

CALDERÓN DE LA BARCA Y EL CONFLICTO DE PARADIGMAS EN LA EDAD DE ORO

(I)

di Corin Braga

1. Cuadro psichistórico: Ocultismo / Escolástica

Para analizar la mística hindú, Mircea Eliade retomó un esquema cultural de Friedrich Nietzsche y lo adaptó a la historia de las religiones. Se trata de la famosa oposición "cultura dominante / cultura reprimida", que explica la dinámica psico-social de los choques culturales. Según el histórico rumano de las religiones, las prácticas yoga representan la resurgencia de las creencias de los antiguos pueblos aborígenes de India de por debajo de la religión brahmánica de los invasores indoeuropeos¹. Este escenario psico-histórico supone que la conciencia y el inconsciente de la mentalidad colectiva están regidos por mecanismos homólogos a los de la mentalidad individual. La cultura (o religión) dominante desempeña un papel censor y prohibitivo frente a la cultura (o religión) de sustrato, rebajándola en las zonas periféricas de la vida social. Pero a medida que las diferencias étnicas, militares, económicas y culturales entre los dominados y los dominantes van disminuyendo, varios elementos de la cultura (o religión) reprimida salen de nuevo a luz, en los cuadros (y bajo el "disfraz") de la cultura (o religión) oficial. Tal como, en la concepción de Freud, el material inconsciente está rectificado por las censuras de la psiquis individual, hasta que resulte aceptable y compatible con las estructuras de la conciencia, igualmente los elementos de la cultura (o religión) de sustrato padecen modificaciones hasta que encajen en la ideología de la cultura (o religión) dominante. Podríamos llamar a este proceso de rectificación, con un término

introducido en los estudios de morfología cultural por Oswald Spengler, una pseudomorfosis.

La cultura europea del Mediterráneo experimentó, a lo largo de su historia, cuatro o hasta cinco tales procesos de represión y de retorno de lo reprimido². El primer proceso se dio en el segundo milenio a.C., cuando los invasores indoeuropeos desplazaron las culturas de las poblaciones neolíticas y mediterráneas. En Grecia, por ejemplo, la mitología cretense-micénica, desmantelada en el siglo XII por la invasión militar de los dorios, volvió de nuevo a luz al empezar con el siglo VIII, bajo las formas de la religión de Dionisio, de los misterios de Eleusis, del culto a los héroes y, por fin, del orfismo³.

El proceso se repitió por segunda vez durante los reinados helenísticos fundados por Alejandro y heredados por el imperio romano. En la mayoría de las regiones del Próximo y Medio Oriente, la cultura clásica griego-latina apartó (por lo menos en las capas altas de la sociedad) los cultos de las religiones locales. Mas las supervivencias de éstos regresaron a la superficie en los cultos de misterios que invadieron el Imperio romano desde el siglo I a.C.⁴.

El extraordinario pulular de creencias de la Antigüedad tardía se encontró a su vez reprimido por las reformas religiosas de Constantino y Teodosio, quienes proclamaron al cristianismo religión de estado y prohibieron los demás cultos. Bajo el lema de San Pablo, *Dii gentium daemones*, la iglesia cristiana censuró y satanizó tanto los sistemas filosóficos de los "gentiles" (neopitagorismo, neoplatonismo, estoicismo, epicureismo), como los cultos y las sectas paganas (el panteón oficial; los misterios de Eleusis, de Dionisio - Liber Pater, de Cibeles y Atis, de Isis y Osiris, de Mitra, del Sol Invictus etc.; las disciplinas del hermetismo popular: teurgia y taumaturgia, magia, brujería, alquimia, oráculos y técnicas divinadoras etc.; las sectas gnósticas y heréticas etc.).

El dominio de la teología cristiana se extendió a lo largo de todo un milenario, casi sin rivales (las diferentes herejías, acabando con el bogomilismo y el catarismo, fueron violentamente reprimidas), y la iglesia no tuvo que reenfrentarse de una manera tan aguda con la cosmovisión pagana que en el Renacimiento. Fue entonces cuando, bajo la forma de la cábala, de la astrología, de la magia, de la brujería, de la alquimia, de la medicina hermética y de las demás disciplinas ocultas, las antiguas creencias reprimidas volvieron otra vez a la superficie⁵.

Al utilizar metáforas como las de “renacimiento”, “renovación”, “resurrección”, los humanistas del Renacimiento no estaban, por cierto, conscientes de su significación psico-histórica, sino se representaban el retorno de la cultura antigua más bien en los términos de una vuelta a la retórica clásica. En la historiografía cultural contemporánea vino comprobándose que la imagen del Renacimiento como una luz que dispersa las tinieblas de la Edad Media no es sino un mito polémico, forjado por los humanistas en su lucha contra la cultura eclesiástica. Sin embargo este mito tuvo un gran éxito en todas las edades neoclásicas, culminando en la síntesis teórica de Jacob Burckhardt⁶. Los seguidores del gran erudito suizo subsumen el Renacimiento al canon clásico, de tendencia “progresista”, en oposición con el canon cristiano medieval, de tendencia “reaccionaria”.

No obstante, a los finales del cuarto decenio del siglo XX, según lo señaló Wallace K. Ferguson⁷, esta imagen reductora llegó al borde del colapso. Al percatarse de que la visión burckhardtiana es una construcción ideológica, que cubre un fin propagandístico implícito e inconsciente, los historiadores de la cultura empezaron a trabajar un nuevo concepto del Renacimiento. Había en el arte, la literatura y la filosofía renacentistas elementos que no compaginaban con la estética (neo)clásica. Jurgis Baltrušaitis y G. R.

Hocke recogieron este material bajo el nombre de manierismo⁸, Hiram Haydn propuso la voz de Counter-Renaissance⁹ y Eugenio Battisti la de Antirinascimento¹⁰. La lógica aristotélica del *tertium non datur* quedó rota cuando los teóricos desvelaron la existencia en el Renacimiento de una visión del mundo alternativa, al mismo tiempo anti-clasicista y no-cristiana.

Los sabios del Instituto Warburg desvelaron la verdadera naturaleza del antirrenacimiento – el ocultismo pagano resurgente. Según Aby Warburg, deberíamos "interpretar las figuras del Olimpo pagano, que resurgen en el primer Renacimiento..., no como simples fenómenos artísticos, antes bien como entes religiosos"¹¹. Empezando con la enorme síntesis de Lynn Thorndike sobre las disciplinas ocultas renacentistas¹², E. Garin, P. O. Cristeller, F. A. Yates, A. G. Debus, W. Shumaker, E. Wind y otros investigadores acabaron por trastornar el concepto clasicista, llegando a la conclusión de Will-Erich Peuckert de que "el Renacimiento es el renacer de las «ciencias ocultas» y no, como nos lo enseñaron en la escuela, la resurrección de la filosofía clásica y de un vocabulario olvidado"¹³.

Como lo observa Salvio Turró, el verdadero paradigma del Renacimiento no es el modelo clásico-racionalista, sino el modelo mágico-hermético¹⁴. Antes de ser filósofos o científicos en el sentido humanista, los grandes pensadores y artistas del Renacimiento (Ficino, Pico, Bruno, da Vinci, Cardan, Copérnico, Kepler etc.) fueron neoplatónicos y neopitagóricos, cabalistas, alquimistas, hermetistas. En la época, la distinción entre el pensamiento mágico de la filosofía natural y el humanismo laico no se daba con la claridad presupuesta por los positivistas del siglo XIX. Aún más, el individualismo moderno, en tanto que opuesto al colectivismo cristiano, se revela a ser el resultado de la resurgencia en el Renacimiento de la mística oculta, y no de la imposición de la filosofía

humanista. El humanismo parece ser más bien la consecuencia y el beneficiario del reemplazamiento de la doctrina cristiana, dominante en la Edad Media, por la doctrina mística neoplatónica del Renacimiento.

La imagen del Renacimiento como un sistema regido por la tensión bipolar entre teología y humanismo es pues insuficiente. Hay que añadirle un tercer término, al que, para concisión, llamaré pensamiento oculto u ocultismo. De mismo, a la doble tipología renacentista, representada por el teólogo (católico o protestante, lo mismo da aquí) y el humanista, hay que juntar un tercer tipo – el mago. Como representante de esta tipología resurgente podría elegirse a Paracelso, o a Cornelius Agrippa (autor de un tratado *De occulta filosofía* que podría competir con las sumas teológicas del siglo XIII), o a cualquier otro de los grandes doctores de la magia. Mas la posteridad literaria acabó por colocar entre las figuras representativas de Lutero y Erasmo a otro personaje, históricamente muy oscuro, un tal Johann o Georges Fausto.

Ahora bien, aunque al principio la iglesia amparó el resurgimiento de la Antigüedad, durante lo que se llama el humanismo cristiano¹⁵, muy pronto la institución cristiana se percató de los peligros doctrinales y confesionales implicados por la imaginación desbordante del hermetismo. La primera gran reacción cristiana fue la misma Reforma, que, asimilando el catolicismo al Renacimiento, rechazó no sólo la política mundana de la institución papal, sino también su “paganización” renacentista (por ejemplo, la utilización del desnudo en las representaciones sacras). Con sus principios iconoclasticos, la Reforma entabló lo que I. P. Couliano llama la “gran censura de la imaginación” renacentista¹⁶. En su torno, et catolicismo, a pesar de su disputa con el protestantismo, no dejó de aprender la lección anti-mágica. Es porque las directivas del Concilio de Trento

están dirigidas no sólo en contra de las herejías protestantes, sino también de las paganas.

De hecho, la reacción católica frente a la explosión del paganismo se dio bien antes, aunque esporádicamente (por ejemplo en las predicaciones de Savonarola). Fue con la bula del Papa Inocente VIII *Summus desiderantes affectibus* de 1484, y con el subsiguiente tratado de Henry Institoris *Malleus maleficarum* de 1486, que empezó la “caza de brujas”, que iba a encender, a lo largo de los dos siglos siguientes, mucho más hogueras que las de toda la Edad Media¹⁷. Por encima de la guerra religiosa intestina, tanto la Reforma como la Contrarreforma coincidieron en su reacción represiva contra las creencias y las prácticas ocultas. Aunque los filósofos de inspiración neoplatónica no dejaban de argumentar que la “magia natural” era una filosofía natural que no contravenía a la revelación cristiana, la iglesia resolvió por tratar a los doctores del ocultismo como “magos negros” (nigrománticos, por una corrupción del necromántico pagano). Giordano Bruno fue llevado a la hoguera no por su concepción humanista, sino por sus escritos místicos y mágicos.

La actitud culpabilizante que las Iglesias del Renacimiento tomaron frente a las disciplinas ocultas está patente en el fin simbólico que los escritores de la época reservan al doctor Fausto. En la visión de los protestantes, en cuyo medio surgió el mito, Fausto no es y no puede ser un mago blanco, un filósofo como Prospero de Shakespeare, sino un mago negro. Su magia ya no es una filosofía natural, sino un culto demoníaco, implicando el pacto con Satanás. Visto a través de la perspectiva hostil de las religiones dominantes, el personaje más representativo del Renacimiento incurrió en la tipología del apóstata, cuya “condenable vida” acaba por una “merecida condena” al infierno¹⁸.

Con mucha agudeza, Jean Delumeau ha demostrado que la obsesión del pecado y de la punición, y por consiguiente el miedo social, se dieron en el Occidente no tanto durante la Edad Media, sino en los siglos XIV-XVII¹⁹. La culpa “metafísica” fue el instrumento ideológico por el cual las instituciones cristianas trataron de impedir el trastorno de la orden religiosa y social. No sólo la Inquisición y la justicia secular (en tanto que órganos punitivos), sino también la enseñanza (reorganizada por la Compañía de Jesús), el arte y la literatura se volvieron en instrumentos propagandísticos, que difundían la ideología neo-escolástica de la Contrarreforma²⁰.

José Antonio Maravall hizo un pertinente análisis sociológico de las técnicas culturales de manipulación (tanto por la amenaza como por la seducción) de la opinión pública empleadas por el poder real-eclesiástico en el período post-tridentino²¹. Sin embargo, a diferencia de Maravall, no creo que estas medidas fueran tomadas para combatir la crisis (económica, política y social) de la época. Más bien, fue la reacción violenta y represiva del sistema frente al curso tomado por la sociedad la que provocó la crisis. Para comprender pues la fenomenología agónica de la cultura barroca, hay que investigar el proceso por el cual el hombre barroco introyectó el conflicto social en un conflicto mental²². El correlativo interior de la lucha externa entre tendencias de cambio y tendencias de conservación fue el choque devastador entre dos cosmovisiones: la cosmovisión renacentista y la cosmovisión contrarreformista. La crisis del Barroco fue la resultante de la lucha entre el paradigma ocultista y el paradigma neo-escolástico.

A los finales de la Edad Media, el hombre occidental experimentaba un cansancio o un agotamiento de los recursos creadores de la *Weltanschauung* cristiana. De una manera natural e ingenua, los humanistas se volvieron hacia nuevos recursos, que daban la impresión de frescura, aunque provenían de la Antigüedad. El hombre renacentista

recurrió a la cultura pagana clásica sin ningún sentimiento de culpa o de desviación²³, llevado por su afán de explorar nuevos horizontes. El descubrimiento de las Américas o el desplazamiento del modelo geocéntrico por el heliocéntrico no fueron las causas sino, más antes, los resultados del ensanchamiento de la visión interior del mundo.

Pero, tras un breve período de consentimiento, las iglesias resolvieron por intervenir de una manera radical en este proceso de paganización. Con la persecución del ocultismo empezó, en la historia europea, el cuarto gran proceso psico-histórico de represión cultural. Esta ofensiva hundió, aunque no del todo y no sin consecuencias, el continente del Renacimiento. El tremendo choque entre dos ideologías que funcionaban como meta-narraciones explicativas del mundo arrojó al hombre occidental en un estado de desconcierto y confusión. La visión pagana (pero en pseudomorfosis cristiana) del Renacimiento quedaba impracticable, después de su tratamiento como magia demoníaca; mas la visión cristiana, impuesta desde arriba, ya no tenía la misma inmediatez e fuerza de convicción como en la Edad Media²⁴.

