológica obedece a la búsqueda de una calculada atemporalidad. Esto no significa que Calderón sumerja a sus personajes en el vacío más absoluto, ni mucho menos, pues siempre hay un contexto latente: en *La vida es sueño* podría decirse que subyace un espíritu postridentino (reflexiones sobre la predestinación y el libre albedrío, el valor de «obrar bien» (vv. 2399-2427), donde los hechos han de primar sobre los dichos, etc.). Pero, más importante todavía,

⁷ LISTA, *Ensayos literarios y críticos*, II, p. 87.

nuestro dramaturgo sabía perfectamente que en Polonia reinaba desde hacía décadas Segismundo III Vasa (1587-1632), casado con Ana de Habsburgo, que a la sazón era tía materna de Felipe IV. A este rey le sucedió Ladislao Segismundo IV Vasa (1632-1648), primo hermano de Felipe IV, quien cuando todavía era príncipe visitó en persona la ciudad sitiada de Breda (septiembre de 1624), y que como tal príncipe polaco lo incluye Calderón entre los personajes de *El sitio de Breda* (la ciudad cayó en junio de 1625 y la comedia debió escribirse después)⁸. El nombre de Basilio también era bien conocido: así se llamó el zar de Rusia durante el periodo 1606-1610 (Vasili o Basilio IV), sucesor a la sazón del falso Dimitri I (Demetrio), a quien Lope consagró su comedia *El gran duque de Moscovia*. Demasiadas coincidencias onomásticas –en fin– para ser fruto de la casualidad. Hoy en día no hay consenso crítico sobre la fecha de composición de *La vida es sueño*, abriéndose un abanico que oscila entre 1629 y 1635. Para nosotros esto no es relevante ahora, baste con señalar que bien coincidiera su estreno con el fin del reinado de Segismundo III, o bien con el inicio del de Segismundo IV, lo que sí sabemos con certeza es que el nombre del protagonista se inspira en el verdadero rey de Polonia. Del mismo modo, el nombre de Basilio bien pudo tomarse de los antiguos zares de Rusia. Todo lo demás, la peripecia vital que atenaza a padre e hijo, es invento calderoniano desde el primer verso hasta el último.

3) El doble alejamiento del espacio dramático y del tiempo representado coadyuva a asentar en el espectador una expectativa de sublimación de la realidad muy propia del ámbito palatino, generando una sensación de novedad y exotismo cuyo fin es captar su atención sobre lo que pasa en el tablado. Por ende, tal distanciamiento permite a Calderón abordar en el texto espinosos temas y lances con gran libertad creadora, pues parte de la premisa que no hace un teatro “realista” ni de “denuncia” de la España del momento. Esto es, se trata de un mecanismo de seguridad que le habilita al dramaturgo para mostrar a las claras los errores de variada índole que comete el rey Basilio, la inicial rebeldía del príncipe Segismundo con sus ataques de ira, el conato de alzamiento popular que encabeza un soldado anónimo, etc., etc., lances todos estos muy poco airosos que reflejan el lado más oscuro de reyes, gobernantes y súbditos, los cuales, por suerte –pensará el público con alivio–, no son españoles, sino polacos, convenientemente alejados de nuestras fronteras. Con todo, sí flota en el ambiente una cierta pedagogía de regimiento de príncipes, de avisos para el buen gobierno, de escarmentar en cabeza ajena, pero sin personalizar en ningún rey ni poderoso español coetáneos, para

⁸ BACZYŃSKA, «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia», pp. 20-21. Menciona además esta investigadora cómo en las Descalzas Reales de Madrid hay sendos retratos de este príncipe polaco y de su hermana Ana. Pero el nombre de Segismundo ya sonaba en las tablas desde tiempo atrás: Vélez de Guevara lo erige en protagonista de *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*; Lope de Vega lo cita como rey de Polonia en *El gran duque de Moscovia*, y hay otro homónimo en *El rey sin reino*. Pensemos también en la novela cervantina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, etc.

evitar maliciosas suspicacias que podrían poner en riesgo la integridad física del poeta.

4) El estatus de los actantes obedece asimismo al patrón palatino, con protagonismo destacado de reyes (Basilio), príncipes (Segismundo), nobles de título (duque de Moscovia) y poderosos en general (Clotaldo, Estrella, Rosaura); personajes todos ellos que interactúan con subalternos como el gracioso Clarín, o los innominados soldados y guardas. Los juegos de ocultamiento de identidades y fingimientos suelen estar en el origen de la trama, tal como aquí ocurre: Segismundo ignora su condición principesca hasta que le es revelada en la segunda jornada: «has, señor, de saber / que eres príncipe heredero / de Polonia» (vv. 1274-1276)⁹, revelación que tratarán de neutralizar cuando fracase en su primer ensayo como príncipe y lo narcoticen con un bebedizo de lotos (v. 2060) para devolverle a la torre-prisión y hacerle creer que todo fue un sueño. Rosaura sale a escena en disfraz varonil ocultando su feminidad (cosa que no logra del todo, pues su intensa belleza conmueve a Segismundo), situación que cambia en la segunda jornada donde funge como dama de corte bajo el nombre de Astrea, y que vuelve a cambiar en la última jornada donde se presenta a sí misma como una mezcla de ambas personalidades, pues «entre galas de mujer, / armas de varón me adornan» (vv. 2726-2727). Con todo, su principal enigma identitario no deriva de la vestimenta, sino del hecho de ignorar quién es su padre, al cual trata de encontrar exhibiendo una misteriosa espada que será su particular vehículo de anagnórisis. Este mismo rasgo afecta a Clotaldo, quien a la postre resultará ser el padre secreto de Rosaura.

5) El marbete de comedia palatina que postulamos para *La vida es sueño* se sustenta también en el espacio escénico requerido para su representación. Dado que los protagonistas son un rey, un príncipe y varios altos nobles (con gentes de servicio), la lógica requiere que estos se muevan en ambientes cortesanos, con marcado énfasis escenográfico en recrear los PALACIOS donde viven y gobiernan, señalando quizás algunas dependencias concretas como el salón del trono, terrero exterior, jardín... En nuestro caso Calderón se limita a decir que parte de la acción transcurre en el palacio del rey de Polonia (Basilio), sin aportar más detalles salvo la existencia de un balcón o ventana por donde Segismundo arrojará a un soldado, con lo cual queda al albedrío y posibilidades materiales de cada compañía la construcción escénica de dicho espacio. Tal decorado de interior palatino alterna con la torre, prisión o cueva donde Segismundo permanece encadenado; el texto indica que este ha de ser un espacio «breve» y «estrecho» (vv. 57, 328, 1025, 1583), «rudo» (v. 59), con algunas «peñas» o «peñascos» que lo signifiquen bien (vv. 7, 56, 62, 64, 302, 316...), a lo cual contribuye sobremedida la máquina o rampa del «monte» (acotación inicial) que ha de estar al lado y que tanta visibilidad tiene desde el arranque mismo de la obra. Ambos decorados contrastan fuertemente entre sí y delimitan el movimiento escénico de ida y vuelta, de

⁹ Cito *La vida es sueño* por la edición crítica de Fausta Antonucci (2008).

alternancia palacio/torre que predomina en *La vida es sueño*. Esta dualidad solo se quiebra en el último cuadro de acción o macroescena (vv. 2656-3319), el cual requiere de un espacio abierto, exterior e intermedio –se desempeña en el centro del tablado–, donde tendrá lugar tanto la batalla campal que libran los ejércitos de Basilio y de Segismundo, como la posterior secuencia del desenlace. En conclusión, espacios todos ellos de suma sencillez, al alcance de las compañías más humildes; *La vida es sueño* es una típica comedia de corral que no requiere de ninguna compleja maquinaria escenográfica, fiando toda su fuerza dramática al valor del texto, de los temas tratados y del trabajo actoral, aunque ello no es óbice para que pueda representarse también ante los reyes en el «salón real de palacio», tal y como consta en varios impresos antiguos de la obra.

6) La materia palatina de *La vida es sueño*, a pesar de su predominante carácter fantástico y novelesco (inventado), no anula el que pueda rastrearse algún tipo de nexos –siquiera muy leve y sutil– con la historia. Ya dejamos asentado en el punto segundo cómo los nombres de Segismundo y Basilio parecen inspirarse en los respectivos monarcas de Polonia y Rusia. Muy poca cosa, en efecto, aunque la innegable impronta política y ejemplar de la comedia ha empujado a la crítica a buscar paralelos con la historia del momento. Así, el Basilio calderoniano, cargado de semas negativos (creencia ciega en los hados y consecuente encarcelamiento de su hijo), podría contener alguna afinidad con el zar ruso Basilio IV más allá del simple nombre: no en vano, el ascenso al poder de Basilio IV estuvo ligado al asesinato de Demetrio I el Falso y toda su nutrida comitiva de polacos (1606), lo cual supuso el fin de las ilusiones europeas de tener un zar católico aliado de Roma, y no ortodoxo¹⁰; pero aún hay más, pues cuatro años después el histórico Basilio IV fue derrotado por las tropas polacas (batalla de Klúshino, 1610), depuesto del trono y conducido hasta el Parlamento (Dieta) de Varsovia en calidad de prisionero, donde tuvo que postrarse ante el rey Segismundo III, jurarle lealtad y hacerse monje para salvar la vida (29 de octubre de 1611). Hay un cuadro de la época (imagen 1) que plasma la escena, reproducida también en algún grabado (imagen 2) y en pinturas del siglo XIX, como las de Jan Matejko (imágenes 3 y 4).

