

# Realismo y barroco

Por Francisco AYALA

Creyéndose solo, Segismundo descubre, en lamentación famosísima, las cuítas de su alma: pero al advertir en seguida que alguien estaba ahí, y que ese alguien ha sorprendido su desnudez, quiere exterminarlo. ¿Por qué? Sencillamente, le dice:

*porque no sepas que sé  
que sabes flaquezas mías.*

Estos dos versos constituyen un modelo de concentración formal y conceptual barroca. Ofrecen ejemplo excelente de aquella estética y aun de aquella retórica. Dentro de su tersura perfecta, revientan de significación y si reparamos en ella, advertiremos que tal significación implica un dinamismo vertiginoso. Su movimiento es el de una lanzadera, que en la elocución de sólo nueve palabras ha cumplido cuatro fases completas: "porque no sepas (tú) que (yo) sé que (tú) sabes flaquezas mías."

Pero estas cuatro fases representan y resumen un movimiento infinito. El tú y el yo son a manera de dos espejos colocados frente a frente; y el juego de espejos (¿quién ignora lo que es ya lugar común?) proporciona a la estética del barroco uno de sus principales recursos. Sólo que, al utilizarlo, han solido los artistas valerse de la combinación de superficies pulidas para disparar la mirada del observador, como un dardo, en direcciones quebradas, mientras que aquí espejo y mirada son la misma cosa: son los ojos de dos seres humanos que, al enfrentarse, reflejan el movimiento de sus conciencias. Por eso, en lugar de la mirada que se escapa al sesgo en una fuga de espejos, lo que estos dos versos nos dan es un infinito movimiento de lanzadera, encerrando la tensión dentro de una forma circular que la contiene y señorea con un efecto de insuperable densidad poética.

Una vez que nos hemos complacido en la perfección maravillosa de esa forma, debemos detenernos ahora a considerar la acción que representa, puesto que de un drama se trata. Segismundo quiere exterminar al intruso, quiere quebrar el espejo de la conciencia ajena, porque se siente degradado a sus ojos. La vista del extraño, del otro, es siempre mirada de Medusa, que nos petrifica y convierte en objeto. ¿Quién en el mundo

habrá sido tan dichoso que nunca haya sentido el impulso de aniquilar —siquiera sea a su vez con la mirada— al que nos ha sorprendido acaso en un momento de debilidad? Pero "debilidad" es, por principio, la condición humana: debilidad, "flaquezas mías". Para una sensibilidad tierna, la sola mirada del prójimo basta a suscitar oleadas de rubor. Adán siente vergüenza y se oculta porque está desnudo: y estar desnudo es, en definitiva, estar expuesto ahí, ser un cuerpo, una cosa a la vista... Todo esto, que en nuestros días ha puesto muy de relieve el análisis existencial, se encuentra expresado con fórmula definitiva en los dos versos de Calderón; pero sus nueve palabras contienen, sin embargo, mucho más. Segismundo, es cierto, no puede sufrir la presencia de aquel ser humano (una mujer, recuérdese, vestida de hombre), de aquella conciencia ajena que ha sorprendido la desnudez de la propia, y quiere suprimirla, darle muerte; pero en él tiene mucha mayor complejidad la actitud psicológica. El movimiento de lanzadera ha cumplido varias fases: lo que a Segismundo le resulta absolutamente insufrible es que el otro no ya conozca sus flaquezas, sino sepa al mismo tiempo que él ha tomado conocimiento de ese saber ajeno. Le hubiera sido tolerable quizá el sentir violada su intimidad, de no haberse cruzado las miradas; si a través de ellas no supiera también el otro que Segismundo estaba al tanto ya de esa violación. Siendo así, matarlo, extinguir su conciencia, romper el espejo, le parece ahora la única manera que le queda de recuperarse a sí mismo. ¡Cuántas y cuántas páginas de descripción psicológica no hubiera necesitado un novelista del siglo XIX para desarrollar el contenido de esas breves líneas calderonianas!