Psicológicamente hablando, el hombre barroco vivía un conflicto desgarrador entre sus impulsos vitales, resurgentes de su inconsciente histórico, y su súper-yo, respaldado por la institución cristiana. Disfrutadas inocentemente durante el Renacimiento, las tendencias de la Libido estaban una vez más reprimidas por la conciencia moral-religiosa cristiana. El resultado de esta inhibición vital fue la transformación de lo que Freud llama pulsiones de vida (*Libido*) en pulsiones de muerte (*Mors*). Fausto y don Juan, los dos más insignes personajes de la literatura post-renacentista, son emblemáticos para este proceso. Símbolos del conocimiento oculto, respectivamente de la sensualidad renacentista, sendas culpabilizadas por la ética tridentina, los dos personajes fueron condenados a finalizar su aventura vital en la muerte eterna. Habríase que esperar el

Romanticismo, verdadero “renacimiento del Renacimiento”, para que los principios metafísicos (el deseo de conocer y el Eros) representados por los dos fueran recuperados y los héroes redimidos.

En el choque cultural, las dos visiones del mundo, tanto la visión oculta, basada en el material inconsciente resurgente, como la cristiana, apoyada por el súper-yo moral, perdieron su razón de ser y su consistencia interna. Confrontado con dos escenarios metafísicos igualmente convincentes, el hombre barroco padeció una desmotivación ontológica²⁵. Hamlet, un príncipe implicado, como todos los demás héroes históricos de Shakespeare, en una lucha maquiavélica para el poder, se encontró de repente sin razón alguna de actuar. Aún más, si había seguido luchando ¿no se habría vuelto en un Don Quijote que guerrea para ideales vetustos? Al perder la certeza en la plenitud del mundo, el hombre barroco se derrumbó en sí mismo. *La vida es sueño* de Calderón es una parábola del mecanismo psicológico de esta des-entificación, que las artes poéticas de la época llaman *desengaño*.

2. Astrología / teología en *La vida es sueño*

Analizando los temas fundadores de *La vida es sueño*²⁶, los calderonistas prestaron poca atención al hecho de que el tema del príncipe encerrado a causa de su horóscopo está informado por un tema más primitivo: la sucesión violenta al trono²⁷. Según se ingenia J. G. Frazer en demostrarlo (aunque su reconstrucción debe ser recibida con cautela), el tema proviene de los ritos reales neolíticos (y tal vez célticos). En la religión (supuestamente) matriarcal de las poblaciones pre-indoeuropeas de lo que Marija

Gimbutas llama "la vieja Europa", la vida estaba organizada en torno a una grande diosa-madre, representada en la sociedad por la reina-sacerdotisa. La sucesión en el reinado era matrilineal y cada nuevo rey debía conquistar el derecho de casarse con la reina tras un combate con otros competidores. El rey funcionaba como un principio fertilizador auxiliar de la diosa-reina. En este contexto, el bienestar del reinado pedía que el rey viejo fuese suplantado, tan pronto como sus fuerzan declinaran, por otro rey, más joven.

Algo de estas sucesiones sangrantes trasluce en los mitos griegos que cuentan las luchas para el trono universal, presididas por Gaia, entre Uranos, Cronos y Zeus (que a su vez se come a Metis porque la diosa le había profetizado el nacimiento de un hijo que derrotaría a su padre). La leyenda de Edipo, cuyo patrón está seguido también por *La vida es sueño*²⁸, es tal vez una "deformación" mitológica y, más tarde, literaria, del rito primitivo de sucesión sangrante al trono. Cuando vinieron en Grecia, los griegos interpretaron los temas supervivientes de la religión pre-indoeuropea en el cuadro de su propia mitología patriarcal. En esta *interpretatio* de un mito matrilineal en el cuadro de una cultura patrilineal, Edipo, que compite con Laíos en una cursa de carros para el trono, ya no mata a un simple predecesor real, sino a su padre físico, y no se casa con la reina, que representa a la diosa madre de todos, sino con su madre física²⁹. El *corpus* mitológico europeo se olvidó de la razón religiosa de la sucesión violenta, pero conservó la idea oscura de que la obtención del trono implica una lucha sangrante y la imaginó como un hado que concierne a todos los reyes. Este meta-tema puede destacarse de una manera muy clara en casi todas las tragedias históricas de Shakespeare.

El conflicto básico entre Basilio y Segismundo no descansa pues en la muy altruista y humanitaria caución del rey a que su hijo no sea un tirano, sino en su temor

inconfesable, de raíces ancestrales, de ser apartado violentamente. La parte de la profecía que más obsesiona a Basilio es que Segismundo

“... de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
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. 718-725).

Según lo ha demostrado C. G. Jung, las prácticas alquímicas, mágicas, astrológicas hacen posible la proyección de los fantasmas y de las congojas inconscientes del mago³⁰. De la misma manera, el horóscopo que Basilio compone para Segismundo expresa más bien las inquietudes del padre que el verdadero futuro del hijo³¹. Al encerrar Segismundo en una torre oscura, Basilio parece expresar el deseo inconsciente de reprimir el objeto del ansia que le atormenta³². Su gesto de prevención corresponde al antiguo rito de *expositio*, eso es, la exposición del recién nacido considerado de mal augurio. Jean-Pierre Vernant ha demostrado que, en la Grecia arcaica, el hijo reconocido por el padre estaba colocado cerca del hogar, lugar patrocinado por Hestia, diosa protectora de la familia, mientras el hijo aborrecido estaba abandonado en un monte salvaje o en una encrucijada de caminos, lugares patrocinados por Hermes, dios psicopompo³³. La torre de Segismundo es un Hades en miniatura, en el cual Basilio expone a su hijo, transformándole en “un esqueleto vivo/ y un animado muerto”.

Calderón aprovecha el conflicto arquetípico entre el viejo rey y el rey joven³⁴ para enfrentar dos visiones del mundo: la visión oculta renacentista y la visión neo-escolástica tridentina³⁵. Según lo ha notado M. Menéndez y Pelayo³⁶, el trasfondo ideológico de *La vida es sueño* es la polémica contrarreformista contra las disciplinas del hermetismo popular, tal como la astrología y la profecía³⁷. Basilio es el filósofo renacentista, comparado con el “sabio Tales” y el “docto Euclides”, llevando el “sobrenombre de docto”, que practica la “filosofía natural” (o “magia blanca”, concebida como una filosofía de la naturaleza). Aunque hace profesión de buen cristiano, el rey efectúa una adivinación astrológica que se fundamenta en la idea pagana del organismo cósmico, cuyas partes se corresponden según la ley de la *Tabula Smaragdina*: “*quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius*”.

Esta doctrina de la predestinación remite a las antiguas Moiras, las diosas que tejen la *heimarmene* universal, sin que nadie, ni siquiera Zeus, pueda intervenir en ella. Sin embargo, en el Renacimiento la antigua concepción del *fatum* sufrió una pseudomorfosis cristiana. Los filósofos neoplatónicos de Florencia equipararon el Uno de Plotino con la figura del Dios cristiano. “Todo vista y todo manos” (según la definición del pseudo-Plinio citado por Cipriano en *El mágico prodigioso*), Dios controla el mundo, incluso las estrellas. Su Providencia y Sabiduría lo alcanza todo, sin intervenir, no obstante, en la libertad de opción del ser humano. Para repartir los papeles entre Dios, los hados y el libre albedrío, los astrólogos del Renacimiento apelaban a Tomas d’Aquino. Para Santo Tomas, los astros pueden ejercitar cierta influencia sobre el mundo material (y el cuerpo humano), pero no sobre el mundo espiritual (y el libre albedrío): “*Quamvis ex impressione corporum caelestium fiant aliquae inclinationes in natura corporali, voluntas tamen non ex necessitate sequitur has inclinationes*”³⁸. Como la inclinación no es necesidad, la

conclusión de compromiso en que se detenían los astrólogos como Basilio era la de que, con ingenio, "*vir sapiens dominabitur astris*".

Sin embargo, este compromiso entre la astrología pagana y la doctrina cristiana no convenció a todos los doctores de la Iglesia. Aunque la práctica de los horóscopos gozaba de cierta popularidad en la época, algunos papas surtieron condenas duras de la astrología. En 1564, la bula de Pio IV prohibía los libros de geomancia, hidromancia, aeromancia, pyromancia, oniromancia y nigromancia y todas las técnicas de adivinación por suertes, hechicerías, agüeros, pronósticos y encantamientos. En 1585 la bula *Caeli et Terrae* de Sixto V condenaba expresamente la astrología como una forma de consulta mágica. En 1631, airado por el horóscopo en el cual Morandi le había anunciado una muerte próxima, el papa Urban VIII emitió *Bullarium Romanum*, en la cual promulgó que los astrólogos pueden ser no solamente excomunicados, pero también condenados a la muerte.

El dogma de la Escuela negaba, en contra de la predestinación también pagana como protestante, la existencia del hado y en consecuencia la capacidad del hombre de prever el futuro. Según afirma Pero Mexía en *Silva de varia lección* (1540), "No ay fortuna y el christiano todo lo a de atribuyr a Dios". La Bula *Constitutio* del Papa Sixto V (1586), "dirigida contra los que practican el arte de la astrología judiciaria, los adivinos y los que retienen libros prohibidos sobre las artes mágicas, declara que sólo Dion conoce el futuro, que ni hombre ni demonio pueden predecir. Exceptúa como lícitos los pronósticos de sucesos naturales o necesarios, debidos a causas naturales, lo que deja el resquicio abierto para las aplicaciones astrológica-astronómicas a la navegación, el cultivo y la meteorología apuntados por Horozco en su cap. XVIII citado; niega que haya arte alguno

capaz de pronosticar sucesos contingentes y fortuitos, y declara que la judiciaria, debida a la astucia de hombres perversos y engaños del demonio, es un vano y falso arte”³⁹.

Según resulta de la Bula de Sixto V, el procedimiento el más eficaz en la lucha contra la astrología y las artes mágicas fue la satanización. Reiterando el lema de San Pablo *Dii gentium daemones*, Thomas Liebler (Erastus) sostenía, en su *Defensio libelli Hieronymi Savonarolae de astrologia divinatrice, adversus Christophorum Stathmionem* (1959), que los dioses de la astrología “no son dioses, sino los peores enemigos de Dios y del hombre”. Alsted, en *Philosophia digne restitute, libros quator* (1612), llamaba la astrología “arte de los cacodaimones”.

En esta base, los tratadistas renacentistas, como Juan de Horozco y Covarrubias, en su *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588), los padres jesuitas Benito Pereyra, en *De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica* (1593), Martín del Rio, en *Disquisitionum magicarum* (1599), o Alessandro de Angelis, en *In astrologos coniectores libri quinque* (1620), hicieron la diferencia entre las revelaciones de la Gracia, que traen la palabra de Dios, y las revelaciones mágicas, que son engaños del demonio. Antonio de Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas*, explica que de esta manera “vino llamar a unas, *visiones*, que son las que realmente son vistas; y otras, fantasmas, que son las fantaseadas o representadas en la fantasía”⁴⁰. De las primeras, concluye Pedro Ciruelo en su *Reprobacion de las supersticiones y hechizarias*, “queda el hombre muy certificado que es de buena parte”; “mas en los sueños de los nigrománticos e adeuinos no ay tal certidumbre”⁴¹.

En tanto que dramaturgo católico, Calderón se hizo el “*porte-parole*” de esta posición dogmática. Por la conversión de Segismundo, Calderón demuestra la verdad de la doctrina cristiana del libre albedrío sobre la doctrina renacentista de la predestinación. De

esta opinión son Menéndez y Pelayo y, en su descendencia, Tomás Carreras y Artan, Angel Valbuena Prat, Gerald Brenan, Augusto Cortina, y Martín de Riquer⁴².

Sin embargo, en contra de los calderonistas que defienden la tesis de la libertad contra la del fatalismo, hay otros quienes la descartan. Uno de los más representativos de esta interpretación alternativa es Leopoldo Eulogio Palacios. Palacios afirma que “la acción dramática de *La vida es sueño* no manifiesta la victoria del libre albedrío sobre el fatalismo sideral, ya que éste no parece en ella por ninguna parte”. Según el crítico, Basilio “nunca creyó en el fatalismo sideral”⁴³, pues el rey estaba seguro de vencerlo por su intervención enérgica en la vida de Segismundo. En contra de la interpretación de Palacios, se puede argumentar que la intención del rey de cambiar el hado no es una prueba para su escepticismo frente a la astrología. La actitud verdaderamente escéptica (y ortodoxa) habría sido la de no consultar del todo el zodiaco y de no fiarse en profecía alguna. Si Basilio presume de su capacidad de enfrentar a los astros es precisamente porque cree en la verdad del horóscopo dictado por los astros.

A. A. Parker alza una objeción más difícil: “De hecho, hay que afirmar que todas las profecías astrológicas se cumplen infaliblemente en las obras de Calderón de la forma en que fueron predichas; y que Calderón no presenta ni un solo ejemplo de un «hombre instruido y prudente superando los decretos de las estrellas» en la medida en que estos decretos se refieren a profecías que los cielos han revelado realmente en la obra en cuestión”⁴⁴. Debemos conceder que la observación es correcta: en Calderón, aunque la doctrina de la predestinación no funciona dogmáticamente, las profecías se cumplen casi al pie de la letra.

Para resolver esta aporía hay que fijarse en que el criterio de distinción entre la predestinación y el libre albedrío no es el cumplimiento o el fracaso del horóscopo. Un

oráculo puede averiguarse sin que eso verifique la existencia del hado. El criterio decisivo me parece el de establecer *quién* asegura la realización de la profecía, quien es el *agente operador* (natural o supranatural, humano o non-humano) del destino. Utilizando este criterio, trataré de sistematizar las teorías sobre el destino que se enfrentaban en la época de Calderón. Así, el “gobernador” del destino puede ser⁴⁵:

1. Una entidad o una fuerza exterior al hombre.

El caso presenta tres variantes:

1.1. Dios (la Providencia divina);

Esta variante tiene dos subvariantes:

1.1.1. Dios, cuya Providencia, por ser trascendente a la historia, está enterrada desde la eternidad de las opciones del hombre, pero le concede a éste la libertad de hacerlas él mismo. Es la doctrina católica del libre albedrío, sin embargo con varios matices (verse la polémica Molina-Bañez).

1.1.2. Dios, cuya Providencia, incontestable y absoluta, aplasta el libre albedrío humano, sin que el hombre pueda impedirlo. Más grave aún, el pecado originario ha matado el libre albedrío del hombre. Es la doctrina protestante del “servo albedrío”, con sus diferentes matices, luterana, calvinista etc.⁴⁶

1.2. Las Moiras, las Parcas, Némesis, Heimarmene, Fortuna, fatalidad astral u otra ley de correspondencia mágica, es decir una entidad diferente de Dios. A esta variante relega la doctrina pagana de la predestinación.