¹⁰ Este es el tema nuclear de *El gran duque de Moscovia* de Lope, aunque el Fénix llama precisamente Basilio al padre de Demetrio (no a su sucesor en el zarato) y ello provoca cierta confusión en su cotejo con la historia.



Imagen 1: El depuesto zar Basilio IV y sus hermanos (de pie) en el Parlamento de Varsovia, ante el rey Segismundo III y el príncipe Ladislao Segismundo (sentados). Escuela de Tommaso Dolabella (h. 1620). Lviv Historical Museum (Leópolis, Ucrania).

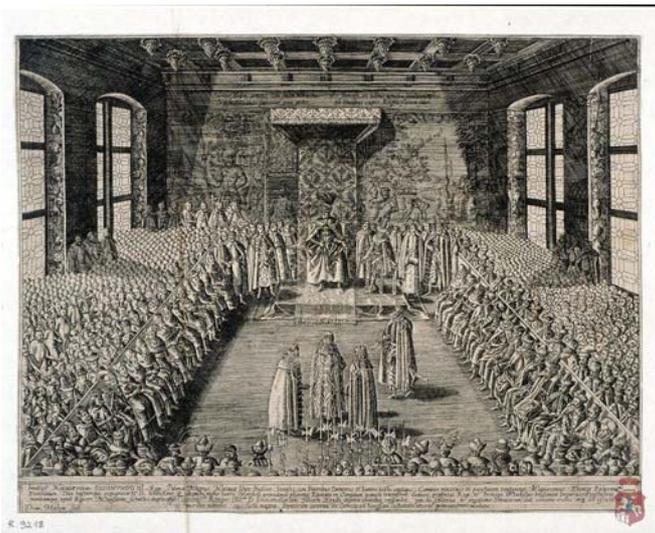


Imagen 2. Tomasz Makowski: grabado inspirado en el cuadro anterior. Museo Czartoryski (Cracovia).



Imagen 3: Basilio IV ante Segismundo III en Varsovia (Jan Matejko, 1853).
Museo Nacional de Wroclaw.



Imagen 4: Basilio IV a los pies de Segismundo III en Varsovia (Jan Matejko, 1892).

Estas imágenes recrean un suceso de la guerra polaco-rusa donde un rey llamado Basilio se pone a los pies de Segismundo de Polonia, situación que se repetirá tal cual en *La vida es sueño* (vv. 3147 y ss.). ¿Casualidad? Quizás no tanto, aunque las coincidencias no pasan de aquí, pues los hechos posteriores que acontecen en la historia de Polonia y en la comedia siguen líneas divergentes.

Otro paralelo llamativo que se ha establecido con el Basilio calderoniano es el de Rodolfo II (1552-1612), emperador del Sacro Imperio Germánico durante los años 1576-1612, además de rey de Bohemia y Hungría. Era sobrino de Felipe II y se educó en España durante su juventud (1564-1570). Como rey de Bohemia, trasladó la corte de Viena a Praga, donde se dedicó al estudio de la alquimia, la astrología, la magia y otras disciplinas afines (impulsó las actividades de la Academia Alquimista Praguense), todo lo cual le procuró fama de excéntrico¹¹. Si a esto añadimos que priorizó la política de Bohemia y desatendió los asuntos imperiales y húngaros, encontramos que en los últimos años de vida perdió el apoyo de su propia familia, los Habsburgo. En 1608 un consejo familiar lo declaró demente, fue depuesto y tuvo que ceder el poder efectivo sobre Austria y Hungría a su hermano Matías, y lo mismo ocurrió casi de seguido con Bohemia (1611). No faltan, pues, las semejanzas entre el histórico Rodolfo II y el Basilio de *La vida es*

¹¹ JECHOVÁ, «Les Motifs polonais –ou tchèques?– dans *La vie est un songe*».

sueño, a las cuales cabe añadir el hecho de que el emperador encarceló hasta la muerte a un hijo natural suyo, Julio César de Austria, por loco y sádico¹².

Aunque no es necesario ir hasta Praga para dar con un paralelo de este confinamiento del hijo de un rey, pues en España tenemos el caso del príncipe Carlos de Austria, primogénito de Felipe II, de carácter atrabiliario, que murió demente en 1568, cautivo en sus propios aposentos del alcázar madrileño tras intentar contra su padre¹³. Un ejemplo más remoto localizamos en la vida del príncipe Gautama Buda, recluido por su padre en un palacio –a modo de jaula de oro– para evitar que se cumpla la profecía de que un día renunciará al poder para hacerse asceta (y, de paso, fundamentar las bases del budismo). Podríamos incluso aproximarnos más al momento de escritura y establecer conexiones entre Segismundo y Felipe IV¹⁴: ambos nacimientos estuvieron acompañados de fenómenos astrológicos (eclipses, conjunciones planetarias...) que alimentaron las profecías, apocalípticas unas y propiciatorias otras; así, según lee De Armas, en la comedia late un trasfondo astrológico y político que el dramaturgo aprovecharía para interrogarse si Segismundo-Felipe IV son reflejo de un rey ideal o si bien se les puede criticar algunas de sus acciones.

Como se ve, el engarce de *La vida es sueño* con la historia goza de tantas aproximaciones –dependiendo del enfoque que privilegie un investigador u otro– como pocas certezas, pues en realidad la trama es inventada y no remite a ningún antecedente concreto. Según mi lectura, Calderón está muy lejos de querer insinuar peligrosas analogías con Felipe II o con Felipe IV, y pienso que tampoco con Rodolfo II, pero su horizonte de emisión sí apunta hacia una lección del arte de gobernar: qué errores no debe cometer un rey (Basilio, las primeras acciones de Segismundo) y qué comportamiento hay que aplaudir (el Segismundo de la tercera jornada). De ahí que, mejor que aplicarse a dudosas interpretaciones historicistas, otras vías de exploración más útiles podrían ser las lecturas en clave política, simbólica o incluso mitológica (Edipo, Zeus, Cronos, Urano y el temor a perder el poder)¹⁵.

¹² Este Julio César de Austria, entre otros muchos desmanes y atropellos, atacó a cuchilladas a su amante y la precipitó al vacío por una ventana. Un nuevo acto de defenestración tuvo lugar en Praga en 1618, cuando la aristocracia bohemia arrojó por la ventana a tres embajadores imperiales, lo cual supuso el inicio de la guerra de los Treinta Años. Es fácil asociar cualquiera de estos episodios con la escena donde Segismundo tira por el balcón a un criado (vv. 1426-1431).

¹³ El cronista Cabrera de Córdoba atribuye al príncipe Carlos un intento de defenestración personalizado en su gentilhomme Alonso de Córdoba; por su parte, Forneron, en su *Historia de Felipe II* (1884, p. 156), habla de otra intentona similar con el tesorero Juan de Lobón: ver MILLÉ Y GIMÉNEZ, «Miscelánea erudita, III. Una nota a *La vida es sueño*», pp. 144-145; FERDINANDY, «El príncipe preso».

¹⁴ DE ARMAS, «Segismundo/Philip IV».

¹⁵ RUIZ RAMÓN, «El “mito de Uranos” en *La vida es sueño*»; MOLHO, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*; DE ARMAS, «Papeles de zafiro».

7) En este punto destacamos cómo la onomástica de los protagonistas señoriales se adecúa a su alto rango: son portadores de nombres refinados, nada vulgares, que resaltan su alcurnia y nobleza. La comedia palatina huye de nombres comunes y corrientes tipo Luis, Pedro, Sancho, Ana, Carmen... y busca otros de mayor sonoridad. En el siglo XVIII, un sainete de Ramón de la Cruz titulado *Las preciosas ridículas* nos da la clave jocosa de que esto es así:

GRANADINA	¡Clara, Lucía! ¿En qué historia política ni profana ha encontrado usted esos nombres?
BASTOS	Una oreja delicada padece furiosamente con apelación tan charra. Aquellos nombres de Aminta, Amarilis, Adelaida, Florelinda, Clorilene, Aganipe y Belisarda sí que son lindos ¹⁶ .