1.3. La casualidad, o el azar objetivo. Aunque tiene su origen en el atomismo, esta visión no logró imponerse sino en la ciencia laica. La teoría de las probabilidades nació como un dominio de las matemáticas precisamente en el siglo XVII. Sus leyes han sido formuladas por Jacques Bernoulli en tratado postumo *Ars conjectandi* (1713).

2. Una entidad o fuerza interior al hombre.

El caso presenta dos variantes:

2.1. La voluntad consciente del hombre. Ésta puede colaborar con la voluntad divina para la salvación del individuo (es la teoría de la participación simultánea de Molina), o puede trabajar eficazmente sólo, asegurando de por sí misma la salvación (como en la herejía pelagiana, o como en las doctrinas mágicas y gnósticas).

2.2. Una ley psicológica o una necesidad oscura del hombre. Aunque el Barroco intuye la complejidad de la psicología y los claroscuros del ser humano, esta variante logrará el desarrollo completo solamente con el descubrimiento del inconsciente por el Romanticismo y después por el psicoanálisis.

Es verdad que esas posiciones no se daban con semejante pureza conceptual en el ecléctico paisaje teórico del Renacimiento. Las teorías de los defensores de la astrología estaban siempre más o menos acomodadas a la teología cristiana, recorriendo de una manera casi “fractalica” todas las variantes y combinaciones posibles, desde el concepto pagano de gran organismo cósmico hasta el concepto de Santo Tomás. Por ejemplo, Giovanni Pontano, en sus tratados *De rebus coelestibus*, *De prudentia* y *De fortuna* (1501), combina las variantes 1.1., 1.2. y 2.1., afirmando que Dios ha creado los astros y

los ha dado el poder de influir sobre todo lo que está debajo de ellos, menos sobre el libre albedrío del hombre, de modo que el hado y la voluntad humana concurren en el gobierno de las cosas terrenales. Asimismo, Conradus Aslacus, en *Physica et ethica Mosaica, ut antiquissima, ita vere Christiana* (1613), sostiene que las estrellas predicen los acontecimientos futuros (1.2.), exceptuando los que dependen de la voluntad de Dios (1.1.), de la voluntad del hombre (2.1.) o son fortuitos (1.3.)⁴⁷.

En su turno, tampoco los doctores católicos habían logrado una posición común, según lo demuestra el célebre debate *De auxiliis*. En esta polémica doctrinal se enfrentaron los dominicanos, representados por Domingo Báñez, y los jesuitas, encabezados por Luis de Molina. En la tradición escolástica, se daba la distinción entre la gracia suficiente y la gracia eficaz. En su tratado, *Concordia liberi arbitrio cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione* (1588), Molina sostenía que la gracia suficiente de Dios puede ser eficaz o ineficaz en la salvación del individuo, dependiente de la opción de éste para el bien o para el mal. Para la justificación se necesita la concordia entre la gracia divina y el libre albedrío humano. En contra de esta doctrina, Báñez publicó una *Apología de los hermanos dominicos contra la "Concordia" de Luis de Molina* (1595). Báñez opina que, para justificarse, el hombre necesita tanto la gracia suficiente que la gracia eficaz de Dios. Los dominicanos acusaban a los jesuitas que, por la teoría del concurso simultáneo de Dios y del hombre, incurrieran en la herejía pelagiana, que concede un papel demasiado grande al libre albedrío humano. A su vez, los jesuitas acusaban a los dominicanos que subordinaban totalmente el libre albedrío a la providencia divina, incurriendo en la herejía protestante del "servo albedrío". Finalmente, después de polémicas muy duras, la controversia llegó ante el Papa Paul V en 1607, quien declaró válidas ambas teorías e interdió a las dos órdenes

de tratarse recíprocamente de heréticos⁴⁸. No hay duda de que Calderón conocía el debate sobre la *gratia suficiente* y la *gratia eficaz*, pues uno de los personajes de *Los dos amantes del cielo* dice “pues te olvidas de tan grandes / auxilios de Dios; no solo / suficientes, si eficaces”.

Replanteamos ahora la pregunta: ¿Quién asegura el cumplimiento de las profecías en *La vida es sueño*?

Tres figuras del drama son interesantes desde este punto de vista: Clarín, Basilio y Segismundo.

En la batalla final, Clarín, quien “de nada se dolía” (v. 3051) sino de sí mismo, se esconde entre los peñascos, esperando que “la muerte no me hallará” (v. 3058). Pero, a pesar de su cautela, un disparo accidental le mata. Esta muerte parece comprobar la teoría de la suerte como azar objetivo (1.3.). En *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, comedia escrita en colaboración con Antonio Coello, Calderón parece dispuesto a introducir la idea de azar en el concepto de fortuna. Pero en *La vida es sueño* (drama inspirado, según Albert E. Sloman, en esta colaboración), Calderón ya no hace concesión a las supersticiones populares y toma una línea más acusadamente dogmática, que rehúsa la idea de azar y accidente. Clarín está obligado por el autor a sacar él mismo la conclusión “correcta” de su propia muerte:

“Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo de ella, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto [...]

y así, aunque a libraros vais
 de la muerte con huir,
 mirad que vais a morir,
 si está de Dios que muráis.” (vv. 3075-3095)

Haciendo eco en sus palabras al refrán “El hombre propone y Dios dispone”, el moribundo supera el concepto de azar objetivo (1.3.) y acude, de entre las otras dos variantes, a la explicación divina (1.1.).

A Basilio, que está al lado, la muerte de Clarín le proporciona una revelación. La tentativa fracasada del criado de evitar el destino le enseña su propio error en el intento de impedir el hado de Segismundo:

“son diligencias vanas
 del hombre cuántas dispone
 contra mayor fuerza y causa!
 Pues yo, por librar de muertes
 y sediciones mi patria,
 vine a entregarla a los mismos
 de quien pretendí librarla.” (vv. 3105-3111)

Esta revelación le hace abandonar su posición anterior. El rey mago, el astrólogo renacentista, que cree en el destino astral (1.2.), está obligado de reconocer que todo lo que pasa está controlado por Dios (1.1.). Sin embargo, Basilio todavía no tiene la revelación completa (que cumple con la doctrina católica). Lo que le enseña el fracaso de Clarín, y su propio fracaso con Segismundo, es solamente la prepotencia de la providencia divina (1.1.2), pero no la existencia del libre albedrío humano (1.1.1.). Es decir, el rey pasa del fatalismo sideral (renacentista) a un fatalismo providencial

(protestante). Si hasta ahora Basilio se había empeñado en impedir el horóscopo de Segismundo, después de la derrota se dispone a recibirlo con resignación. En vez de huir del campo de batalla, el rey sale ante su hijo para que éste le mate y para que así se cumpla la profecía, es decir la voluntad divina. Al murmurar pensativo la moralidad de Clarín, “¡Mirad que vais a morir, / si está de Dios que muráis!” (vv. 3096-3097), Basilio transfiere el agente operador del destino de los astros a un Dios todo potente.

Clotaldo, el consejero del rey, interviene para impedir que su amo incurra en este error doctrinal:

“no es cristiana
determinación decir
que no hay reparo a su saña.
Sí hay, que el prudente varón
victoria del hado alcanza.” (vv. 3115-3119)

Aparentemente, Clotaldo afirma el concepto de libre albedrío, pero lo hace más bien en los términos de la doctrina renacentista del hado, en su variante cristiana (“*sapiens homo dominatur astris*”) (1.2.), que en los términos de la doctrina católica (1.1.1.).

Sin embargo, Clotaldo anticipa y prepara la intervención de Segismundo, al que la experiencia del desengaño le ha llevado a la verdadera prudencia cristiana. Es el príncipe el que, desde una posición católica (1.1.1), pone de relieve y deconstruye con máxima claridad el error doctrinal de su padre:

“Lo que está determinado
del Cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas

tantos papeles azules
 que adornan letras doradas;
 nunca engañan, nunca mienten,
 porque quien miente y engaña
 es quien, para usar mal de ellas,
 las penetra y las alcanza.” (vv. 3162-3171)

El error o, mejor, la herejía del rey no consiste en haber tratado de impedir el destino, sino en el mismo hecho de haber presumido de prever el destino. Segismundo lo formula en términos que, veladamente, aluden al pecado de orgullo satánico y de apostasía (acusación que abarcaba en la época toda práctica oculta): “el Cielo te desengaña / de que has errado en el modo / de vencerle” (vv. 3243-3245). Según la doctrina católica, nadie puede prever el futuro. Si lo quiere, Dios puede desvelar sus intenciones a los seres humanos. Pero el hombre que intenta hallarlos por sí mismo, por intermedio de las prácticas mánticas, incurre en el pecado de forzar la voluntad de Dios. Los profetas, los astrólogos demuestran un orgullo luciférico al imaginarse que pueden penetrar lo que Dios no dispuso que se supiera. Las “certezas” del adivino no son sino meras “conjeturas”, los horóscopos más bien esconden que desvelan el porvenir⁴⁹. En el auto *No hay más Fortuna que Dios*, Calderón afirma abiertamente que la Fortuna es una “fingida deidad” imaginada por el demonio para hacer al hombre olvidarse de la Providencia.

En el “docto” Basilio, Calderón acusa las prácticas mánticas y la visión hermética y neoplatónica de los magos blancos y los filósofos renacentistas. La presunción de prever el futuro (atributo sólo de Dios) es una impiedad que merece el castigo. En *La vida es sueño* hay un premiado, Segismundo, y dos castigados, Clarín y Basilio. Frente a un

Segismundo convertido en “príncipe perfecto”, Basilio se encuentra del mismo lado con Clarín: los dos han tratado de prever la voluntad de Dios y los dos han incurrido en una ilusión que les condujo a un fracaso ejemplar.

Entre Segismundo y Clarín, por un lado, y Segismundo y Basilio, por otro lado, hay dos relaciones antitéticas que se aclaran recíprocamente.

Clarín es el gracioso⁵⁰, que corresponde al loco del teatro de Shakespeare. Tanto Segismundo como Clarín están encerrados en la torre y ambos tienen la ocasión de volverse “reyes de un día”: Segismundo durante el experimento de Basilio, Clarín durante la rebelión, cuando la muchedumbre le confunde con el príncipe. Pero mientras Segismundo es un príncipe vero, Clarín, “segismundado” (v. 2273) por los rebeldes, es un “príncipe contrahecho” (v. 2265). El primero aprende a comportarse prudentemente, y por lo tanto logrará a heredar el trono, mientras el segundo sigue comportándose villanamente y se merecerá la muerte que le conviene al rey fingido, como en las Saturnalias romanas. (Hay en *La vida es sueño* una alusión al rito antiguo de elegir un rey de carnaval, matado a la fin de la semana en que el mundo está al revés: “Si es costumbre en este reino / prender uno cada día / y hacerle Príncipe”, vv. 2243-2245).

De esta manera, Basilio, el sabio de las ciencias ocultas, el príncipe renacentista, es implícitamente equiparado a Clarín, el loco, el rey del mundo al revés. Actuar siguiendo los principios de la astrología es una locura. La verdadera conducta cristiana es la discreción y la prudencia, que mostrara Segismundo después de su conversión.

El desenlace de *La vida es sueño* impone dos conclusiones apologéticas. La primera, dirigida contra la visión renacentista, es que el fatalismo astral no trabaja, que Dios es el único “astrólogo prodigioso” (como lo pone Calderón en *El mágico prodigioso*) que conoce el destino del hombre. La segunda, dirigida contra la doctrina protestante, es

que Dios rige el destino del hombre no por encima, sino a través del libre albedrío de éste. Esto implica que la variante 1.1.1. debe ir unida a la variante 2.1., solución que se encuentra en la teoría del *concurso simultáneo* de Molina y de Suárez. La evolución de Segismundo es un ejemplo de cómo funciona esta conjunción, que concilia la infalible gracia divina con la libertad humana. Por su propia decisión de “hacer el bien”, el príncipe deshace la idea de predestinación sideral y subordina deliberadamente su actitud a la voluntad divina.

¿Qué pasa con Clarín y Basilio? ¿Cómo se cumple en sus casos la voluntad divina, ya que, a diferencia de Segismundo, quien elige de una manera conciente la prudencia cristiana, ellos participan en los planos de Dios de una manera más bien inconsciente y contra su voluntad? Clarín encuentra su muerte por más que trata de evitarla, Basilio provoca su derrota por la misma intención de impedirla. Como Calderón descarta tanto la variante 1.3. (el azar objetivo) y la variante 1.2. (el hado astral), el único agente válido para explicar los destinos de los dos personajes es Dios (variante 1.1.).

Sin embargo, en *La vida es sueño*, Dios no actúa directamente. En otras comedias, sí lo hace, como en *El mágico prodigioso* cuando obliga al demonio confesar públicamente sus engaños y restaurar el honor de Justina. Mas en *La vida es sueño* no hay tal aparición *ex machina*, que ponga de manifiesto la moralidad de la muerte de Clarín o de la derrota de Basilio. En esta comedia Dios trabaja solamente a través de sus criaturas. Y si en el caso de Segismundo la voluntad de Dios se cumple con el concurso de la voluntad del hombre, en los casos de Basilio y de Clarín se voluntad se cumple más bien a través la *voluntad* de los personajes. Es como si ellos fueron llevados por una necesidad interior oscura en contra de sus deseos conscientes. Si en Segismundo, según

la teoría del concurso simultáneo, van juntas las variantes 1.1.1. y 2.1., en Basilio y Clarín se combinan las variantes 1.1.1. y 2.2.⁵¹.

Ahora es posible dar una respuesta a la pregunta: ¿Por qué se cumplen las profecías en el teatro de Calderón? Porque el hombre construye ilegítimamente una profecía (error doctrinal, por incurrir en 1.2.) y a continuación participa, de una manera inconsciente (2.2.), en su consumación. Calderón demuestra que los que dan crédito a la mántica (falsa profecía) engendran ellos mismos, por su aprehensión y angustia, las ocasiones que llevarán al final temido. El comportamiento de los que se apoyan en los agüeros funciona como una fatalidad oscura, pero no exterior, sino interior. Estos personajes actúan como hechizados, o endemoniados, encaminándose sonámbulos hacia lo que quieren evitar. Este proceso de autosugestión o de autohipnotismo es lo más patente en las dramas de celos, en las cuales Calderón describe, en observador frío, las monstruosidades de la fatalidad interior de las pasiones ciegas⁵².

La derrota de Basilio en el final de la comedia no acierta el horóscopo de Segismundo, pues los destinos humanos no son regidos por los astros. El agente operador del conflicto es el rey mismo, más precisamente sus aprehensiones y angustias inconscientes. Basilio es el que, actuando bajo la obsesión de la sucesión violenta al trono, hace que la profecía se vuelva realidad. En una elocuente tirada, Segismundo pone en claro la psicología de la víctima en su padre:

“Si a cualquier hombre dijese:

«Alguna fiera inhumana

te dará muerte», ¿escogiera

buen remedio en despertarlas

cuando estuviesen durmiendo?