Ya hemos hablado suficiente sobre Segismundo y Basilio, pero es de notar que el resto de personajes van en la misma línea: los otros dos varones principales se llaman Astolfo (duque de Moscovia) y Clotaldo (viejo, ayo del príncipe); las damas son Rosaura y Estrella. Esta última nos sugiere un significado especial: si una estrella del cielo indujo a Basilio a encarcelar a Segismundo, otra Estrella se unirá a él en el desenlace para inaugurar el nuevo signo de los tiempos. Junto a estas *dramatis personae*, el cuerpo de la comedia incluye otros antropónimos que van en la misma dirección: el padre del rey Basilio es Eustorgio III; la esposa de Basilio se llama Clorilene, nombre que viene a coincidir con el de una hermana suya, mientras que su otra hermana es Recisunda; Violante (¿en juego con ‘violada’?) es la madre de Rosaura, quien pronto fue abandonada por Clotaldo. Esta peculiar onomástica, cargada de significaciones y evocaciones, es la propia de la comedia palatina, sí, pero es de notar cómo los rarísimos nombres de Eustorgio y Clorilene parecen ser préstamos directos de una novela de Enrique Suárez de Mendoza titulada precisamente *Eustorgio y Clorilene. Historia moscovica* (Madrid, 1629). Es casi seguro que Calderón tuvo a la vista esta farragosa novela bizantina, donde también aparece un duque de Moscovia llamado Basilio¹⁷. Merece siquiera un comentario el que un nombre tan singular como Clorilene se cite dos veces en *La vida es sueño*, una como esposa de Basilio (v. 660) y otra como hermana suya (v. 521), cuando en realidad el texto trata de un mismo

¹⁶ Ramón de la CRUZ, *Las preciosas ridículas*, en *Sainetes*, vol. I, p. 410.

¹⁷ Esta técnica de composición no es rara en nuestro dramaturgo: una comedia tan temprana como *Amor, honor y poder* (1623) bebe de una novela de Ágreda y Vargas titulada *Eduardo, rey de Inglaterra* (inserta en sus *Novelas morales*, 1620), donde se está traduciendo un relato previo de Bandello.

personaje. Hay un sector crítico que, a partir de Rank¹⁸, defiende la tesis del incesto, pues Segismundo sería el fruto de la unión entre dos hermanos; estigma que no se quedaría ahí, ya que al casarse con Estrella lo estaría haciendo con su media hermana (Clorilene sería la madre de ambos). No veo la pertinencia crítica de este enfoque, pues cuando Calderón (o Tirso o Lope) quiere explorar el tema del incesto lo hace sin ambages, según apreciamos en *Los cabellos de Absalón*, *La devoción de la Cruz*, *Argenis y Poliarco*, *Hado y divisa...*, pero en el caso que nos ocupa este microdetalle de Clorilene pasa tan desapercibido para la práctica totalidad de espectadores-lectores que decaería en su pretendida funcionalidad dramática, lo cual sería un fallo estructural del dramaturgo si es que de verdad quería significar el incesto de Basilio. Quizás todo sea más pedestre y estemos ante una simple errata o inadvertida repetición del nombre de Clorilene, que según hemos dicho es tan raro que hubo que tomarlo de una novela de ambientación rusa recién publicada¹⁹.

Esta especial significación onomástica desaparece cuando nos adentramos en el mundo de los criados y/o subalternos: Calderón habla de modo indefinido de «Guardas» y «Soldados», sin individualizar a nadie. Nos queda por último el gracioso Clarín, quien pasa por ser un criado moscovita de Rosaura, pero cuyo nombre connota locuacidad y da pie a algún juego de palabras:

CLARÍN Estoy yo muriendo de hambre
y naide de mí se acuerda;
sin mirar que soy Clarín,
y que si el tal Clarín suena
podrá decir cuanto pasa
al Rey, a Astolfo y a Estrella,
porque Clarín y criado
son dos cosas que se llevan
con el secreto muy mal. (vv. 1206-1214).

CLOTALDO Porque ha de estar
guardado en prisión tan grave
Clarín que secretos sabe,
donde no pueda sonar [...].
Eres Clarín.

CLARÍN Pues ya digo que seré
corneta, y que callaré,
que es instrumento rúin. (vv. 2034-2037 y 2044-2047).

CLARÍN Pues para mí este silencio
no conforma con el nombre
Clarín, y callar no puedo. (vv. 2197-2199).

¹⁸ RANK, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*.

¹⁹ Tampoco hay otras Clorilenes en el dilatado mundo de la comedia barroca, con la excepción de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrita a dos manos entre Calderón y Coello. A pesar de lo cual sí lo cita Ramón de la Cruz en su sainete *Las preciosas ridículas*, seguramente porque lo toma de *La vida es sueño*.

8) Un rasgo que se da en muchas comedias palatinas es que, en medio del universo no castellano en que se desarrolla la acción, a veces el papel protagonista recae sobre un español cuyo valor y galanura le aventajan al resto de actantes. Lope y Tirso repiten con cierta frecuencia este esquema, que quizás en épocas posteriores se percibiría ya como desgastado. En ocasiones Calderón se sirve de él (Enrique en *El encanto sin encanto*, César en *Nadie fie su secreto*), pero otras veces lo deja de lado y no lo secunda, tal y como ocurre en *La vida es sueño*, donde todos los personajes son polacos y rusos, sin toques de españolismo en ellos. Lo mismo cabe decir de otros textos palatinos calderonianos como *La señora y la criada*, *El acaso y el error*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, etc.

9) Nos ocuparemos aquí del especial tratamiento que se hace en el género palatino de las tres unidades clásicas: acción, tiempo y espacio. El barroco abraza estos principios teatrales básicos con más frecuencia de lo sospechado, solo que no lo hace por rigorismo (ya le perdimos el respeto a Aristóteles, dirá Lope de Vega en su *Arte nuevo*, vv. 189-190), sino por pura eficacia dramática y por una mejor adecuación al criterio de verosimilitud; esto es, las famosas tres reglas se contemplan con una mirada abarcadora y funcional, muy barroca y poco clasicista. No se trata tanto de ajustarse a un solo espacio escénico y a una acción en 24 horas, cuanto de asumir el concepto de que una buena concentración espacio-temporal de la peripecia alimenta la intriga, potencia el enredo y capta mejor la emoción del público. En *La vida es sueño* tenemos un buen ejemplo de esto.

Por unidad de acción (*rerum compositio*) se entiende que haya una trabazón lógica e integral –y no episódica– de todos los elementos de la trama. De modo que sí es factible que haya una acción principal y otra secundaria, pero han de converger entre sí y no pueden avanzar en paralelo sin contacto alguno, y lo que es más importante, al final han de coincidir en un mismo punto: desenlace unitario²⁰. La acción principal de la comedia pone el foco en Segismundo y en la difícil prueba a que se ve sometido por su padre, el rey Basilio; a su vez, la acción secundaria se centra en Rosaura y en la restauración de su honor mancillado. Desde la primera escena del drama hasta la última, el destino de estos dos personajes se entrelaza de modo inequívoco: sirva como símbolo el hecho de que Clarín empieza

²⁰ Recuérdese el consejo de LOPE en su *Arte nuevo*, vv. 181-187: «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica; / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen; / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo»; o esta reflexión de CASCALES, *Tablas poéticas*, p. 206: «La fábula es una, entera y de justa grandeza. Esto ni más ni menos importa a la fábula cómica, que no pueda el cómico abrazar más que una acción de una persona fatal (persona fatal es aquella a quien principalmente mira la comedia), y esta acción debe ir acompañada de otras para ornato y engrandecimiento suyo, atadas con ella con los lazos del verisímil posible y necesario, y de tal modo entre sí vinculadas que si una parte destas se quitase o mudase, quede el todo desbaratado y manco. Así que la fábula cómica consta de la principal acción y de episodios».

la comedia como criado de Rosaura, mientras que en la tercera jornada ya no ejerce de tal y está prisionero en la torre al lado de Segismundo.

Para la unidad de tiempo se establece un margen razonable que va de los tres a los diez días máximo²¹, sin ser raros los saltos cronológicos de varios días, meses o incluso años que se dan en los entreactos. Haciendo honor a su nombre, se observa una tendencia clara a comprimir la acción de cada jornada en un solo día. Veamos cómo avanza el tiempo representado en *La vida es sueño*:

Primera jornada	<p>Día 1 (por la tarde).</p> <p>Empieza la acción al caer la tarde, «cuando se parte el sol a otro horizonte» (v. 48) y apenas queda una «medrosa luz» (v. 52). El siguiente cuadro escénico, ya en palacio, prolonga la misma línea de acción y marca el paso de las horas, pues la llegada de la noche –que destierra al día– es inminente (vv. 490-491). Este cambio de la luz vespertina a la oscuridad va acompañado del canto de las aves, como ocurre siempre (vv. 479-483). Poco después se anuncia que «mañana» (vv. 796 y 856) será liberado Segismundo de su prisión.</p>
Segunda Jornada	<p>Día 2</p> <p>Salto hasta el día siguiente, sin corte temporal. Segismundo es conducido a palacio donde comete varios atropellos y agresiones. Un parlamento de Clarín deja claro que todos estos lances van juntos: «¿Qué es lo que te ha agrado / más de cuanto HOY has visto y admirado?» (vv. 1556-1557). Rosaura se ha instalado en palacio junto a Estrella, a cuyo servicio lleva apenas un día, por eso es lógico que ésta le diga que hace muy poco tiempo que la conoce (vv. 1876-1877). Tras el fracasado despertar de Segismundo, el Rey decide que sea devuelto a su torre, lo cual ocurre en el mismo día: «Aquí le habéis de dejar, / pues HOY su soberbia acaba / donde empezó» (vv. 2018-2020).</p>
Tercera jornada	<p>Día 3</p> <p>Hay un salto de varios días, sin precisar cuántos. Han de ser los suficientes para que Clarín (encarcelado al par que Segismundo) se queje de que pasa los días sin comer ni cenar (vv. 2216-2219); los suficientes para que Segismundo –a punto de ser liberado por segunda vez–, discurra que «ya / otra vez vi aquesto mesmo» (vv. 2348-2349); los suficientes para que Astolfo y Estrella puedan verse por las noches en un jardín (vv. 2506-2507); y por último los suficientes también para que Clotaldo piense en ayudar a Rosaura a reparar su honra: «En este tiempo trazaba / cómo cobrar se pudiese / tu honor perdido» (vv. 2528-2530). Estas cuatro marcas temporales parecen</p>

²¹ CASCALES, *Tablas poéticas*, p. 201: «Cuando el poeta se estendiese a una acción, cuando mucho de diez días (aunque será exceder del precepto de Aristóteles), parece que se podría sufrir».