Si dijeran: «Esta espada
que traes ceñida, ha de ser
quien te dé la muerte»; vana
diligencia de evitarlo
fuera entonces desnudarla,
y ponérsela a los pechos.

Si dijese: «Golfos de agua
han de ser tu sepultura
en monumentos de plata»;
mal hiciera en darse al mar,
cuando, soberbio, levanta
rizados montes de nieve,
de cristal crespas montañas.

Lo mismo le ha sucedido
que a quien porque le amenaza
una fiera, la despierta;
que a quien, temiendo una espada
la desnuda; y que a quien mueve
las ondas de la borrasca.

Y cuando fuera -escuchadme -
dormida fiera mi saña,
templada espada mi furia,
mi rigor quieta bonanza,
la fortuna no se vence

con injusticia y venganza,
 porque antes se incita más.” (vv. 3186-3216)

Por lo tanto, el cumplimiento de las profecías en las comedias de Calderón se explica por el mecanismo maniaco-obsesivo de la proyección de una inquietud en un oráculo. Por ejemplo, en *El mayor monstruo del mundo*, un “doctísimo hebreo” le vaticina a Mariene que será “trofeo injusto [...] / de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte / del mundo” y que el puñal de su marido, el tetrarca Herodes, dará muerte “a lo que más [ama] en este mundo”. El tetrarca rehúsa la profecía y condena las prácticas mánticas, haciendo una confesión de fe plenamente católica en el libre albedrío:

“aunque ese libro inmortal
 en once hojas de cristal [el cielo]
 nuestros discursos [destinos] contiene,
 dar crédito no conviene
 a los secretos que encierra;
 que es ciencia que tanto yerra,
 que en un punto solamente
 mayores distancias miente
 que hay desde el cielo a la tierra.
 De esa ciencia singular
 solo se debe atender
 al cual que se ha de temer,
 mas no al cual que se ha de esperar.”

Sin embargo, “el mal que se ha de temer” llega a cumplirse, si Herodes acaba por matar a Mariene, eso pasa porque el tetrarca un pone en práctica sus cuerdas

convicciones teóricas, sino está llevado por una pasión ciega, por “el mayor monstruo, los celos”. El deseo de poder, el orgullo y la soberbia, los celos y el amor, si no están controlados por la razón y la prudencia, actúan como una fatalidad interior que lleva al desastre⁵³.

Utilizando en sus dramas la idea de fatalidad pasional, Calderón no sale fuera de la tradición de la Escuela. En su *Summa Theologiae*, Santo Tomás concedía a los astros la capacidad de influir de una manera humoral sobre las pasiones. En consecuencia, controlar los astros significa vencer sus propias pasiones: “*Plures hominum sequuntur passiones, quae sunt motus sensitivi appetitus, ad quas cooperari possunt corpora coelestia; pauci sunt sapientes, qui hujusmodi passionibus resistent*”; “*Unde et ipsi astrologi dicunt quod sapiens homo dominatur astris, in quantum scilicet dominatur suis passionibus*”⁵⁴. Conformándose a esta sugestión, Calderón desplaza el acento desde la predestinación astral hacia el fatalismo de los instintos. El destino es la fatalidad de las pasiones.

Es verdad que esa tendencia hacia la psicología, específica para la mentalidad barroca⁵⁵, todavía no se había forjado los instrumentos y el lenguaje necesario para el análisis interior. A Calderón y a su época le faltaban la representación y el concepto romántico o psicoanalítico del inconsciente. Sin embargo, aunque sin los recursos del análisis psicológico, los personajes de Calderón apuntaban ya hacia una dimensión interior apenas vislumbrada y muy confusa, que todavía no tenía un nombre, pero se manifestaba de una manera oculta e inexorable – el inconsciente.

3. Psicoanálisis del desengaño

A pesar de esta abertura hacia la psicología, el tema del hado no traspasa el cuadro de la escolástica tomista. Sin embargo, como lo observa W. J. Entwistle, el otro gran tema fundador de la comedia de Calderón, el del sueño de la vida, que es el resultado de la tendencia de subjetivización de lo real, ya no es tomista⁵⁶. La pérdida de la certidumbre de la realidad es un fenómeno específicamente barroco, que no habría podido darse ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento. Su causa es precisamente el choque entre las dos *Weltanschauung* – la visión "pagana" del Renacimiento y la visión ortodoxa de la Contra-Reforma – y su depreciación recíproca. La "peripecia" de Segismundo es una parábola muy acertada del proceso por el cual en el hombre tridentino se insinúa una distancia entre la realidad exterior y la realidad percibida o representada.

La evolución psicológica del protagonista está apoyada por el simbolismo espacial de la comedia. El príncipe se mueve entre dos espacios paradigmáticos: la torre y el palacio. Simbólicamente, los dos espacios se hallan sobre un mismo eje vertical: la cárcel de la torre se encuentra, imaginariamente, en un inframundo falto de luz, mientras el palacio se abre hacia la luz de los cielos. En una posible convención teatral, el director de escena podría colocarlos respectivamente en la base y en la cumbre de una montaña⁵⁷. Al inicio de la comedia, para ganar la corte de Basilio, Rosaura sube hacia "lo alto de un monte"; pero su caballo, "hipogrifo violento", la precipita en un barranco, hacia la cárcel de Segismundo.

Calderón utiliza la misma distribución vertical en *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, comedia muy emparentada a *La vida es sueño*. Aquí también hay dos príncipes,

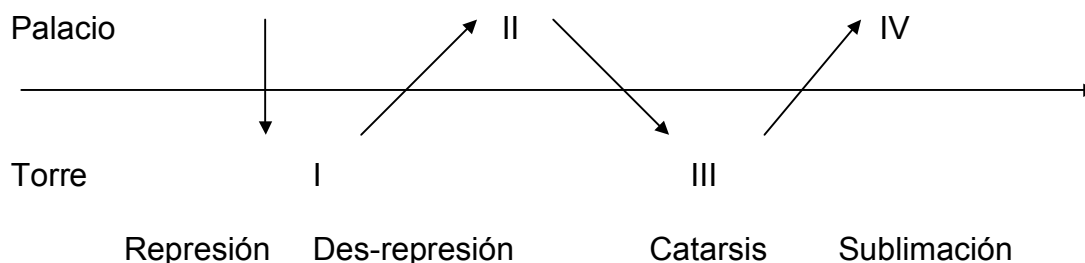
Leonido y Heraclio (que parecen personificar las dos actitudes sucesivas de Segismundo, la soberbia y la prudencia) que crecen, por desgracia imperial, como fieras en una montaña salvaje. Hay también un sabio, Lisipo, quien los cría, y hay también un emperador que se propone someterlos a una prueba en el palacio. En la segunda jornada de la comedia, para llegar al “palacio magnífico” del emperador, los actores que interpretaban a los dos príncipes debían subir, por los dos lados de un monte artificial, desde la planta baja hasta la primera planta del tablado, hacia el *nicho* central. El espacio salvaje de la “fiera” y el palacio del “rey” están situados pues sobre el mismo *axis mundi*, representado por el monte.

La oposición vertical palacio / torre está respaldada por una segunda oposición, de natura óptica, día / noche, luz / oscuridad. El palacio está colocado en plena luz, pues “la cabeza enmarañada/ de este monte eminente/ [...] arruga [*abraza*, en la edición de Morón] al sol el ceño de su frente” (vv. 14-16). En contraste, de la puerta de la cárcel “nace la noche, pues la engendra dentro”⁵⁸. Sobre el significado alegórico de la correspondencia torre / noche hay comentarios muy ricos. En la torre, M. Kommerell ve el símbolo del estado del hombre que no ha aceptado la gracia⁵⁹, A. A. Parker el de la condición del hombre después del pecado original⁶⁰, y Angel L. Cilveti el de la “noche oscura del alma” del hombre que no ha recibido todavía la luz divina⁶¹. El simbolismo complementario del palacio gozó de menor atención⁶², pero bien analizado está el símbolo del sol⁶³. A. A. Parker ve en astro del día “la fuente creativa de la vida, de toda belleza, y la energía de la vida: indica la divinidad que yace detrás del universo”, y Angel L. Cilveti la fuente de la luz de la Gracia, Dios.

Como el proceso barroco que nos interesa es el deslizamiento desde lo metafísico hacia lo psicológico, además de estos símbolos teológicos, intentaré destacar el

simbolismo psíquico de los dos espacios. Vinculados a la luz y a la noche, colocados (convencionalmente) uno sobre el otro en un mismo eje vertical, el palacio y la cárcel son los correlativos de la conciencia y del inconsciente humano, tal como los ha concebido S. Freud en su primera división tópica del aparato psíquico⁶⁴.

Aún más, con la licencia de representarnos el palacio como la planta alta y la cárcel como el sótano de una misma torre, encontramos la misma analogía en C. G. Jung. El psicólogo suizo se construyó una casa proyectando la representación interior que tenía de sí mismo en la estructura arquitectural del edificio. Las plantas de la célebre torre de Jung correspondían a los niveles psíquicos de su autor, desde el yo moral hasta las cuevas del inconsciente colectivo. De mismo, el deambulo de Segismundo entre el palacio y la torre sigue una trayectoria interior, que el protagonista recorre entre las “plantas” de su alma:



Detenémonos pues en cada etapa de la cicloide del destino (al mismo tiempo exterior e interior) de Segismundo.

I. Represión

El príncipe pasa la primera etapa, la más larga (pues abarca su niñez y su juventud), de su vida en la torre, aquel pequeño palacio desplomado⁶⁵. Es muy importante notar que el protagonista no nace en la cárcel, sino está arrojado en la cárcel, sin consultárselo,

contra su voluntad. Eso descarta, me parece, las interpretaciones que ven en Segismundo "el hombre de instintos brutales, que no siente más pasión que la sensual"⁶⁶, y en su experiencia "una representación del despertar del hombre de la vida de los sentidos a la vida del espíritu"⁶⁷. Efectivamente, con partir de Menéndez Pelayo y de E. M. Wilson, la mayoría de los calderonistas estuvieron de la opinión de que en el "primer" Segismundo se manifiesta la fiera, la naturaleza animal del hombre⁶⁸. El encuentro con Rosaura, la bella, y el traumatismo del sueño le enseñarán cómo amansar y dominar la "bestia", para dar a luz al "hombre".

Pero lo de nacer príncipe y de pertenecer de derecho al palacio y no al monte salvaje sugiere que Segismundo no simboliza cabalmente la fiera que vive dentro de cada hombre. El príncipe de Calderón no es el Calibán de Shakespeare, y Basilio no es Prospero, es decir un mago que civiliza las brutas. Segismundo no es el símbolo del instinto grosero, o, en términos psicoanalíticos, de la Libido. El príncipe no nació como "un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres" (vv. 211-212), sino vino a ser un salvaje, fue transformado por la voluntad de su padre en una fiera, como lo lamenta él mismo: "Mi padre, que está presente, / por excusarme a la saña / de mi condición, me hizo / un bruto, una fiera humana" (vv. 3172-3175). Exilado del palacio y encerrado en la torre, Segismundo fue rebajado en la planta inferior de su naturaleza "compuesta de hombre y fiera".

En términos psicoanalíticos, la *expositio* del príncipe en la torre corresponde a un proceso de represión. La distancia que hay "de hombres a fieras" es precisamente la distancia "desde un monte a palacio", es decir entre la conciencia y el inconsciente del personaje. Echado fuera del plano de la conciencia moral (el palacio), Segismundo se encontró en la oscuridad y el caos del alma pasional (la torre). Jung afirma que, por la

represión, el instinto vital se convierte en instinto letal, el afán constructivo en pulsión destructiva. El príncipe está dominado pues no por un instinto vital ingenuo, sino por un instinto vital reprimido. Las cadenas son símbolos de las censuras que le encarcelan en la cueva de su inconsciente. Segismundo se comporta de una manera violenta porque su energía vital se convirtió en resentimiento y rencor.

Calderón intuye con mucha agudeza psicológica la frustración y la tensión explosiva del príncipe. El protagonista confiesa a Rosaura: “en llegando a esta pasión, / un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón” (vv. 163-166). Clotaldo está en el error cuando, trastornando la relación causa-efecto, le reprocha a Segismundo: “aquestas prisiones son / de tus furias arrogantes / un freno que las detenga / y una rienda que las pare” (vv. 323-326). Las cadenas no son el reparo sino la causa de la furia destructiva del príncipe.

Basilio atribuye el comportamiento brutal de su hijo al fatalismo astral. En su opinión, el príncipe es una bestia por decisión del hado. Sin embargo, lo que le falta a Segismundo no es el libre albedrío, sino la libertad física de ejercitarlo. El personaje lo dice claramente en la larga lamentación en que se compara al ave, a la fiera, al pez y al arroyo, los cuales, aunque sin beneficiar de la libertad moral que Dios concedió sólo al hombre, gozan de la libertad corporal: “¿y yo, con más albedrío, / tengo menos libertad?” (vv. 151-152). La ira del protagonista está dirigida contra los que le quitaron el derecho de moverse libremente en el mundo físico.

Expulsado del palacio y de la luz, Segismundo incurre en la tipología del titán rebelado contra los dioses que le encerraron en el Tártaro: “¡Ay, cielos / qué bien hacéis en quitarme / la libertad; porque fuera / contra vosotros gigante, / que para quebrar al sol / esos vidrios y cristales, / sobre cimientos de piedra / pusiera montes de jaspe!” (vv. 329-

336). “Los cielos” que oprimen al príncipe no remiten, claro, a Dios y a la Providencia divina (ni siquiera en la variante protestante), sino al fatalismo astral. Lo que Segismundo todavía no sabe es que su destino no está efectivamente escrito en los astros, sino que fue creado o inventado por Basilio. Al comienzo de la comedia, el príncipe está convencido de que es víctima del hado, y solamente al final tiene la revelación de que el hombre puede construirse el destino. Metafóricamente hablando, Segismundo vendrá a ser un verdadero titán, quien logrará derrumbar los cielos, es decir negar la teoría astrológica de los círculos planetarios.

En una interpretación psicoanalítica, la exposición de Segismundo en la torre corresponde a una represión. Hablando en los términos de C. G. Jung, los impulsos reprimidos del protagonista se acumulan en la *sombra*, un arquetipo psíquico o una personalidad inconsciente muy violenta y agresiva. Al comienzo de la comedia, el príncipe está literalmente poseído por su sombra.

En esto, su estado anímico está en sintonía con los sentimientos de Rosaura. La hija de Clotaldo también llega a Polonia “a penas”, llevada por la frustración y el deseo de vengarse de Astolfo. En el simbolismo espacial de la comedia, Rosaura, arrojada por su caballo impulsivo, “hipogrifo violento”, se cae literalmente del camino hacia el palacio hasta la torre de Segismundo. Varios críticos han estudiado el simbolismo del “hipogrifo”. Bruce Wardropper ve en la caída de Rosaura la pasión sexual no dominada⁶⁹, Angel Valbuena Briones – “la pérdida del gobierno de la pasión” y “el alma humano en un estado de turbación”⁷⁰, mientras Cesáreo Bandera interpreta el caballo desbocado como un “símbolo de la bestia humana como de la materialidad del universo en general”⁷¹.

Sin embargo, lo que impulsa a Rosaura en su *quête* no es el amor ciego, sino el amor frustrado. Aún más, lo que más lamenta la mujer no es la pérdida de un amante,

sino la pérdida del honor, es decir de su imagen pública. Hay que recordar la importancia social y personal que detenía la honra para el hombre barroco. La caída de Rosaura sugiere una traslación psíquica desde la posición de la *persona* (el arquetipo que representa, según Jung, la “máscara” social, el conjunto de reglas de comportamiento que aseguran la integración del hombre en la sociedad) hacia la posición de la *sombra*. Al perder su honor, la hija de Clotaldo está poseída por el rencor y el deseo de reparación. Bastante significativo, Segismundo también se queja de que su padre le ha quitado no sólo la libertad y los derechos de un heredero real, sino también la honra.

La conclusión es que la torre simboliza no el mundo oscuro de los sentidos y de la libido animal, sino el mundo violento de las impulsiones reprimidas y de los resentimientos. Los afanes vitales de Segismundo y de Rosaura, frustrados por el encarcelamiento, respectivamente por la traición de Astolfo, se vuelven en instintos de destrucción y de venganza. En la primera etapa de la comedia, tanto Segismundo como Rosaura están poseídos por sus sombras.

II. Des-represión

Tal disposición interior es la causa del comportamiento violento de Segismundo durante la segunda etapa de su destino, más precisamente durante su primera jornada en el palacio. Cuando el príncipe empieza a tratar groseramente a la gente de la corte, Basilio y Clotaldo piensan que el horóscopo se está averiguando, que los rasgos crueles de carácter de Segismundo salen a luz, y concluyen en que “no hay duda / que ellos fueran verdad siempre” (vv. 1730-1731). Ciertos críticos literarios atribuyen también la violencia de Segismundo a su personalidad innata. Según Leopoldo Eulogio Palacios, “toda la actuación de Segismundo en esta primera época es la personificación de la

concepción de la vida como soberbia. Segismundo lo dijo bien a claras al percatarse de que era príncipe: no quiso saber más y comenzó a mostrar deliberadamente su arrogancia”⁷².

Sin embargo, la arrogancia y la violencia del protagonista no pertenecen a su *manera de ser*, sino a su *manera de crianza*. Robert D. F. Pring-Mill, quien hace la distinción entre estas dos “maneras”, subraya cuán contraproducente fue la línea educativa tomada por Basilio para temprar la (supuesta) fiera despierta en su hijo. El rey presenta el resultado de su terapia pedagógica (la ira del príncipe) como causa de su acción preventiva (el encierro en la torre)⁷³. Segismundo mismo imputa a su padre que, en vez de estimularle la parte de hombre, le fomentó la parte de bruta:

“de suerte que, cuando yo
 por mi nobleza gallarda,
 por mi sangre generosa,
 por mi condición bizarra
 hubiera nacido dócil
 y humilde, solo bastara
 tal género de vivir,
 tal linaje de crianza,
 a hacer fieras mis costumbres;
 ¡qué buen modo de estorbarlas!” (vv. 3176-3185)

Es verdad que la conducta de Segismundo en la primera jornada en el palacio se somete a cierto fatalismo, pero esto no es sideral, sino psíquico. Al encontrarse libre, el príncipe actúa llevado por sus resentimientos, que consiguen por primera vez los medios de manifestarse plenamente. Toda la tensión interior acumulada durante años de

reclusión estalla tal pronto como desaparecen las cadenas (las censuras) que la provocaban y la contenían al mismo tiempo. Segismundo padece una des-represión brutal. Poseído por su sombra, se venga de lo que ha padecido y de los que le han frustrado. Su sentimiento dominante, como lo repite unas cuantas veces, es el deseo de venganza:

Acciones vanas,
 querer que tenga yo respeto a canas;
 pues aun esas podría
 ser que viese a mis plantas algún día;
 porque aun no estoy vengado
 del modo injusto con que me has criado.” (vv. 1714-1719)

Aunque ha recibido la libertad exterior, Segismundo no está libre interiormente para disfrutar su nueva condición. El príncipe queda obsesionado por la “deuda” que tiene que pagar a los que le tuvieron encarcelado durante toda su infancia y juventud. A Basilio le declara: “obligado no te quedo / y pedirte cuentas puedo / del tiempo que me has quitado / libertad, vida y honor” (vv. 1513-1516).

Para Angel L. Cilveti, la violencia del comportamiento de Segismundo es muy consciente y deliberada, resultando de un *raciocinio*. Intentando explicarse su condición de cautivo, el príncipe hubiera llega, por medio de silogismos, a la conclusión que el orden cósmico es injusto, “al reconocimiento que el cielo le ha arrojado contra toda ley, justicia y razón y que tiene que subsistir por la violencia. De aquí su estilo de fiera en la lucha contra el cielo y cuanto lo representa, como gigante y águila, con derecho a la libertad plena y al dominio sin fronteras.” “Desde ahora la ley del «gusto» es la versión práctica del

derecho omnímodo de Segismundo, y el empuje pasional se encarga de instaurarlo: amenaza al cielo y desmanes al palacio.”⁷⁴

Ahora bien, la claridad de los raciocinios de los personajes no lo explica todo y no excluye la actividad de ciertas motivaciones inconscientes. Es verdad que Segismundo llega a la conclusión que la venganza es una necesidad lógica, que el principio moral le pide satisfacerse de los que le quitaron la libertad y la honra. Pero la claridad conceptual que el príncipe llega a dar a su ira no puede invertir la verdadera relación causa/efecto entre el sentimiento de ira y el concepto de venganza. La motivación ingenua del comportamiento vehemente de Segismundo no es un razonamiento lógico, sino un complejo de frustraciones. El empuje pasional no es un instrumento de la razón, sino la razón es un instrumento de expresión utilizado por las energías reprimidas y los deseos frustrados que irrumpen en Segismundo.

De hecho, la ira no reventa en Segismundo tan pronto como el príncipe se encuentra en el palacio. Sus primeras impresiones son más bien de asombro y, al comparar lo que su vida habría podido ser y lo que lo ha sido de veras, de *melancolía*. Con la excepción del rencor para con sus encarceladores Basilio y Clotaldo, el protagonista estalla autoritariamente sólo cuando uno u otro personaje de la corte intenta trazarle límites de comportamiento, es decir “encarcelarle” de nuevo, ponerle “cadenas” a sus deseos. Segismundo se pone violento cuando sus “sujetos” (ahora es príncipe!) rehúsan de obedecer a sus deseos. La resistencia de las personas deseadas hace que el protagonista “de cortés pase a grosero, / porque la resistencia/ es veneno cruel de mi paciencia” (vv. 1632-1633).

E. L. Palacios identifica en Segismundo un “voluntarismo sin rebozo”, expresado en la supremacía del gusto arbitrario sobre la ley. “Nada me parece justo / en siendo contra

mi gusto” (vv. 1417-1418), confiesa el príncipe, remitiendo al maquiavélico “Quod principi placuit, legis habet rigorem”. Pero este autoritarismo no es sino el revés de la frustración del personaje. Si en la torre carecía completamente de libertad física, en el palacio Segismundo quiere gozar de una libertad sin límites: “Soy muy inclinado / a vencer lo imposible” (vv. 1640-1641). Su comportamiento es una reacción perfectamente simétrica a la acción de Basilio: cuanta energía reprimida durante el cautiverio, tanta energía liberada durante el día en el palacio. Aunque en esta segunda etapa de su destino Segismundo disfruta de libertad física, lo que todavía le falta es la serenidad anímica, la libertad moral. Sus frustraciones le arrastran como una fatalidad y le obligan actuar de una manera incontrolada. Sin embargo, no se trata de un fatalismo astral, como lo infiere Basilio, sino de un fatalismo pasional. En tanto que está sujeto a sus resentimientos, Segismundo sigue regido por un determinismo interior.

III. Catarsis

¿Qué pasa cuando el príncipe despierta de nuevo en la torre? Lo que es cierto es que no padece una segunda represión, que le volviera en una “fiera” aún más espantosa. Par impedir tal desenlace, Basilio tomó sus precauciones, diciéndole a su hijo que la jornada en el palacio fue un sueño. Meditando sobre esta idea, Segismundo experimenta una *catarsis*, como si toda su energía explosiva se disipara por la válvula de la hipótesis de la irrealidad del mundo. Ya que en esta vida nada perdura más que un sueño, da igual ser prisionero o ser rey⁷⁵. Los resentimientos creados por el encierro en la torre y el entusiasmo proporcionado por la posición de príncipe en el palacio quedan sin objeto y se disuelven juntos. Afán de vida y frustración destructiva pierden su cargo pasional, ya que toda la existencia queda suspendida entre paréntesis⁷⁶.

Pero ¿por qué acepta Segismundo tan fácilmente la sugerencia de que su jornada en el palacio fue un sueño? ¿La aceptación del protagonista no es una solución gratuita impuesta por el autor, para introducir un concepto barroco? Es evidente que Calderón quiere atribuir un sentido parabólico a la aventura de Segismundo, sin embargo la comedia es más que una afirmación teórica de un concepto neoplatónico o escéptico del mundo. El protagonista padece la revelación del sueño ontológico de una manera muy entrañable y verídica, como un derrumbamiento interior. Aun más, el proceso psicológico que atraviesa Segismundo, clave de bóveda de *La vida es sueño*, es una parábola de los mecanismos de la mentalidad colectiva del Barroco.

¿Cuál es pues la psicología de la revelación, cómo llega Segismundo a interiorizar la idea de que la vida es una ilusión? Primeramente, hay que fijarse en que, en la primera etapa de su vida, la del encierro en la torre, el príncipe nunca dudó de la consistencia del mundo. No lo hizo aunque tal desengaño habría podido tal vez aliviarle la angustia y las penas morales. Tampoco lo duda en la segunda etapa, cuando está llevado como príncipe en el palacio. Aunque Clotaldo y Basilio se lo sugieren, preparando el retorno a la torre, Segismundo se niega redondamente la hipótesis escéptico:

“¿Que quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.” (vv. 1532-1535)

Su argumento es que los sentidos le proporcionan infaliblemente la certeza de la realidad del mundo. El argumento proviene de la teología de santo Tomás, para quien “*sensus proprii sensibilis falsus non est*”⁷⁷. Como lo demuestra Pring-Mill, cada vez que se basa en sus sentidos, el príncipe está en lo cierto. Pero ¿por qué los sentidos no siguen

procurándole la misma certeza en la tercera etapa de su evolución, al regreso en la cárcel? ¿Por qué ahora Segismundo está dispuesto a dar crédito a la asección de Clotaldo de que todo fue un sueño?

Imaginémonos un momento que, mientras encarcelado, Segismundo habría soñado de veras una salida al palacio. La hipótesis es bastante verosímil si tomamos por válida la teoría de Freud de que los sueños satisfacen imaginariamente los deseos reprimidos. En esta situación, es cierto que, al despertarse, el príncipe no habría tenido ningún problema de distinguir lo real de lo soñado. Los índices psicológicos corrientes le habrían permitido de distinguir entre el sueño y la realidad vivida.

Pero Segismundo tiene problemas en certificar su experiencia precisamente porque la jornada al palacio no fue soñada, sino real. Por el artificio de la droga, Basilio creía que iba a darle a su hijo la impresión de que la jornada en el palacio había sido un mero sueño. Sin embargo, el resultado es diferente. Por no saber que había sido transportado de la torre al palacio mientras estaba inconsciente, Segismundo no tiene explicación para la solución de continuidad que separa la primera etapa (la vida en la cárcel) de la segunda (la jornada en el palacio). Para él, las dos realidades son iguales, sin ningún criterio (exterior o interior) capaz de diferenciarlas. El protagonista está obligado de comparar dos representaciones del mundo que tienen la misma certeza sensorial. Si una hubiera sido real y la otra soñada, el príncipe habría podido distinguirlas escuchando su sentido interior. Pero por ser igualmente fiables, las dos realidades acaban en excluirse recíprocamente. Utilizando el argumento tomista de que los sentidos no engañan⁷⁸, el príncipe tiene razón de concluir: "yo sueño que estoy aquí / destas prisiones cargado, / y soñé que en otro estado / más lisonjero me vi".

El choque de las dos representaciones del mundo determina un colapso del “sentido de la realidad” del protagonista: “porque si ha sido soñado / lo que vi palpable y cierto, / lo que veo será incierto” (vv. 2102-2104). Cuando ambas visiones tienen la misma coherencia y consistencia ontológica, el que sufre es el criterio ontológico mismo, el sentido que permite la certificación de la realidad. Segismundo siente hundirse su convicción íntima de que vive en un mundo real. En términos psicoanalíticos, este desengaño presupone una catarsis de la energía libidinal. El protagonista deja de invertir con Libido los objetos del mundo concreto y dirige su interés hacia las cosas del otro mundo, hacia la trascendencia.

El desplome de la certidumbre existencial de Segismundo es sumamente representativo para la mutación que atraviesa el hombre barroco. El personaje de Calderón nos proporciona un ejemplo psicológicamente muy verídico de cómo el choque entre dos *Weltanschauung* (la visión hermética del Renacimiento y la visión tomisto-escolástica de la Contrarreforma) acabó en un desengaño ontológico, en la pérdida del ente del mundo.