	<p>entrar en colisión con otra de Clarín donde se queja dos veces de la extraña costumbre polaca de deponer «cada día» (vv. 2244 y 2247) a un príncipe distinto y encerrarlo en la torre. Esto ha inducido a muchos críticos a pensar que no hay salto cronológico entre las jornadas segunda y tercera, pero nosotros creemos que son mayores las evidencias textuales que sí marcan la existencia de un lapso indeterminado de tiempo entre el día 2 y el día 3.</p>
--	--

En lo atañadero al manejo de los espacios se observa una constante oscilación entre el palacio del rey Basilio en la corte polaca y la torre o prisión del príncipe Segismundo, lugares ambos que no deben distar mucho entre sí, de modo que resulte verosímil el traslado de los personajes de un sitio a otro en unas pocas horas. Veámoslo en detalle.

Primera jornada	Cuadro 1 (vv. 1-474)	TORRE o prisión donde Segismundo vive encadenado. El texto nos dice que es un «palacio tan breve» (v. 57) y «tan rudo» (v. 59) que, más que palacio, parece «peñasco que ha rodado de la cumbre» (v. 64). Esta «torre» (vv. 83, 196, 277...), «prisión oscura» (v. 93) o «estrecha cárcel» (v. 328) se sitúa estratégicamente en medio de un «desierto monte» (v. 47) o «rústico desierto» (v. 199), entre «peñas y riscos» (v. 741), con el objetivo de que nadie pueda acceder fácilmente a ella. La máquina del <i>monte</i> utilizada en la escena inicial ayuda a visualizar esta elevación del terreno. Rosaura (y Clarín) entra en la torre por un descuido de los guardias, pero no ha llegado hasta ahí con su desbocado corcel por un camino transitado, sino porque «el cielo me ha guiado» (v. 248).
	Cuadro 2 (vv. 475-985)	PALACIO de Basilio, rey de Polonia. Del avance de la trama se deduce que este palacio no puede estar muy alejado de la torre, pues hasta él llegan Clotaldo, Rosaura y Clarín, quienes esa misma tarde se habían encontrado con Segismundo en su prisión.
Segunda	Cuadro 1 (vv. 986-2017)	Prosigue la acción en el mismo PALACIO donde concluyó la jornada anterior. Hasta allí es conducido un narcotizado Segismundo que, al despertar, cometerá todo tipo de atropellos. Entre ellos lanzar a un criado por el balcón hasta el mar (v. 1430) ²² .

²² Aunque Polonia, en la época de Calderón, tuvo acceso al Mar Báltico (Samoyicia) y al Mar Negro (Podolia), no hay que tomar este rasgo como algo realista (la corte polaca nunca

jornada	Cuadro 2 (vv. 2018-2187)	Regreso a la TORRE. Segismundo fracasa estrepitosamente en su experimento como príncipe y es devuelto a prisión bajo los efectos de un bebedizo de lotos (v. 2060), para que olvide todo y piense que fue un sueño.
Tercera jornada	Cuadro 1 (vv. 2188-2427)	Se reanuda la acción en la misma TORRE que concluyó la jornada anterior. Allí están confinados Segismundo y Clarín, hasta que llega el vulgo y los libera para iniciar una revuelta contra el rey Basilio.
	Cuadro 2 (vv. 2428-2655)	De nuevo en PALACIO. Ante las noticias de la rebelión popular, Basilio y Astolfo se preparan para la guerra. Clotaldo –que una vez más se ha desplazado en breve tiempo de la torre al palacio– se suma a ellos, además de asegurar a Rosaura que velará por su honra.
	Cuadro 3 (vv. 2656-3319)	Acontece todo él en el EXTERIOR, en un espacio abierto intermedio entre la torre y el palacio (escénicamente se ejecuta en el centro del tablado), espacio al cual accede de nuevo Rosaura a caballo (como al inicio de la comedia). Allí ha de llegar también el «escuadrón armado» (v. 3034) de Basilio que abandona el «palacio sitiado» (v. 3033) para librar batalla campal contra los partidarios de Segismundo. Se trata de un espacio agreste, con unas «peñas» (v. 3057) donde se oculta Clarín y muere en escena cayendo de lo alto (v. 3073), lo cual sugiere el uso del mismo artilugio del <i>monte</i> que seguiría en escena desde el arranque de la representación. En apoyo de esto, nótese cómo se habla de «las espesas ramas / dese monte» (vv. 3127-3128) y de «lo intrincado del monte» (v. 3136). Este espacio se localiza en las inmediaciones de la torre, pero no es el mismo espacio escénico de la cueva donde Segismundo pasó su cautiverio, como muchos críticos sostienen. Por eso Rosaura habla de «la rigurosa / prisión donde fue tu vida» (vv. 2717-2718), del violento hipogrifo que «me llevó a tu cueva» (v. 2854) y de que ya es hora de desasirse «desa rústica prisión» (v. 2880): no emplea el deíctico “esta cueva”, ni tampoco dice “me trajo a tu cueva”. En apoyo de esto aún podemos aducir un breve diálogo entre Rosaura y Clarín, cuando ella le pregunta «¿Dónde has estado?» y

estuvo en la costa: ver BACZYŃSKA, «Polonia y el mar»). Una licencia semejante se toma Calderón en otras obras al acercar el mar hasta Jerusalén (*El mayor monstruo del mundo*) o hasta Sajonia (*El galán fantasma*).

		<p>él responde «En una torre encerrado» (vv. 3021-3022). En definitiva: el gracioso estuvo preso en la torre (jornada 3ª, cuadro 1), sí, pero ya salió de ella y ahora anda por las inmediaciones (monte, peñas) buscando un lugar seguro para ver la batalla sin riesgos (aunque –como bien se sabe– este rasgo de cobardía le encaminará, irónicamente, hacia la muerte).</p>
--	--	---

10) En este apartado reflexionaremos sobre la mayor o menor extensión de los lances de enredo. En la comedia palatina los personajes –según acabamos de demostrar– suelen dirimir sus rivalidades (amorosas, políticas, de honor...) en un espacio muy bien acotado y en breve lapso de tiempo, con lo cual los dramaturgos no dudan en servirse del enredo para dinamizar la peripecia y potenciar el suspense. Como he escrito en otra parte, el enredo es intrínseco a la literatura, a la trama en sí, pues

toda acción bien construida precisa de unas dosis de enredo o intriga [...]. Desde esta óptica entiendo el enredo como un elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela²³.

Buena parte de la crítica identifica la comedia de *enredo* con la de *capa y espada*, pero la realidad es más compleja, pues la palatina también se sirve del enredo de modo apreciable. Dicho esto, es una evidencia que aquellas comedias palatinas cuyo tema central es el erótico o amoroso (dimensión cómica), propenden a manejar el enredo en dosis muy superiores respecto de aquellas otras que exploran temas como la honra, el poder, el buen o mal gobierno, la amistad... (dimensión seria). En el caso particular de *La vida es sueño*, la acción principal (la prueba de Segismundo) pasa por el hecho de ocultar al protagonista su condición principesca y encerrarlo en una torre durante toda su vida. En la segunda jornada Segismundo ya conoce su verdadera identidad y se disuelve esta línea del enredo, aunque ante su inicial fracaso como príncipe vuelve a reactivarse y le hacen creer que todo fue un sueño. La acción secundaria gira alrededor de Rosaura, su honor perdido y sus intentos por restablecerlo, a pesar de lo cual se adentra más que la anterior en la línea amoroso-galante, con recursos típicos del enredo como: a) uso del disfraz varonil, b) desconocimiento de quién es su padre, c) exhibición de una misteriosa espada que atestigua su verdadera identidad, d) motivo del retrato que consigue recuperar con un ingenioso ardid.

Son pinceladas de enredo, toques de intriga, que distan mucho de lo que apreciamos en otros títulos palatinos de Calderón como *El galán fantasma*, *La señora y la criada*, *El acaso y el error*, *La banda y la flor...*, donde todo gira en

²³ ZUGASTI, «De enredo y teatro», p. 109.

torno a damas y galanes en apuros cuyo objetivo vital es casarse con sus sujetos amorosos; en estas piezas el enredo es elemento capital de la trama y toda la maraña se desata en la boda o bodas del final, con predominio destacado de la carga cómica (ambiente lúdico y feliz). No es este el caso de *La vida es sueño*, pues la cuestión galante y el rumbo que tomarán las dos parejas en el desenlace (Segismundo-Estrella y Astolfo-Rosaura) ceden muchos enteros ante el empuje de otros temas de mayor enjundia (política, libre albedrío, obrar bien...) que no sustentan su eficacia dramática en la sobredimensión del enredo.