Descartes, filósofo contemporáneo de Calderón, educado también en una escuela jesuita, creó su “método” arrancando precisamente de la duda que surge del conflicto entre dos meta-narraciones legitimantes. El filósofo francés pone en duda el mismo principio fundador de la gnoseología aristotélico-tomista: el de que las cosas materiales son reales y de que sus representaciones sensoriales son correctas. En los paradigmas cristianos y renacentista, en la serie cognitiva: cosas – percepciones – ideas, los primeros dos términos van juntos. En el paradigma de la “nueva ciencia” moderna, Descartes pone la ruptura entre el primer y los dos términos siguientes, separando así el mundo exterior del mundo subjetivo. Esta psicologización de la perspectiva (que iba a cumplirse en Hume

y Kant) atrae la desontologización del mundo y el hundimiento de la certidumbre de la realidad⁷⁹. *La vida es sueño* es una metáfora excepcional para el sentimiento de pérdida de la consistencia existencial que padeció el hombre occidental en la época barroca.

IV. Sublimación

La inmersión del mundo implica la desaparición de los objetos concretos del deseo. Las pasiones del príncipe, aliviadas por la catarsis del desengaño, despegan de las cosas terrenales y “acuden a lo eterno” (v. 2982). Segismundo deja de fiar en sus sentidos y ya no desea cumplir sus inclinaciones materiales, sino empieza a pensar en “ganar amigos / para cuando despertemos” (vv. 2426-2427). Freud y Jung llaman el re-enderezamiento de la energía libidinal desde los objetos de los sentidos hacia los símbolos del espíritu – una sublimación. Todo el arte barroco es un gigantesco ejemplo de un tal despegue de la imaginación desde lo concreto inmanente hacia lo simbólico y lo alegórico teologal.

Por la sublimación, el protagonista de Calderón se emancipa del fatalismo pasional y, por tanto, del presupuesto fatalismo astral. En la cuarta etapa de su destino, el príncipe deja de actuar llevado por los resentimientos y frustraciones, y empieza a comportarse prudentemente, llevado por la razón. En su primera venida al palacio, Segismundo había buscado la libertad física sin límites, como compensación por los años pasados en la cárcel. En su segunda venida al palacio, encabezando a los rebeldes, libre de pasiones, el príncipe está por primera vez capaz de ejercer su libre albedrío y gozar de la libertad moral.

Los críticos han explicado la discreción y la prudencia del príncipe como una consecuencia del ansia de verse despertar de nuevo en la torre. En efecto, Clotaldo le había inculcado la idea de que la mala actuación en el palacio había traído el fin del sueño

y el despierto en la cárcel. Como hemos visto, la torre y el palacio han sido interpretados como alegorías de la condición en que se encuentra el protagonista: la noche del alma, el estado del hombre después del pecado original, la ausencia de la gracia y, respectivamente, la vida cristiana, las virtudes morales y teologales, la luz de la gracia. Cabe ahora añadir que los dos espacios son también alegorías metafísicas y que su significación ética se prolonga en una significación escatológica⁸⁰.

Al equiparar la vida a un sueño, Segismundo no duda de que “hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo” (vv. 2362-2363). Ahora bien, si el despertar implica pasar de un sueño a otro sueño, todos igualmente inconsistentes, Segismundo podría sacar de aquí varias consecuencias diferentes. Por ejemplo, podría adoptar una actitud estoica, la *apatheia*, y dejar de implicarse en lo que le pasa. Y, de verdad, esta idea le roza un momento, cuando los rebeldes vienen para liberarle de la torre y elegirle rey. ¿Si todo es un sueño, qué más da ser un prisionero en la cárcel o un rey en el palacio? O podría tomar una actitud epicúrea, la de gozar del momento (“sepamos aprovechar / este rato que nos toca”, vv. 2954-2955), como se le ocurre cuando vuelve a encontrar a Rosaura en el palacio. Pero el príncipe descarta también la solución estoica y la solución epicúrea, porque, aun sin expresarlo, sabe que, más allá del despertar de un sueño a otro (prisionero / rey etc.) hay otro despertar, el de la muerte.

Aunque no lo dice directamente, Calderón apunta a la visión cristiana de la ultratumba, que encasilla toda la significación de la comedia. Cuando Segismundo concede que “estoy temiendo, en mis ansias, / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión” (vv. 3307-3310), el público comprende que su espanto es de despertar en la prisión metafísica por excelencia, en el infierno. La oscuridad de la torre corresponde a la falta de ser, al *nihil* de la muerte eterna. En el auto sacramental *La vida*

es *sueño*, a la cárcel de Segismundo le corresponde el *humus* del cual el primer hombre está todavía esperando a que sea creado por Dios. Según la tremenda gradación de Góngora, la tierra, el polvo, el humo y la sombra son eslabones intermediarios en el camino hacia la nada. Es decir, la noche de la torre de Segismundo remite al *ex nihil*, del cual Dios ha creado el mundo y el hombre. Volver a la cárcel, es un retorno al *nihil*, una de-creación, por el cual el hombre, en el rastro del demonio, abandona su condición *de ens ab alio* (ente creado por Dios) y recae en la condición de *non ens*. La torre apunta pues hacia el infierno escatológico, el espacio que quedará, después del Apocalipsis, en la nada de la ausencia de Dios.

Simétricamente, cuando Segismundo se pregunta “¿quién por vanagloria humana / pierde una gloria divina?” (vv. 2970-2971), Calderón hace una alusión muy directa al paraíso de la vida eterna. En *El gran teatro del mundo*, la recompensa para los que han jugado bien el papel de la vida es cenar con Dios. La imagen dirige, por debajo de la simbología eucarística, al *festino de inmortalidad* que los dioses ofrecen a los héroes en el palacio o el jardín divino. El palacio de *La vida es sueño* remite al Empíreo cristiano, la morada de Dios y de los justos⁸¹.

Segismundo empieza a utilizar “bien” su libre albedrío cuando hace la correlación correcta entre la moral de la vida terrestre y el destino escatológico: el que obra mal durante el sueño de la vida se despertará en la nada infernal; el que obra bien, se despertará en la vida paradisíaca. Los espacios de la torre y del palacio están pues alegóricamente imbricadas en las imágenes metafísicas del infierno y del paraíso. Siguiendo a Calderón, Moreto realzará esta conclusión en su comedia *Los siete durmientes*: “Tu no niegas que esta vida / Por centro el hombre no tiene, / Pues hay otra,

que es la eterna, / Donde igualmente se premia / Al que obró bien, con la gloria, / Y al que mal, con fuego ardiente”.

¿Hay también un código del obrar bien? Es aquí que interviene Rosaura. En grandes líneas, la crítica ha elaborado dos interpretaciones sobre el papel desempeñado por Rosaura en la sublimación del comportamiento de Segismundo: en tanto que símbolo de la belleza y del amor, y en tanto que representante del código de la honra.

La primera interpretación se debe a M. F. Sciacca, quien sostiene que Segismundo ve en Rosaura la idea de la Belleza, en el sentido platónico, y que su amor hacia ella, también en sentido platónico, le trae fuera del mundo fenomenal hacia el mundo esencial⁸². Angel L. Cilveti desarrolla la idea, poniendo de relieve el proceso racional por el cual, rememorando sus tres encuentros con Rosaura, Segismundo construye el concepto de una realidad permanente, incambiable, que se halla más allá del mundo físico⁸³.

No obstante, el trasfondo platónico⁸⁴ no conviene a la comedia de Calderón, “dramaturgo de la Contrarreforma”. En primer lugar, para Calderón la hermosura de una mujer real no es una copia carnal de la Idea de Belleza, es decir no se apoya en un arquetipo perenne. Al contrario, según *El gran teatro del mundo*, la Hermosura es también un sueño, una ilusión o un papel teatral, de mismo que la pobreza, la riqueza, la prudencia o el poder. Su destino es desperdiciarse y cambiarse en un cadáver (como en *El príncipe constante*) o en un esqueleto (como en *El mágico prodigioso*).

En segundo lugar, el desencanto de Segismundo en la tercera etapa de su destino no es la anámnesis de un filósofo platónico. El protagonista descubre la vanidad del mundo terrenal, pero no logra ascender al mundo celeste y recuperar una presupuesta condición divina, como en los cultos a misterios de la Antigüedad tardía. Segismundo

sigue viviendo el sueño de la vida, bien que sabe que se trata de un sueño, y no va a tener la verdadera revelación del mundo ideal que al gran despertar de la muerte. Convertido a la moral cristiana, el príncipe se vuelve prudente y discreto, pero no alcanza la condición de un taumaturgo o de un santo (como Cipriano). Rosaura no es el “eterno femenino” quien debe salvar, como Elena o Margarita, a los magos fáusticos.

La segunda interpretación, que parece más acertada, es la de escuela inglesa. Según E. M. Wilson, A. E. Sloman⁸⁵ o William M. Whitby⁸⁶, Rosaura participa en la conversión de Segismundo ofreciéndole un código de comportamiento: el honor⁸⁷. Concepto que llegó a su máximo plenitud en el Siglo de Oro, la honra indicaba con precisión que hay que hacer para “obrar bien”.

Ahora bien, en la psicología analítica de C. G. Jung, el honor puede ser visto como una manifestación, localizada histórica y culturalmente, del arquetipo psíquico llamado *persona*. La *persona* es la “máscara” social, el comportamiento que uno adopta para mejor integrarse en una comunidad. Las imágenes del caballero austero y de la dama virtuosa provienen de las novelas de caballerías de los fines de la Edad Media. Aunque en el Barroco, como consecuencia del desengaño general de la época, el ideal caballeresco vino a hundirse, la *persona* de caballero siguió vigente, porque estaba integrada a la ideología contrarreformista. Para frenar el desarrollo de las tendencias centrifugas y revolucionarias iniciadas en el Renacimiento, las monarquías eclesiásticas de los siglos XVI y XVII trataron de reforzar la imagen de la pirámide feudal, en cuya cima está el rey. La figura del caballero jugaba un papel esencial en esta estructura, porque la moral del honor codificaba muy estrictamente las relaciones jerárquicas en el sistema social⁸⁸.

En *La vida es sueño* hay un símbolo que sugiere perfectamente la natura de *imagen pública* de la honra: el retrato de Rosaura. Cuando se va de Moscú, Astolfo se lleva un

medallón de su amante; cuando viene a Polonia, Rosaura se esfuerza mucho en recuperar el medallón, como si el retrato se identificase al honor desatendido. Como en la mentalidad animista, el retrato parece mágicamente vinculado al alma del modelo. La imagen es un *eidolon* que se identifica a la *persona* social del caballero o de la dama. Por sus gestos, el hombre o la mujer “pinta” la honra o la deshonra de su amante. En *El mayor monstruo, los celos*, cuando ve el retrato de Mariene en las manos del emperador Octavio, el tetrarca está convencido de que va a perder su honor matrimonial.

Todo esto alude al desdoblamiento interior del hombre barroco, disputado por el yo pasional y la *persona* del honor. Satanizando los impulsos vitales y carnales del Renacimiento, la ideología contrarreformista había inducido un desplazamiento psíquico desde la posición de las pasiones hacia la posición del honor. Las pasiones se nutren de sensaciones e instintos; el honor se desenvuelve en imágenes y símbolos. Hay aquí la definición misma de la sublimación. A diferencia del hombre renacentista, el hombre barroco ya no invierte su libido en los objetos concretos del mundo material, sino en las imágenes alegóricas de un mundo espiritual, de natura cristiana. El concepto de honra indica la conducta por la cual el buen cristiano y el buen ciudadano de la monarquía pueden ganarse una vida eterna.

Rosaura se conforma a la reglas de la honra hasta querer morirse cuando no puede recobrarla. Por su firmeza, ella le ofrece a Segismundo un modelo de cómo las pasiones carnales pueden ser sublimadas en deberes morales. Al final de la comedia, convertido, el príncipe ya sabe que “es fuerza, / [...] / que no mire tu hermosura / quien ha de mirar tu honra” (vv. 3012-3015). Las bodas cruzadas de Segismundo con Estrella y de Astolfo con Rosaura, “retorcimiento barroco en el desenlace”⁸⁹, atestan la imposición del código del honor barroco sobre el “caos” pasional renacentista.

Hacia el mismo simbolismo apunta el arresto del soldado rebelde. El “ejército numeroso / de bandidos y plebeyos” (vv. 2302-2303) encabezado por Segismundo en su segunda salida de la torre, se parece a una ola volcánica que sube desde lo hondo a la superficie. Esta gente de las capas bajas de la sociedad que derrota la armada del rey es un símbolo del retorno de lo reprimido. A la violencia de Segismundo en su primera salida al palacio le corresponde el alboroto de los plebeyos en la conquista del palacio. La diferencia es que, en esta segunda ocasión, el príncipe desengañado ya no se deja arrastrar por la saña y los resentimientos. Aunque utiliza la violencia de las masas para recuperar su condición real, el protagonista no pierde el control de sí mismo. Y cuando logra lo que se había propuesto, el trono, su primer gesto es de reprimir la violencia, simbolizada por el soldado rebelde. Encarcelando al que le había procurado la corona, Segismundo destruye definitivamente la fiera en sí mismo y sale del poder de su *sombra* reprimida.

El destino de Segismundo simboliza el destino del hombre barroco. Su revelación que la “vida es un sueño” corresponde al desengaño del hombre barroco, que perdió su certeza de la realidad a causa de la confrontación entre las cosmovisiones del Renacimiento y de la Contrarreforma.

Si hoy en día Calderón consigue una atención tan asidua es tal vez porque nuestra edad postmoderna padece un desengaño parecido al Barroco. El hombre postmoderno también ha denunciado las meta-narraciones que garantizan la consistencia del mundo y, por consecuencia, ha perdido el sentimiento de plenitud existencial. Y esto no sólo en los discursos teóricos de los deconstructivistas, sino también en experiencias mucho más entrañables, que se parecen a las peripecias de Segismundo. Una es la proporcionada por la “contracultura” actual de los psicodélicos (¿no recibe el príncipe un brebaje de opio,

adormedora y beleño que evoca la belladona utilizada por las brujas en sus trances fantásticos?), que se basa en las experiencias chamánicas de deconstrucción de la representación corriente del universo. La otra es la de los mundos virtuales cibernéticos, que también se proponen arruinar el principio de la realidad y los criterios distintivos entre lo imaginado y lo verdadero.



Esta obra está publicada bajo una Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 2.5 Italia de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>.

Notas

¹ Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1972.

² Para esta dinámica cultural, ver Corin Braga, "Schiță psihoistorică a culturii europene" [Esbozo psico-histórico de la cultura europea], en *10 studii de arhetipologie [Diez estudios de arquetipología]*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999.

³ Aunque no da una definición teórica del método, Robert Graves lo utiliza de una manera implícita en su presentación de la mitología griega. Ver *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial 1992, 2 tomos.

⁴ Es de esta manera que enfoca Hans Jonas el espíritu de la Antigüedad tardía, en su *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958.

⁵ Ver Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in intellectual patterns*, Berkely, Los Angeles, University of California Press, 1972.

⁶ *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1968. Hay que mencionar que Burckhardt no ignora que "la Antigüedad surtió otros efectos mucho más peligrosos y de naturaleza dogmática, al imbuir al Renacimiento de su espíritu supersticioso. Algo de éste se había conservado vivo en Italia durante la Edad Media, por lo que con mayor facilidad resucitó con todo su vigor" (p. 438). Pero, aunque dedica todo un capítulo a las supervivencias paganas, Burckhardt no ve en ellas más que una excepción del canon clásico del Renacimiento.

⁷ Ver los últimos capítulos del panorama que hace al concepto de Renacimiento Wallace K. Ferguson, en su *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950.

⁸ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen âge fantastique*, Paris, 1955; Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957; Idem, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombination-Kunst*, Hamburg 1959.

⁹ Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York, 1950.

¹⁰ Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*. Con un' appendice di testi inediti, Garzanti Editore, 1989 [1962 para la primera edición].

¹¹ Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura* raccolti da G. Bing, Florencia, La Nuova Italia, 1966, p. 315.

¹² Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, New York, Columbia University Press, 1923-1958, 8 tomos.

¹³ Entre tantos otros, véase Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Versión castellana de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1981; Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, Penguin Books, 1960; D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute, 1958; Will-Erich Peuckert, *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines*, Paris, Payot, 1980.

¹⁴ Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1985.

¹⁵ Henri Daniel-Rops, *L'église de la Renaissance et de la Réforme. Un ère de renouveau: La Réforme catholique*, Paris, Fayard, 1955, p. 100.

¹⁶ "Hence, one of the most important goals of the Reformation is to root out the cult of idols from the Church. The results of this iconoclasm are tremendous if we consider the controversies about the *Art of Memory* aroused by Bruno in England: ultimately, the Reformation leads to a total censorship of the imaginary, since phantasms are none other than idols conceived by the inner sense." Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

¹⁷ Véase Kurt Baschwitz, *Brujas y procesos de brujería*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1968; Brian P. Levack, *La caza de brujas en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1980; Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992, 2 tomos.

¹⁸ Pedro Ciruelo, en *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias* (1538), define el satanismo de la manera siguiente: "Cualquiera christiano que exercita la nigromancia: de cualquiera de las maneras aquí contadas: tiene pacto claro y manifiesta concierto de amistad con el diablo: y va contra el mandamiento de Dios dado a los hombres al principio de la iglesia: y quebranta el voto de la religión christiana que hizo en el baptismo. Luego el tal christiano es apostata, y traydor contra Dios y contra la iglesia católica; y ausi se concluye que exercitar y usar las ceremonias de la nigromancia es grandissimo pecado contra Dios y contra la religión cristiana: y que no se deua sufrir en tierras de cristianos." Introducción y edición de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros ediciones, Hispanofila, 1978, p. 50.

¹⁹ Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident au XIII-XVIII siècles*, Paris, Fayard, 1984; Idem, *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Madrid: Taurus, 1989.

²⁰ Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

²¹ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.

²² "El aspecto peculiar de la conflictividad barroca no está tanto, en efecto, en la oposición entre los diversos sujetos, cuanto en la presencia de actitudes aparentemente incompatibles o evidentemente contradictorias en el seno de un mismo sujeto. La convivencia de tradicionalismo y búsqueda de novedades, de conservadurismo y rebelión, de amor a la verdad y culto al disimulo, de cordura y locura, de sensualidad y misticismo, de superstición y racionalidad, de austeridad y «consumimos», de la consolidación del derecho natural y la exaltación del poder absoluto, es un fenómeno del cual cabe hallar innumerables ejemplos en la cultura y en la realidad del mundo barroco." Rosario Villar (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 13-14.

²³ "El arte [renacentista] no experimenta la menor opresión por limitaciones por parte de la Iglesia ni es cohibido en el desarrollo de sus medios expresivos. Han desaparecido las ligaduras medievales y el simbolismo se ha substituido por una concepción histórica y realista. En la actitud humanística y estética del tiempo, actitud que conquistó y llegó a introducirse en la Iglesia y a seducir a sus dignatarios, se permite a los artistas gobernarse libremente y les es concedido recrearse y complacerse en el goce de aquello que tenían que representar. Fue una entrega sin reservas y con plena exaltación sensual a las nuevas revelaciones. El clero, en relación con los artistas como cliente y como consejero, contribuyó a proteger el espíritu humanístico. Nadie se preocupaba de si aquel modo de representación religioso respondía a un hondo concepto cristiano." W. Weisbach, *op. cit.*, p 61.

²⁴ "Lo que a este arte le falta por completo es la ingenuidad. Ya no le es posible dejarse vivir de modo tan sereno, equilibrado, libre de inquietudes, sosegado y seguro de sí mismo como en tiempos anteriores. Como ya no existe, desde la crisis de la fe, una ingenua sumisión a la doctrina cristiana de la salvación;

como la Contrarreforma ha mantenido su frente de lucha contra el espíritu de Lutero, hay en el arte católico algo conscientemente agresivo, tendencioso, propagandístico." *Ibidem*, p. 329.

²⁵ Remito a mi estudio "Visul baroc – Simbol al colapsului ontologic" [El sueño barroco – Símbolo del hundimiento de la ontología], în Corin Braga, *10 studii de arhetipologie* [Diez estudios de arquetipología].

²⁶ La mejor sistematización puede encontrarse en el *Prólogo* de Martín de Riquer a su edición de *La vida es sueño*, Barcelona, Editorial Juventud, 1966 [1961 para la primera edición]. "Resumiendo la génesis de esta obra, lo más prudente es destacar tres elementos principales: 1. El estribillo «la vida es un sueño y los sueños sueños son», que, procedente de una canción tradicional de finales de la Edad Media, logró gran difusión en los siglos XVI y XVII, siendo glosado por poetas anónimos y cultísimos y muy repetido en el teatro de Lope de Vega. La idea que encierra este estribillo es un motivo de ascendencia bíblica constantemente aludido en la literatura sacra. 2. El tema del príncipe encerrado por designios astrológicos, que, procedente de la leyenda de Buda, se cristianizó gracias a la versión que se conocía como obra de San Juan Damasceno y que dio lugar al *Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega. [...] 3. El tema del borracho al que se hace vivir unas horas como príncipe, que, procedente de [*Las mil y una noches* y de] *El conde Lucanor*, de Juan Manuel, fue atribuido por Luis Vives a Felipe el Bueno de Flandes y dio lugar a ciertas escenas de *El natural desdichado*, de Agustín de Rojas."

²⁷ El conflicto entre las generaciones fue puesto de relieve por Edwin Honig: "Since Rosaura as well as Segismundo have been dishonored by their father, how can they redress their personal grievances without rupturing the relationship of one generation with the next, the succession of life itself? The old myths stir beneath the surface: Zeus dethroned Chronus". En *Calderón and the Seizures of Honor*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972, p. 159.

Sobre esta alusión mitológica, Frederick A. de Armas ha desarrollado dos interpretaciones utilizando dos de los códigos ocultos de más difusión en el Renacimiento, la astrología y la alquimia. El crítico analiza el conflicto Basilio-Segismundo sobre el patrón de la oposición astrológica Saturn-Jupiter, en "El planeta más impío: Basilio's Role in *La vida es sueño*", en *The Modern Language Review*, volume 81, part 4, 1986, pp. 900-911, respectivamente sobre la ley de sucesión alquímica rey viejo (plomo) - rey joven (oro), en "The King's Son and the Golden Dew: Alchemy in Calderón's *La vida es sueño*", en *Hispanic Review*, volume 60, no. 3, 1992, pp. 301-319.

²⁸ "El Segismundo de Calderón es un nuevo Edipo a lo cristiano del siglo XVII español", dice Lewis J. Hutton, "Huellas de la teología de la gracia en *La vida es sueño* de Calderón", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el Teatro Antiguo Hispánico y otros ensayos*, Editado por A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Editorial Castalia, 1971, p. 313.

²⁹ Robert Graves, *op. cit.*, tomo II, cap. 105, pp. 9-15.

³⁰ C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*, Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press, Bollingen Series, 1968.

³¹ Cesáreo Bandera habla de "la íntima relación que existe entre el carácter terrible del horóscopo y la actitud con que Basilio lo observa". Según el crítico, que parece inspirarse en *La violence et le sacré* de René Girard, la comedia está impregnada por una violencia latente, que los personajes proyectan siempre en los demás (Basilio en Segismundo, Segismundo en Rosaura etc.): "Segismundo se ve a sí mismo, no directamente sino en la visión que el otro tiene de él. Lo cual quiere decir que aun esa violencia inicial y automática es una violencia «imitada», una reacción mimética ante lo que ve, y lo que ve, naturalmente, no es más que su propia condición. La violencia de Segismundo es una violencia suicida. Este primer encuentro [el con Rosaura] es, pues, importante, no sólo por lo que significa para estos dos personajes en especial, sino también porque aquí tenemos la clave del «encuentro» de Basilio con el horóscopo. También la violencia de Basilio ante los signos es un fenómeno reflejo y también se trata de una violencia suicida, ya que, como hemos dicho, lo que Basilio ve en el horóscopo es lo que no puede ver en sí mismo". La "ceguera de los personajes ante sí mismos" es la que transforma el mundo en un "confuso abismo", en un laberinto, confusión que mejor se refleja en el horóscopo. Verse "El «confuso abismo» de *La vida es sueño*", en Manuel Durán; Roberto González Echeverría, *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, pp. 723-746.

³² A. E. Constandse se ha detenido en la interpretación freudiana de un posible conflicto Edipo entre Segismundo y Basilio, en *Le Baroque espagnol et Calderón*, Ámsterdam, 1951.

³³ Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973, cap. "Hestia-Hermes. Sobre la expresión religiosa del espacio y del movimiento en los griegos", pp. 135-183.

³⁴ Sería interesante investigar el “mito personal” de Calderón que trasluce en el tema del conflicto entre el padre y el hijo. Sobre la relación de insumisión y después de aceptación del dramaturgo con su dominador y rígido padre, ver Manuel Durán, “Towards a Psychological Profile of Pedro Calderón de la Barca”, en Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón*, University Press of America, 1982, pp. 95-104. Sobre el reflejo de esta relación padre-hijo en el teatro de Calderón, ver Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias*, Deborah Kong (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 99-118.

³⁵ Sobre Calderón como defensor de la doctrina cristiana en el contexto de la Contrarreforma, ver Angel Valbuena Prat, *El sentido católico en la literatura española*, Zaragoza, 1940, p. 134.

³⁶ Menéndez y Pelayo nota la “condenación del fatalismo sideral y de la influencia astrológica”: “En primer lugar, la obra es antifatalista, con algunas manchas todavía de superstición astrológica; pero no cabe duda que uno de los pensamientos de la obra pudiera compendiarse en aquella antigua sentencia: *Vir sapiens dominabitur astris*.” *Calderón y su teatro*, en *Obras completas*, VIII, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo III, Santander: Aldus, S.A. de artes gráficas, 1941, p. 224.

³⁷ Hay toda una literatura sobre la astrología renacentista y la polémica escolástica en contra de ella. Verse, entre tantas, Don Cameron Allen, *The Star-Crossed Renaissance. The Quarrel about Astrology and Its Influence in England*, London: Frank Cass & Co. Ltd., 1966; Eugenio Garin, *El Zodíaco de la vida. La polémica astrológica del trescientos al quinientos*, Barcelona, Ediciones Península, 1981; Felipe Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

³⁸ *Summa theologica*, I, quaestio 115, art. IV.

³⁹ *Apud* Felipe Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVII*, Madrid, Fundación universitaria española, 1987, p. 169.

⁴⁰ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 329.

⁴¹ Pedro Ciruelo, *Reprouacion de las supersticiones y hechizarias*, Alba V. Ebersole (ed.), Valencia, Albatros Hispanófila, 1978, p. 66.

⁴² Tomás Carreras y Artan, “La filosofía de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, 1927, t. I, p. 152; Angel Valbuena Prat, *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Editorial Juventud, 1941, p. 141; Gerald Brenan, “The astrologer’s prediction is falsified”, en *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, p. 288; Augusto Cortina, en la Introducción a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Clásicos castellanos, 1955, p. XXX; Martín de Riquer, en su *Prólogo* a la edición citada, p. 24.

⁴³ “¿Quién es fatalista en *La vida es sueño*? Se me dirá que el inefable Basilio, por sobrenombre el *docto*, siempre detrás de los astrolabios y las sutiles matemáticas. ¡Basilio convertido en fatalista, cuando precisamente encierra a Segismundo confiando en los recursos de su habilidad para esquivar el rigor del horóscopo y librar a su reino de la tiranía y soberbia de su hijo! El fatalismo astrológico no dominó jamás en la mente de Basilio [...] Aficionado a los horóscopos, les da todo el crédito que merecen a los hombres sensatos de su época: un horóscopo era para Basilio como un indicador de nuestras inclinaciones predominantes, algo así como un *test* de nuestro temperamento, que nunca anonada al albedrío humano. El rey nunca creyó en el fatalismo sideral, aunque el pobre tuvo bastante motivos para hacerlo.” Leopoldo Eulogio Palacios, “*La vida es sueño*”, en *Finisterre*, 1948, tomo II, fascículo 1, p. 10-11.

⁴⁴ “Esta afirmación”, sigue el crítico inglés, “entra en conflicto con lo que se ha mantenido tan frecuentemente a propósito del mundo dramático de Calderón: que defiende firmemente la libertad de la voluntad humana frente a la teología calvinista que defendía la doctrina de la predestinación, por lo que ningún hombre puede alterar los acontecimientos de la vida que tiene por delante, que han sido preordenados en la imaginación de Dios desde toda la eternidad”. Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias*, p. 137.

⁴⁵ Para hacer estas distinciones conceptuales utilizo el libro de Alberto Bonet, *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Barcelona, Imprenta Subirana, 1932.

⁴⁶ *De servo arbitrio Martini Lutheri ad Erasmum Roterodamum*, Wittenbergae, 1525.

⁴⁷ Don Cameron Allen, *The Star-Crossed Renaissance*, pp. 36-46, 92.

⁴⁸ Juan Antonio Echevarría, “La polémica de *auxiliis* y la *Apología* de Bañez”, en *El Catoblepas*, nr. 13, 2003, p. 1.

⁴⁹ Sobre la incapacidad de toda criatura, no solo del hombre, sino también del demonio (y de los ángeles) de prever el futuro singular (individual) sin la gracia de Dios, verse Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977, pp. 53 sqq.