11) En este punto trataremos de identificar los temas, subtemas o motivos principales que se plantean en *La vida es sueño*. Según recordó Parker en un célebre estudio, el tema prima sobre la acción y es el que confiere unidad dramática a la comedia²⁴, de modo que señalar bien el tema principal de una obra nos ayudará a su intelección y, si fuere el caso, también a su clasificación genérica. Considero esto de vital importancia, ya que hay muchas comedias palatinas donde el problema amoroso (sin llegar a desaparecer del todo) se subordina a otras cuestiones de política, poder, honor, amistad, etc. Esto es exactamente lo que ocurre en *La vida es sueño*, pues el espectador está más pendiente de la relación de poder y amor-odio entre padre e hijo (Basilio-Segismundo), que de con quién se casará el joven príncipe en la escena final.

Enrique Rull fijó en su día cuatro temas que marcan la acción principal de la obra: a) la vida como sueño, que al cristalizarse en el título es buen indicador de la atención preferente que le otorgó el dramaturgo; b) la superior fuerza del libre albedrío frente al hado; c) la educación del príncipe; d) el vencimiento de sí mismo, o sea, dominio y autocontrol de las pasiones del individuo (Segismundo) hasta llegar a «obrar bien» (vv. 2399-2427), que en este caso concreto significa gobernar bien²⁵. En la acción secundaria afloran dos temas más: e) el honor mancillado de Rosaura; f) la intriga amorosa, que afecta a las dos parejas de jóvenes arriba citadas. Sin embargo, la densidad-intensidad de la pieza y su haz de significaciones alcanzan tal envergadura que aún podrían apuntarse más motivos o subtemas: el delito de haber nacido, el destino, el saber, libertad/prisión, error/acierto, castigo al soldado rebelde, el curarse en salud (actitud de Clarín), etc.

12) Tras el examen de cada uno de los rasgos señalados, cabe deducir con bastante certeza que Calderón de la Barca inserta su comedia dentro del género palatino. Si, además, convenimos en que dicho género se escinde en dos grandes bloques, el cómico y el serio, la única conclusión posible es que *La vida es sueño* es una COMEDIA PALATINA SERIA (etiqueta más precisa que las de simple drama o tragicomedia, pero que no las anula ni contradice).

De los doce rasgos morfológicos que caracterizan el género palatino, se cumplen a rajatabla todos ellos menos el octavo (relativo a la españolidad de algún protagonista), el cual no es excluyente ni de obligada presencia. No es necesario

²⁴ PARKER, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», pp. 331-334.

²⁵ RULL, «Estudio preliminar», p. 45.

que se den los doce puntos a la vez para distinguir una comedia palatina de otra que no lo es (aunque ello suceda a menudo), pero cuantos más aspectos concurren en un mismo texto, más seguros estaremos de poder incluirlo dentro del género en cuestión. Para dar por buena nuestra etiqueta genérica hay que convenir en que lo palatino no es exclusivamente lúdico o cómico (según se ha repetido muy a menudo), sino que también se abre al tratamiento serio de los temas. Otro escollo a superar es que *La vida es sueño* no es una tragedia (como tantas veces se ha escrito), sino una obra seria que somete a sus protagonistas a situaciones de riesgo trágico, en efecto, pero que tal riesgo se desactiva y disuelve al final²⁶, donde el poeta apuesta decididamente por un desenlace armónico y feliz. Trataré de argumentar esta interpretación en las páginas que siguen.

Lectura atrágica de *La vida es sueño*

A principios del siglo XVII, un preceptista de la talla de Francisco Cascales reflexiona sobre el hecho teatral, con sus cambios y mutaciones, y se niega a dar por bueno un término muy en boga como es el de tragicomedia, rara mezcla de contrarios que no le satisface en absoluto²⁷. A su entender, habría que hacer una distinción básica en dos grandes categorías: «La poesía escénica no abraza más que a la tragedia y comedia»²⁸; no es partidario de las tragedias dobles o de final feliz (que sí aplaudió el Pinciano muy pocos años antes), pues entiende que es concesión del dramaturgo a la presión de público: «Acabar la tragedia en prosperidad no es de doctos poetas, sino de hombres que miran y tienen respeto al gusto del teatro y no al oficio del poeta [...]. En fin, son tragedias dobles, que es tanto como decir malas tragedias»²⁹. Para Cascales es muy importante que el poeta acierte con la «solución» o desenlace de la trama, pues ahí radica en gran medida el efecto último que se imprime en el espectador (*movere*). Esto es, más que incidir en la mezcla variopinta de elementos antitéticos, al citado tratadista le preocupa cómo se recibirá el mensaje teatral, con qué impresión final (que es la que perdura en los ánimos, no se olvide) saldrá el público del corral. Por eso la frontera entre lo trágico y lo cómico ha de ser nítida, pues «mover a lástima y terror [...] es el fin de la tragedia, que no mover a risa, como hacen los cómicos»³⁰; y en otros pasajes afines: «la fábula que no moviere a misericordia y terror no pertenece al poeta trágico»; «¿vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa»³¹.

²⁶ Aunque, como se verá, Calderón ya da trazas de sus intenciones bastante antes, al cierre de la segunda jornada: vv. 2146-2151.

²⁷ CASCALES publicó sus *Tablas poéticas* en 1617, pero el libro estaba acabado en 1604 y aprobado por la Universidad de Salamanca en 1605.

²⁸ CASCALES, *Tablas poéticas*, p. 193.

²⁹ CASCALES, *Tablas poéticas*, pp. 192 y 194.

³⁰ CASCALES, *Tablas poéticas*, p. 46.

³¹ CASCALES, *Tablas poéticas*, pp. 191 y 213.

Esta básica dualidad entre tragedia y comedia la subrayan otros muchos tratadistas, como por ejemplo González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633): «¿Cuál, pues, será propia duplicada mudanza para la constitución de la tragedia? Yo digo que la que fuere contraria a la señalada por propia para la comedia, pues los fines y afectos de ambas son tan diversos»³². El teatro barroco español, en su dilatado corpus, se abre a múltiples experimentos, mezclas y combinaciones, con inserción de elementos cómicos en las tragedias y de elementos serios en las comedias, de ahí que desde antiguo se acuñase el término de tragicomedia. Pero, aun siendo esto cierto, también lo es que la impresión final que queda al ver una obra cualquiera ha de decantarse bien por el lado trágico o bien por su contrario; y esto es así porque los elementos que entran en mezcla suelen ser secundarios (accidentales, episódicos), sin capacidad para alterar la línea dominante que marcan los rasgos estructurales (esenciales) de dicha obra. Piénsese en la primera “tragicomedia” de la literatura española, *La Celestina*, y sometámosla a esta dicotomía: una lectura objetiva nos dice que es una tragedia y no otra cosa.

Asentada esta dualidad, tan vigente para el público de ayer como para el de hoy, cabe preguntarse si todo lo que no es trágico en nuestro teatro áureo es uniformemente cómico, o si bien hay diferencias profundas que nos permiten establecer nuevas categorías. La respuesta es fácil: hay comedias cómicas y hay comedias serias (graves), muy dispares las unas de las otras, aunque coinciden en el hecho de adscribirse al universo no trágico. El teatro barroco, impulsado por Lope, va recortando poco a poco terreno a la tragedia (género rey en la últimas décadas del siglo XVI: tragedias del horror) para concedérselo a la comedia, de modo que en esta última quepa tanto lo lúdico como lo grave. A resultas de esto, el mapa del teatro aurisecular se abre a nuevas modalidades, que –en breves trazos– pueden clasificarse así: comedias cómicas son las de capa y espada, figurón, burlescas...; comedias serias son las hagiográficas, historiales, caballerescas... Nos quedan las palatinas, que, como venimos demostrando, es subgénero que transita tanto por la ladera seria como por la cómica, siendo necesario estudiar cada obra una a una para determinar a qué grupo pertenece. *La vida es sueño* es ejemplo paradigmático de la comedia palatina seria, igual que *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *Amor, honor y poder* o *Amigo, amante y leal*. Por contraste, ejemplos calderonianos de comedias palatinas cómicas son *La selva confusa*, *El galán fantasma*, *La señora y la criada*, *Las manos blancas no ofenden*, *Con quien vengo, vengo*, *Lances de amor y fortuna*, *El acaso y el error*, *Peor está que estaba*, *Mejor está que estaba*, *Para vencer amor querer vencerle*, *El alcaide de sí mismo*, *La banda y la flor*, *El encanto sin encanto*, *Mujer, llora y vencerás*, etc.

En estas últimas domina lo amoroso-galante e hiperlúdico, con elevadas dosis de enredo provocante a risa (del espectador); los personajes sufren y padecen, engañan y son engañados, desconocen parte de la información, andan

³² GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua*, vol. II, p. 613.

confusos en medio del marasmo de disfraces y fingimientos, cometen errores y torpezas, pero siempre serán errores cómicos que se quedan en ellos mismos y no pasan al ánimo del público: no hay situaciones reales de riesgo trágico. La temática de la comedia palatina sería también contiene el amor entre damas y galanes, pero lo determinante en ella es que se abre a cuestiones de honor conyugal, ejercicio del poder con sus abusos y desórdenes, la privanza, la amistad, el destino (libre albedrío/predestinación), etc. Surgen situaciones de tensión máxima, con amenaza de riesgo trágico, que atrapan a actantes y público por igual, pero que siempre acaban diluyéndose en pro de una solución feliz, con fuerte componente pedagógico y ejemplar. Este es el contexto preciso en que se inscribe *La vida es sueño* y que afecta a sus protagonistas principales, como veremos a continuación.

El rey Basilio es quien ejerce el poder absoluto; se presenta a sí mismo como perito astrólogo, capaz de leer en las estrellas del cielo los «sucesos / ya adversos o ya benignos» (vv. 638-639), en especial los que están por llegar: «en mis tablas miro / presentes las novedades / de los venideros siglos» (vv. 619-621). Esta ciencia de la que tanto se vanagloria le facultó para interpretar sin error aparente un sueño que tuvo su esposa embarazada (Clorilene) antes de dar a luz: «vio que rompía / sus entrañas, atrevido, / un monstruo en forma de hombre, / y entre su sangre teñido / le daba muerte naciendo, / víbora humana del siglo» (vv. 670-675). Cierta día hubo un «horrendo / eclipse» (vv. 688-689) y la madre dio a luz un niño que llamarán Segismundo, muriendo ella de sobreparto. Basilio acude a sus astrologías para hallar una explicación del caso y deduce sin asomo de dudas que

Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más crüel
y el monarca más impío [...];
había de poner en mí
las plantas, y yo rendido
a sus pies me había de ver
—¡con qué congoja lo digo!—,
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío. (vv. 710-713 y 720-725).

Basilio da crédito a los hados (vv. 730-731) y decide encerrar a su hijo en «una torre / entre las peñas y riscos / desos montes» (vv. 740-742), obligándole a vivir en cautiverio, con el solo contacto humano de Clotaldo, que ejerce de ayo. Hasta aquí la prehistoria; han pasado unos cuantos años (el príncipe ya es adulto) y llegamos al hoy de la acción, cuando Basilio —rey católico al fin y al cabo— siente remordimientos y admite la posibilidad de que quizás tan funestos hados «sólo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío» (vv. 790-791), así que decide darle una oportunidad a su hijo. Dispone que al día siguiente sea liberado y sentado en su silla y dosel (v. 800) para que gobierne Polonia según le dicte su entendimiento.

Esto es, se pondrá a prueba por un día la verdadera naturaleza de Segismundo, con la condición de que si triunfa y desmiente los hados se quedará en el trono, pero si falla volverá a la torre hasta el fin de sus días³³.

De las duras condiciones de vida que sufre Segismundo sabemos mucho en la primera jornada: su reclusión y desamparo han calado tan hondo en él que juzga por delito el haber nacido hombre, pues observa que el resto de seres vivos no sufren tan cruel destino como el suyo (famoso monólogo de los vv. 102-172). Sabemos asimismo que tiene un carácter irascible, dado que su reacción instintiva al ser descubierto por Rosaura es matarla: «La muerte te daré, / porque no sepas que sé / que sabes flaquezas mías. / Sólo porque me has oído, / entre mis membrudos brazos / te tengo de hacer pedazos» (vv. 180-185). Y sabemos también que es un ser sensible a la belleza, la cual le tranquiliza (aunque sea de manera ambigua, pues Rosaura viste de hombre, pero Segismundo intuye que hay algo más): «Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme / y tu respeto turbarme. [...] / Tú, sólo tú, has suspendido / la pasión a mis enojos» (vv. 190-192 y 219-220). El momento climáctico llega en la segunda jornada, cuando es examinado de príncipe. De un día para otro es sacado de la torre bajo el efecto de varios narcóticos, pasando del estado salvaje a verse en «palacios suntuosos», «entre telas y brocados» (vv. 1228-1229). Clotaldo le revela su verdadera identidad y origen en alta cuna: «has, señor, de saber / que eres príncipe heredero / de Polonia» (vv. 1274-1276).

La reacción de Segismundo es la lógica y esperable (de manual de psicología): nada de cortesánías, nada de gratitudes por la inesperada libertad, solo ira, rabia desbocada por los años perdidos, explosión de «soberbia» y «poder» (v. 1299). Su particular anagnórisis le acarrea varios ataques de ira descontrolada: contra Clotaldo, dos veces (vv. 1295-1318 y 1671-1693), contra un criado al que tira por el balcón (vv. 1422-1431), contra Rosaura («arrojaré tu honor por la ventana», v. 1645); añádanse sus afiladas réplicas hacia Astolfo (vv. 1358-1363) y, sobre todo, Basilio, que marcan la rivalidad padre/hijo (vv. 1448-1531). Por contraste, sí le agradan los chistes de Clarín (vv. 1336-1337) y –de nuevo– observamos que es sensible a la belleza femenina (vv. 1560-1562), la cual tiene la virtud de aplacarle: primero con Estrella

³³ Una fálacia, en realidad, digna de Basilio, pues no es de recibo (ni tampoco verosímil) que tras haber pasado Segismundo toda su vida encarcelado, en un lapso de 24 horas pase de vil cautivo a perfecto príncipe.

confinado en la torre, hasta que llegan unos soldados que han iniciado una revuelta contra el rey Basilio y lo liberan. El rey quiere entregar la corona de Polonia al duque de Moscovia (Astolfo), pero los soldados no lo acatan y toman partido por Segismundo, pues ahora ya saben que es el legítimo heredero (trasfondo de las históricas rivalidades entre Polonia y Rusia).

Aunque la acotación escénica reza «Salgan los soldados que pudieren» (v. 2233), el texto nos da algún detalle más de la tropa, compuesta por «vulgo» (v. 2288), «bandidos y plebeyos» (v. 2303). Segismundo duda un instante sobre si es sueño o realidad, pero decide atreverse «a todo» (v. 2372) y liderar la revuelta:

SEGISMUNDO Vasallos, yo os agradezco
la lealtad; en mí lleváis
quien os libre, osado y diestro,
de extranjera esclavitud.
Tocad al arma, que presto
veréis mi inmenso valor.
Contra mi padre pretendo
tomar armas. (vv. 2373-2380).

La metamorfosis que se anunciaba al final de la jornada anterior se confirma plenamente: tiene a Clotaldo a sus pies presto a morir, pero el nuevo príncipe en que se ha convertido Segismundo lo perdona, le llama «padre» (v. 2393) y le agradece su «crianza» y «lealtad» (vv. 2396 y 2397); le recuerda asimismo su enseñanza de hacer el bien (v. 2147) y se pone manos a la obra: «quiero / obrar bien, pues no se pierde / obrar bien, aun entre sueños» (vv. 2399-2401). Para lograrlo hay que refrenar los instintos y los arrebatos de ira («reportarme me conviene», v. 2412; «el vuelo abatamos», v. 2664), preservando la máxima de que «obrar bien es lo que importa» (v. 2424)³⁴.

¿Qué ha cambiado del anterior Segismundo a este de ahora? Ante todo el aprendizaje por medio de la experiencia vivida en la segunda jornada, que le ha mostrado los valores del autocontrol y de apegarse a su crianza. Y es que para revestir de verosimilitud este giro de su personalidad, Calderón tuvo buen cuidado en apuntar detalles de su variada formación: a) instrucción de Clotaldo (ayo) en las ciencias y en la ley católica (vv. 756-759); b) afición a la lectura (vv. 1562-1565); c) estudio y observación del libro de la naturaleza: «la política he estudiado, / de los brutos enseñado, / advertido de las aves, / y de los astros süaves / los círculos he medido» (vv. 214-218); «la retórica aprendió / de las aves y las fieras» (1032-1033).

Este nuevo príncipe no rehúye su responsabilidad de legitimar la sucesión del trono polaco, mientras las levantiscas huestes ponen sitio al palacio real: «Del palacio sitiado / sale un escuadrón armado / a resistir y vencer / el del fiero Segismundo» (vv. 3033-3036). Pero la batalla decisiva no se librará ni en palacio

³⁴ Nótese el eco de *Salmos*, 37, 27: «Apártate del mal y obra el bien».