⁵⁰ Sobre el papel del gracioso Clarín, el cual, "con sus jocosas o serias intervenciones hace resaltar por contraste, parodia o complemento los más profundos e importantes aspectos de *La vida es sueño*", verse Alberto Navarro González, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 129 sqq.

⁵¹ Ciriaco Morón Arroyo, en *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, acaba en una conclusión simétricamente diferente, la de que "se cumple la profecía fundada en las estrellas, pero con la cooperación culpable de quien pretendía evitar su cumplimiento" (p. 80). En nuestra sistematización, la teoría de Morón Arroyo supone una combinación entre las variantes 1.2. y 2.1., improbable en el "escolástico" Calderón. Tal confusión proviene de la superposición, en la idea de predestinación, de Dios y del fatalismo sideral.

⁵² Angel Valbuena Briones sostiene que "dos poderes sobrehumanos ejercen una tutela del héroe: la providencia divina y la fuerza de los astros". Pero Calderón, para evitar la consecuencia determinista (fatalismo astral), "afirma que la fatalidad sucede por una decisión que depende de la voluntad humana". La conclusión, tomista, es que "el hado es, en Calderón, la fuerza que rige esos instintos e inclinaciones que pueden dominar la acción humana y, en ese caso, conducen a la catástrofe". *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965, pp. 16-17, 36

⁵³ Albert E. Sloman llama las pasiones que llevan al cumplimiento catastrófico del horóscopo "errores morales" de los héroes. *The Dramatic Craftmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, The Dolphin Books, 1969, p. 274.

⁵⁴ *Summa theologiae*, I, quaestio CXV, art. IV.

⁵⁵ Analizando el arte barroco, Weisbach apunta: "Si se quiere caracterizar brevemente lo que da a estas imágenes su sello esencial, diremos que es un proceso de subjetivización psicológica", en *op. cit.*, p. 329. También A. Maravall observa que "El retrato, entonces, será considerado, más allá de lo que una preceptiva de inspiración aristotélica diga, no ya como documento de belleza, ni tampoco de lo contrario, según valores estéticos establecidos, sino como testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme", en *op. cit.*, p. 510.

⁵⁶ "The right solution is to dominate nature by virtue [...]. Segismundo gives the same conclusion by his formula 'en todo caso obrar bien', and at the end of the play it is he, not Basilio, who has conquered fate, since he has with free will withstood the inclination to tyranny given him by his father's treatment. Thus one of the great themes of *La vida es sueño* is completely thomistic. I doubt if the other can be, since life cannot be a dream to those who hold, with Aquinas and Aristotle, that material things are certainly true and perceptions of them inevitably accurate, though conceptions may be erroneous." William J. Entwistle, "*Justina's Temptation: An approach to the understanding of Calderón*", en *The Modern Language Review*, London, Cambridge University Press, vol. XL, 1945, no. 3, p. 183.

⁵⁷ Para la escenografía y el decorado que se usaba en los teatros de corrales de la época, verse J. M. Ruano de la Haza, "The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, no. 1, 1987, pp. 57-58.

⁵⁸ Angel L. Cilveti ha analizado a fondo estas parejas de imágenes antitéticas, pero ha organizado mal las antítesis, emparejando de través los términos. Según el crítico, la oposición se da entre la torre y el sol, lo que es una ecuación falta de equilibrio, que hace cortocircuito en los símbolos. Es mejor oponer la torre al palacio y las tinieblas a la luz. Cf. *El significado de "La vida es sueño"*, Albatros Ediciones, 1971, pp. 69-72.

⁵⁹ M. Kommerell, "Beiträge zu einem Deutschen Calderón", I, en *Etwas über die Kunst Calderón's*, Frankfurt, 1946, p. 218 sqq.

⁶⁰ Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las comedias*, en Deborah Kong (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 57-58.

⁶¹ Angel L. Cilveti, *El significado de "La vida es sueño"*, pp. 201-201.

⁶² Joaquín Casaldueiro analiza la correlación espacial monte / palacio en paralelismo con la distinción fiera / hombre, distribuyendo a Segismundo y a Rosaura al primer espacio, y a Astolfo y Estrella al segundo. La torre es pues el símbolo de la naturaleza salvaje y el palacio es el símbolo de la sociedad, de la civilización. *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, pp. 161-184.

⁶³ Según Angel Valbuena Briones, la imagen del sol tiene como base filosófica la mística neoplatónica solar de Marsilio Ficino. Verse el capítulo "Simbolismo. La palabra sol en los textos calderonianos", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, pp. 54-69.

⁶⁴ Everett W. Hesse analiza el "yo dividido" de Segismundo invocando la segunda división tópica de Freud, entre el *superego* (el hombre moral) y el *id* ("the animal-like part of his nature, his «other self», his double").

En *Theology, Sex and the Comedia and Other Essays*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 114-115.

⁶⁵ Everett W. Hesse nota que “The prison in which Segismundo languishes is compared to a small palace since it houses a prince. It is also compared to a boulder dislodged from the summit of the mountain and almost hidden among the other rocks. This roughly-constructed building located in an equally rough terrain mirrors the savage nature of Segismundo. The low-roofed edifice represents the lair of a beast; inside Segismundo is attired in animal skins.” “Some observations on Imagery in «La vida es sueño», en *Hispania*, volume XLIX, no. 3, 1966, p. 424.

⁶⁶ M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, p. 228.

⁶⁷ “He is an animal, uncontrolled. Calderón has not drawn him as a «character», a being with a private individuality, but a man in whom the animal, rather than human, nature is dominant: a man such as any of us might have been had we passed our early years chained up in a tower in the desert.” E. M. Wilson, “On *La vida es sueño*”, en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965, p. 70, y 78 para la cita en el texto.

⁶⁸ Pueden darse varios ejemplos de tal interpretación:

1. Según Margaret S. Maurin, la imagen de Segismundo en la torre remite al mito del monstruo en el laberinto, “the monster image thus signifying the domination of reason by violent passions”. “The Monster, the Sepulchre and the Dark: Related Patterns of Imagery in *La vida es sueño*”, en *Hispanic Review*, XXXV, 1967, pp. 165-172.

2. “The ambiguous creature wearing animal pelts and lying chained in the tower is the prince of mankind. [...] He must go from the lowest form of human life, the equivalent of the cave man, to the highest - the human being who learns to be civilized.” Edwin Honig, *Calderón and the Seizures of Honor*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, pp. 163-164.

3. “En Segismundo vamos a presenciar – tal es el sentido capital de la obra – el proceso de elevación desde el hombre selvático, aquel que se ha declarado «un hombre de las fieras, y una fiera de los hombres», hasta el caballero cristiano cuya conducta se orienta hacia los más altos valores del espíritu.” Francisco Ayala, “Porque no sepas que sé”, en Manuel Durán, Roberto González Echeverría, *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 654.

4. Ciriaco Morón Arroyo ve en Segismundo la “naturaleza sin arte, [el] príncipe sin educar; [al cual] la falta de educación le hace fiera”, una “fiera preracional”. *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, p. 85.

⁶⁹ “Apenas llega cuando llega a penas”, en *Modern Philology*, mayo 1960, pp. 240-245.

⁷⁰ *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965, p. 52.

⁷¹ “El itinerario de Segismundo en *La vida es sueño*”, en *Hispanic Review*, volume XXXV, no. 1, 1967, p. 71.

⁷² L. E. Palacios, *op. cit.*, p. 29. El crítico identifica acertadamente en la soberbia profesada conscientemente por Segismundo el modelo maquiavélico del príncipe renacentista, al cual se opone el prudencialismo del “segundo” Segismundo, que caracteriza el príncipe barroco.

⁷³ “Segismundo bien pudiera tener una disposición que propendiera a la fiera, pero lo sabio hubiera sido (evidentemente) darle un «linaje de crianza» que le educara en refrenarla y templarla. Segismundo está denunciando a su padre como mal educador por haberle proporcionado un «linaje de crianza» que no podía dejar de resultar contraproducente, siendo tal que serviría para fomentar la expresión, tanto de lo animal que cada uno de nosotros lleva dentro de sí como de lo diferencialmente fiero que pudiera haber en la disposición innata de su hijo.” R. D. F. Pring-Mill, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷⁴ Angel L. Cilveti, *El significado de “La vida es sueño”*, pp. 194, 119.

⁷⁵ E. M. Wilson aclara en qué consiste el desengaño del concepto de la vida como sueño: “The emphasis is on what one is; the king dreams in his kingship, the rich man in his riches, and so forth. The word “sueño” applies, not to the fact that one *is*, but to *what* one is. Before, Segismundo had refused to believe that he was dreaming because he could feel what he was; now he sees that what seemed real has only the reality of a dream. The palace, his attempts to satisfy his passions, his seeming power were all untrustworthy and short-lived.” *Op. cit.*, p. 75.

Eso conforma con la idea de la vida como papel teatral. En *El gran teatro del mundo*, el autor del universo distribuye los papeles (rey, hermosura, rico, pobre etc.) a los que salen (nacen) al escenario de la vida.

⁷⁶ “De hecho, observa Robert D. F. Pring-Mill, la torre no es ni más ni menos real que lo había sido el palacio. Si se acepta la proposición de que el palacio fuera soñado, se sigue que esta cárcel tampoco es

más real que un sueño. De ahí que para Segismundo (el cual no ha conocido más que cárcel o palacio en toda su experiencia de la vida) «toda la vida es sueño».

⁷⁷ *Summa theologiae*, I, quaestio XVII, art. I.

⁷⁸ Anthony J. Cascardi también atribuye el “escepticismo” que se apodera de Segismundo después del regreso a la torre al desengaño producido por la comparación entre diversos puntos de vista que organizan diferentemente la perspectiva: “The play is like a lesson in optics; the characters are case studies in points of view. Basilio, Clarín, and Segismundo are at different distances from reality; they organise different foci. But the crucial matter is the degree to which their vision is self-critical. The lesson is thoroughly humanistic. Each character approximates or surpasses a purely rational response to temporal illusion - that of skeptical doubt - but only Segismundo learns the subtleties of perspective: that the methodical separation of subject and object is insufficient. Segismundo transcends rational doubt or certainty because he knows that he, as much as what he sees, may be illusory.” *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984, p. 15.

⁷⁹ Para la mutación provocada por la filosofía de Descartes, verse Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1985.

⁸⁰ Esta amplificación ha sido sugerida por E. L. Palacios, quien cree que el temor de despertar en la torre remite al temor de despertar en la muerte eterna: “Segismundo decide por fin salir y aceptar el imperio. El sabe que esta segunda salida hacia el poder político es un segundo sueño particular, dentro del ensueño general que es la vida; pero este segundo sueño particular se desarrolla esta vez con un ingrediente de que carecía el primero: el temor a despertar en la cárcel. Será por eso un sueño cauteloso, que está aludiendo siempre, simbólicamente, al sueño general de la vida, del que se despertará en la muerte. En última instancia, el temor de despertar en la torre y el temor de morir y despertar definitivamente en la ultratumba es lo que frena a Segismundo.” *Op. cit.*, p. 41.

⁸¹ Asimismo, Joaquín Casaldueiro se ha percatado de que “El despertar de Segismundo [en el palacio] es el abrir los ojos Adán por primera vez en el Paraíso. La imaginación del Barroco tridentino está acostumbrada a la equivalencia paraíso-salón para captar la maravilla del mundo”. “Sentido y forma de *La vida es sueño*”, en Manuel Durán, Roberto González Echeverría, *Calderón y la crítica*, p. 681.

⁸² “Todo, todo un sueño: excepto la belleza, entrevista sensiblemente y en imagen, en una bella mujer. Aquella belleza no fue sueño. [...] Póngase atención: no es verdad la mujer, sino la belleza que en ella sensiblemente se trasluce, indicio e imagen de una belleza lejana, más allá de la corporeidad, y que es intuida por la mente, como belleza pura, como la forma bella de todo lo bello. He aquí la verdad que no es sueño: el valor invisible que trasciende toda apariencia sensible.” Michele Federico Sciacca, “Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”, en Manuel Durán, Roberto González Echeverría (ed.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 552.

⁸³ “La liberación viene de fuera, del amor que Rosaura le inspira. El fenómeno del amor padece un proceso de objetivación: la «suspensión» del primer encuentro con Rosaura se resuelve, al despertar en la torre, en el descubrimiento de lo permanente, que es el criterio de lo real frente a lo transitorio del sueño; luego (tercer encuentro) de lo reconocimiento de la realidad total provocada por la identidad entre Rosaura y las diferentes imágenes que de ella tenía Segismundo.” *Op. cit.*, p. 119.

⁸⁴ Otros críticos que analizan la trayectoria de Segismundo sobre un patrón platónico son Cesáreo Bandera, “El itinerario de Segismundo en *La vida es sueño*”, en *Hispanic Review*, vol. XXXV, no. 1, 1967, pp. 69-84; Harlan G. Sturn, “From Plato’s Cave to Segismundo’s Prison”, en *Modern Language Notes*, no. 69, 1974, pp. 280-289; Jorge E. Sorensen, “*La vida es sueño* and Plato’s Theory of Knowledge”, en *Iberoromania*, no. 14, 1981, pp. 17-26.

⁸⁵ A. E. Sloman, “The Structure of Calderón’s *La vida es sueño*”, en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, pp. 90-100.

⁸⁶ William M. Whitby, “Rosaura’s Role in the Structure of *La vida es sueño*”, en *ibidem*, pp. 101-113.

⁸⁷ Hay muchos estudios en torno al concepto de la honra. Verse especialmente José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1979; J. G. Peristiany (ed.), *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Editorial Labor, 1968.

⁸⁸ Sobre el estatuto de imagen pública de la honra, verse la definición muy sintética de Julian Pitt-Rivers: El “honor es el valor de una persona a sus propios ojos, pero también a ojos de su sociedad. Es su estimación de su propio valor o dignidad, su *pretensión* al orgullo, pero es también el reconocimiento de esa pretensión, su excelencia reconocida por la sociedad, su *derecho* al orgullo. Los estudiosos de los fines detalles de las relaciones personales han observado que son del mayor interés los medios por los que las personas

obtienen de los demás la validación de la imagen que de sí mismos gustan formarse, y los dos aspectos del honor pueden reconciliarse en esos términos. El honor, por lo tanto, proporciona un nexo entre los ideales de una sociedad y la reproducción de esos mismos ideales en el individuo, por la aspiración de éste a personificarlos." En J. G. Peristiany (ed.), p. 22.

⁸⁹ Angel Valbuena Prat, "El orden barroco en *La vida es sueño*", en Manuel Durán, Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, p. 258.



MIMESIS

Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metábasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Esta obra está publicada bajo una Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 2.5 Italia de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>.