(espacio asociado a Basilio), ni en la torre (espacio asociado a Segismundo), sino en una zona intermedia, neutral, agreste, a campo abierto. Es teatro clásico (no cine contemporáneo), así que bastan unas pocas señales escenográficas para orientar al público sobre el resultado de la contienda: hay ruidos de «cajas» y de «armas» (acot. a los vv. 3030, 3059 y 3135), Basilio y los suyos salen «huyendo» (acot. al v. 3059), «disparan dentro y cae Clarín» (acot. al v. 3070). Lo que tanto temía Basilio desde años atrás parece estar próximo a cumplirse; me refiero al *leit motiv* del rey postrado a los pies de su hijo, a punto de ser derrocado:

BASILIO Si a mí buscándome vas,
ya estoy, príncipe, a tus plantas:
sea dellas blanca alfombra
esta nieve de mis canas.
Pisa mi cerviz y huella
mi corona; postra, arrastra
mi decoro y mi respeto;
toma de mi honor venganza,
sírrete de mí cautivo;
y tras prevenciones tantas
cumpla el hado su homenaje,
cumpla el cielo su palabra. (vv. 3146-3157).

Este motivo adquiere un peso y simbolismo especiales en la obra, pues se repite muchas veces³⁵. Estamos en el momento de máxima tensión, con riesgo de la vida, donde casi se masca la tragedia. En realidad no falta nada en la coctelera: hay temor, horror, agüeros, peligro extremo (*pathos*), soberbia (*hybris*), error (*hamartia*)..., ingredientes todos ellos que han inducido a buena parte de la crítica a postular una lectura trágica de *La vida es sueño*, a veces con el matiz de hablar de tragedia cristiana. No es mi intención examinar esas lecturas una a una; ahí están los estudios de Parker, Ruiz Ramón, Vitse, Trías, Molho, Rodríguez Cuadros, Álvarez Sellers... y muchos otros que alargarán la nómina más de lo preciso.

Pero la literalidad del texto es tozuda y lo cierto es que la tragedia no se materializa, sino que Calderón apuesta por lo contrario, por la solución armónica, feliz y ordenada. El nuevo Segismundo es capaz de refrenar sus instintos, ha aprendido las reglas del buen gobierno, por eso sabe que si derroca a su padre, automáticamente él se convierte en tirano y usurpador, así que opta por el

³⁵ He aquí, comprimidos, los pasajes en cuestión: «Había de poner en mí / las plantas, y yo rendido / a sus pies me había de ver» (vv. 720-722); «Acciones vanas / querer que tenga yo respeto a canas; / pues aun éstas podría / ser que viese a mis plantas algún día» (vv. 1714-1717); «Bese mi padre mis pies» (v. 2067); «Rendirme a sus plantas traza» (v. 2071); «Tu padre, el gran rey Basilio, / temeroso que los cielos / cumplan un hado que dice / ha de verse a tus pies puesto / vencido de ti» (vv. 2280-2284); «Contra mi padre pretendo / tomar armas y sacar / verdaderos a los cielos: / presto he de verle a mis plantas» (vv. 2379-2382); «Rendido a mis pies a un padre» (v. 3234); y «Rendido estoy a tus plantas» (v. 3247).

acatamiento y vasallaje. Justo cuando tiene al rey Basilio postrado a los pies, será él quien se domine y rinda su inicial soberbia, gesto de suprema humildad, fruto de su libre albedrío, con el cual desmiente los oscuros vaticinios de hados y estrellas:

SEGISMUNDO Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues;
rendido estoy a tus plantas. (vv. 3241-3247).

El príncipe se aplica a «obrar bien» –con las hondas implicaciones que ello tiene para la teología católica³⁶– y materializa el único gesto capaz de convencer a Basilio, quien le cede de buen grado el poder (abdicación) y lo legitima como heredero:

BASILIO Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra, príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben. Tú venciste:
corónente tus hazañas.
TODOS ¡Viva Segismundo, viva! (vv. 3248-3254).

Segismundo es consciente de que ha logrado la victoria más alta, la de vencerse a sí mismo (v. 3258), esto es, refrenar el salvaje que fue, abatir la soberbia de atentar contra su padre, pues a pesar de sus muchos errores, tiranía y crueldad, no se cuestiona que Basilio sea el legítimo monarca de Polonia. El joven héroe se convierte en modelo de un nuevo príncipe cristiano, donde el dominio de sí mismo y autocontrol hallan oportuno refrendo en las Sagradas Escrituras: «Melior est patiens viro forti; / Et qui dominatur animo suo, expugnatore urbium» (*Proverbios*, 16, 32; traducción: “Más vale el hombre paciente que el héroe, / el dueño de sí que el conquistador de ciudades”); «Sicut urbs patens et absque murorum ambitu, / Ita vir qui non potest in loquendo cohibere spiritum suum» (*Proverbios*, 25, 28; traducción: “Ciudad abierta y sin muralla / es el hombre que no domina su ánimo”).

³⁶ San Agustín, en su tratado *Del libre albedrío*, señala que Dios creó al hombre con pleno discernimiento y autonomía morales, con la facultad de decidir por sí solo entre lo bueno o lo malo y obrar en consecuencia. No hay nada que sea capaz de esclavizar la mente humana a las pasiones: «Mens a nullo cogitur servire libidini» (*Del libre albedrío*, p. 240). Sobre esta libertad electiva del hombre actúa la gracia divina, que le inclina o conduce (pero nunca determina) hacia el bien: «El Señor no sólo nos ha mostrado el mal que hemos de evitar y el bien que hemos de practicar, cosa que sólo está al alcance de la letra de la ley, sino también nos ayuda a evitar el mal y a obrar el bien, y esto nadie lo consigue sin el espíritu de la gracia» (*De la corrección y de la gracia*, I, 2).

La solución política que ofrece Calderón al conflicto rey/príncipe es la única posible para la época: lo contrario sería derrocamiento y enaltecimiento de una revuelta popular. El teatro barroco cuenta con ejemplos afines que refuerzan esto último: *El nieto de su padre* (atribuida a Guillén de Castro), *Virtudes vencen señales* (Vélez de Guevara), *La humildad y la soberbia* (Lope de Vega), etc. Véase cómo resuelve Lope el problema entre dos hermanos, uno de ellos rey soberbio caído en desgracia (Trebacio) y otro humilde y virtuoso (Filipo):

ARNESTO ¡Trebacio es!
TREBACIO ¿Conocéisme?
ARNESTO Ya todos te conocemos.
TREBACIO Oyó el cielo el ruego mío.
FILIPO Hermano mío ¿qué es esto?
TREBACIO ¿Por qué bajas de la silla?
FILIPO Porque echarme a tus pies debo.
TREBACIO Eso no, que si a los tuyos
 me pone el cielo, yo entiendo
 que debo en ellos estar.
FILIPO [...] Sube luego,
 sube, hermano, a coronarte.
 Tuyo soy, tuyo es el reino.
TREBACIO Filipo, si el reino fuera
 el mundo, y mil mundos, creo
 que los tratara y tuviera
 en este mismo desprecio.
 No quiero más que a mi esposa;
 sólo retirarme quiero
 a un lugar de tus estados.
 (*La humildad y la soberbia*, vv. 3130-3138 y 3153-3162).

Otra cuestión política que se ha discutido hasta la saciedad es el castigo que se da al soldado traidor condenándolo de por vida a la torre. Es claro que Segismundo no puede premiar al instigador de una rebelión que él mismo abortó, así que la mejor opción es alejarlo de la futura corte. Recuérdese la frase hecha “Roma no paga traidores”, que, *mutatis mutandis*, Vélez de Guevara actualiza de este modo:

Siempre en el interés
de reinos, o de otra cosa,
la traición es provechosa
y el traidor sobra después.
 (*Virtudes vencen señales*, vv. 2629-2632).

Es el caso que en medio de estos vaivenes de la política sí hay dos muertes en *La vida es sueño*: en primer lugar tenemos el criado que es defenestrado por Segismundo en su fase de locura salvaje (vv. 1426-1431), que fue el detonante para devolverlo a la torre. Pero llama más la atención la muerte de Clarín por un disparo perdido, justo cuando rehuía la batalla final. La apreciación crítica de este lance ha

sido muy dispar: por ejemplo cuando Rodríguez Cuadros habla de tragedia cita el error de Basilio, pero el grueso de su argumentación se centra en Clarín, sobre quien actuaría «esa ciega inercia de la existencia y de la tragedia» que afecta no sólo a reyes, sino también a «la cotidianidad antiheroica»³⁷; por el contrario, Bandera niega el componente trágico en la muerte de Clarín, ya que la necesaria catarsis no puede sustentarse sobre un antihéroe³⁸. Nuestra opinión va en la línea de este último crítico, pues todas las muertes no son iguales; muy otro habría sido el desenlace si hubiera muerto, por ejemplo, Basilio. La clave no está en el grupo social a que pertenece el muerto (sea rey o vasallo), sino en dilucidar si hablamos de un protagonista o de un personaje ancilar. Aquí estamos ante este último supuesto, así que pase lo que le pase a Clarín, su destino no puede determinar la interpretación global de la obra. El simple hecho de que haya muertes no implica que entremos directamente en la órbita de lo trágico, pues también hay muertes cómicas y ridículas (aunque este no sea el caso), como recordaba el Pinciano³⁹.

Dicho lo cual, la muerte de Clarín no es gratuita ni carece de finalidad: en el fondo se está castigando su cinismo y cobardía, su afán de curarse en salud y rehuir la batalla. Aunque es agente de comicidad, su actitud final encuentra algún paralelo con Basilio, pues pareciera que los avisos de uno van dirigidos al otro, y viceversa:

BASILIO Poco reparo tiene lo infalible,
y mucho riesgo lo previsto tiene;
si ha de ser, la defensa es imposible,
que quien la escusa más, más la previene.
¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible!
Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene. (vv. 2452-2457).

CLARÍN Claro se arguye
que quien más su efecto huye
es quien se llega a su efecto. (vv. 3081-3083).

La metamorfosis segismundiana de iracundo salvaje en buen príncipe cristiano afecta a más personajes y va más allá de la esfera política. Me refiero ahora a Rosaura, de quien él está enamorado, que se arroja a sus plantas (v. 2705) para informarle que Astolfo fue el autor de su deshonra (esa que le llevó a saltar de Rusia a Polonia, vestida de hombre, en demanda de justicia). Lo primero que siente Segismundo es el aguijónazo del deseo («Rosaura está en mi poder, / su hermosura el alma adora. / Gocemos, pues, la ocasión», vv. 2958-2960), pero logra controlarse y prevalece por fin la obligación moral de ayudarla a lavar su mancha:

³⁷ RODRÍGUEZ CUADROS, «Introducción», p. 63.

³⁸ BANDERA, «La muerte de Clarín y apuntes sobre la tragedia calderoniana».

³⁹ LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética*, p. 385: «Las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si algunas hay, son de gusto y pasatiempo».

SEGISMUNDO Rosaura está sin honor:
más a un príncipe le toca
el dar honor que quitarle.
¡Vive Dios!, que de su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona. (vv. 2986-2991).

Pagará el alto precio de renunciar a su amor por ella («es fuerza, / en pena tan rigurosa, / que no mire tu hermosura / quien ha de mirar tu honra», vv. 3012-3015), primera muestra de su renovado carácter y dominio de las pasiones⁴⁰. Asistimos en directo a la gran transformación de la personalidad del héroe, quien ya empieza a desempeñar su rol justiciero y antepone el bien común a sus propios deseos. Todo esto ocurre antes de alcanzar el poder, cuando aún no ha ganado la batalla, lo cual demuestra que Calderón planificó muy bien la gradual metamorfosis del príncipe y no lo supeditó todo a la escena final.

Escena final que contiene el importante discurso de Segismundo al pueblo polaco (vv. 3158-3247), donde se compromete a ejercer el poder «con prudencia y con templanza» (v. 3219). En esta línea, sus últimas decisiones son premiar la lealtad de Clotaldo, reparar la honra de Rosaura uniéndola con el duque Astolfo y casarse él mismo con Estrella, en un enlace que sabe más a razón de estado que a razón de amor (sin que podamos descartar esto último: recuérdese la reacción inicial de Segismundo al ver a Estrella en los vv. 1384-1389). Desde el punto de vista teatral asistimos a un final armónico, con distribución de justicia y bodas de las dos parejas de jóvenes. Desde el punto de vista teológico triunfa el libre albedrío sobre el hado o sobre cualquier asomo de predestinación. Desde el punto de vista ético-moral se hace una apología de la libertad del individuo y de la virtud de practicar el bien (lo que siglo y medio después se tomaría como un “imperativo categórico” en la ética kantiana). Desde el punto de vista jurídico-político tenemos una lección del arte de gobernar (un breve régimen de príncipes escénico), con una cerrada defensa de la monarquía absoluta, aunque con severos avisos ante los peligros de la tiranía (Basilio) y apertura a la abdicación si tal cosa ocurre⁴¹.

No veo la operatividad de seguir llamando tragedia a *La vida es sueño*. Ya hemos dicho que sí hay situaciones de riesgo trágico, pero éste se acaba diluyendo merced al comportamiento último de Segismundo, lo cual sí se corresponde con una característica de la comedia palatina seria. Tampoco me parece pertinente la

⁴⁰ Este acto de renuncia amorosa y autocontrol, que tanto enaltece al sujeto, Calderón gusta de repetirlo en varias de sus comedias: ver ZUGASTI, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo».

⁴¹ Muchos tratadistas de la época abordaron la cuestión sin tapujos: Francesco Patrizi, obispo de Gaeta, *De Regno et Regis institutione* (1567, con traducción al castellano en 1591); Pedro de Ribadeyra, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (1595); Juan Torres, *Filosofía moral de príncipes para buena crianza y gobierno* (1596); Juan de Mariana, *De Rege et Regis institutione* (1599); Juan de Santa María, *Tratado de república y política cristiana* (1615), etc.

etiqueta de *tragedia de lieto fine*, aplicable a aquellos casos donde el inesperado giro del final trágico hacia el final feliz se da apenas en los versos de cierre y supone un quiebro estructural muy ostensible. No pasa esto en *La vida es sueño*, que es un perfecto mecanismo de relojería donde se aprecia al detalle el proceso de metamorfosis de Segismundo, quien adquiere el difícil arte de gobernar a partir del aprendizaje de sus errores y del dominio de sus instintos (*per aspera ad astra*). Existe además otra razón de peso que –quizás por ser demasiado evidente o simple– no se valora como es debido. Me refiero al desenlace, al peso específico que tiene la solución de una trama en la recepción global del público. El Pinciano advierte que el desenlace es lo que más se recuerda, la impresión definitiva que se lleva uno a casa tras abandonar el teatro: «el fin de la soltura de la fábula es el que más mueve»; «cuando el hombre se halla en trabajos, no se acuerda de lo que Ifigenia y Orestes pasaron, sino del fin que en las dos *Ifigenias* tuvieron, que fue bueno»⁴². En otras palabras, el impacto emocional final, el efecto que el desenlace provoca en el ánimo del espectador, será decisivo para distinguir si una obra acaba en tragedia o en comedia. En *La vida es sueño* no hay angustia final ni catástrofe, no hay desastre irreparable, antes al contrario hay armonía, dicha y orden, sensación de que las piezas del rompecabezas han encajado bien tras el torbellino de los acontecimientos. En definitiva, no estamos ante una tragedia, sino ante una comedia grave, más en concreto, ante una comedia palatina seria. Cuando Calderón escribe *La vida es sueño* (h. 1629-1635) conocía muy bien los entresijos del género, pues lo había puesto en práctica en piezas tan tempranas como *La selva confusa* (palatina cómica) o *Amor, honor y poder* (palatina seria), representadas ambas en 1623.

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA, San, *Del libre albedrío*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. III, 1971.
- AGUSTÍN DE HIPONA, San, *De la corrección y de la gracia*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. VI, 1956.
- ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, «De la monarquía despótica a la república de sabios», en *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, coords. José Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, 2ª edición, pp. 283-304.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *La tragedia española en el Siglo de Oro: «La vida es sueño» o el delito del nacimiento*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1995.

⁴² LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética*, pp. 339 y 341.

- ARA SÁNCHEZ, Jesús, *Bibliografía comentada de «La vida es sueño» (1682-1994)*, New York, Peter Lang, 1996.
- BACZYŃSKA, Beata, «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, 1991, pp. 19-38.
- BACZYŃSKA, Beata, «Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 47-63.
- BANDERA, Cesáreo, «La muerte de Clarín y apuntes sobre la tragedia calderoniana», *Barroco*, 4, 1972, pp. 57-75.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1986.
- Biblia Vulgata*, ed. Alberto Colunga et Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, 5ª edición.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 207), 1975.
- COUDERC, Christophe, «*La vida es sueño* leída desde el desenlace», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 79-97.
- CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, Bailly-Baillièere (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 23 y 26), 1915 y 1928, 2 vols.
- DE ARMAS, Frederick A., «Segismundo/Philip IV: The Politics of Astrology in *La vida es sueño*», *Bulletin of the Comediantes*, 53-1, 2001, pp. 83-100.
- DE ARMAS, Frederick A., «Papeles de zafiro: signos político-mitológicos en *La vida es sueño*», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 75-96.
- FERDINANDY, Miguel de, «El príncipe preso. Una perspectiva mítica en la historia de España», en *En torno al pensar mítico: nueve variaciones sobre el tema del mito en folklore, poesía e historia*, ed. Miguel de Ferdinandy, Berlín, Colloquium, 1961, pp. 220-237.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 183-208.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. Luis Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- JECHOVÁ, Hana, «Les Motifs polonais –ou tchèques?– dans *La vie est un songe*», *Canadian Review of Comparative Literature*, 4-2, 1977, pp. 179-185.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, 2 tomos.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Miscelánea erudita, I-IV», *Revue Hispanique*, 65, 1925, pp. 140-149.
- MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

- PARKER, Alexander A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echeverría, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 329-357.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- RANK, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Leipzig, F. Deuticke, 1912. [Hay traducción al inglés: *The Incest Theme in Literature and Legend*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992].
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 2014, 34ª edición.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «El “mito de Uranos” en *La vida es sueño*», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 547-562.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- RULL, Enrique, «Estudio preliminar» a su edición de *La vida es sueño* (comedia, auto y loa), Madrid, Alhambra, 1980, pp. 1-101.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La humildad y la soberbia*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Prolope, 2010, vol. I, pp. 485-621.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Virtudes vencen señales*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2010.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- ZUGASTI, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.

ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», artículo publicado en este mismo número de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.