A la fecha de hoy, las opiniones de Menéndez Pelayo acerca del teatro de Calderón y, en particular, acerca de *La vida es sueño* siguen gravitando todavía sobre la crítica. Menéndez Pelayo había dicho en unas conferencias juveniles: "En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto. Sobre todo, hay un cambio de carácter violentísimo, y no bastante motivado, en el momento en que vuelve a su prisión y a su estado antiguo. Aquella manse dumbre súbita de Segismundo, aquel convencimiento suyo de



Felipe IV

La última etapa, por Valdés Leal

Calderón de la Barca

que todo es vanidad y sueño, viene demasiado pronto para que haga todo su efecto." Por las famosas décimas de su monólogo "trepa la funesta y desmedradora vegetación parásita del falso lirismo". "Quizás el autor ha sido infiel alguna vez a este carácter de Segismundo. Segismundo, que es la ferocidad en todo lo demás, sabe, sin embargo, requebrar en términos muy cortesanos a Rosaura y a su prima." "En Calderón hay un salto mortal desde el Segismundo siervo y juguete de la pasión hasta el Segismundo tipo del príncipe perfecto, que aparece en la tercera jornada." Respecto de la ejecución dramática, "el único defecto que puede ponerse, aparte de la violencia que hay en el cambio de carácter de Segismundo, es una intriga extraña, completamente pegadiza y exótica, que se enreda a todo el drama como una planta parásita, y que fácilmente pudo sustituir el autor con algún recurso de mejor ley y más enlazado con el propósito de la obra: me refiero a la venganza de Rosaura, doncella [sic] andante, especie de Bradamante o Pantasilea, que va a Polonia a vengarse de un agravio, personaje inverosímil y cuyas aventuras están fuera de toda realidad. Y es lo peor, que tiene mucho papel y excesiva acción en el drama... Tan falso como es el personaje, tan hinchado y babilónico es su lenguaje. Baste decir que aquellos altisonantes versos de

*Hipogrifo violento  
que corriste parejas con el viento*

han quedado como tipo de mal gusto. Prueba también clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido también se expresa siempre mal, y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano." "Encontramos también que Calderón cede y es inferior a Tirso de Molina en el poder de crear caracteres vivos, enérgicos, animados, ricos, complejos, dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana."

Esas conferencias son de 1881, cuando Menéndez Pelayo andaba por los veinticinco años; pero en 1910, cuando tenía cincuenta y tantos, aun reconociendo en él exceso de forma y expresión, escribe: "De aquel libro no reniego..., porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan." En realidad, parecen más ser motivos de orden patriótico que literario los que le persuaden a moderar sus ataques contra Calderón e incluso a procurar ensalzarlo. Se disculpa: "Detractor suyo no lo fui nunca, aunque sí censor extremado y ligero de muchas cosas que hoy me parecen buenas o tolerables. Y aun a otras que continuó reputando malas, como el vano follaje y la sutileza escolástica, no sería difícil encontrarles correspondencia en otros genios que todo el mundo aclama."

Es por demás evidente que Calderón no le gustó nunca a Menéndez Pelayo; y no le gustó —es evidente también— por no entender su arte, ni en general la estética del barroco. Nuestro gran erudito, con todo su descomunal talento crítico, no hubiera podido, sin embargo, superar las limitaciones de su educación artística, que era la de su tiempo y lugar. Juzgaba según los criterios del realismo, desde el cual, a decir verdad, no se ofrecen muchos puentes para alcanzar la comprensión del barroquismo. Y si desde esa posición se malentendió bajo la categoría de "realismo" la novela picaresca, si el propio Menéndez Pelayo interpretó el teatro del siglo de oro en términos del XIX (recuérdese su caracterización de *Fuenteovejuna*), para la poesía del "mal gusto" y dramas como *La vida es sueño* no podía encontrarse atadero alguno. Cada presente histórico tiene perspicacia para ciertos aspectos del pasado, siendo ciego para otros. Es una cuestión de resonancias, de simpatía; y sólo es aconsejable guardar prudente silencio cuando sentimos que un gran arte celebrado por toda una época no nos dice nada a nosotros. Menéndez Pelayo no supo callarse frente a las "famosas" décimas de Segismundo ni frente a los "altisonantes versos" del Hipogrifo. Las apreciaciones que hace sobre la retórica calderoniana, no porque su nombre las ampare dejan de ser necias. Y tiene razón Valbuena Prat al extrañarse, en el prólogo a su edición de autos sacramentales para Clásicos Castellanos, de que la vuelta a Góngora, con ocasión del centenario de 1927, "en la lírica no ha traído aún, de modo pleno, la vuelta a la dramática de Calderón. Pues —como él afirma— estamos en el momento de la rehabilitación del barroco".

Algunos de los estudios de Casaldueño señalan, precisamente, esa vuelta por lo que se refiere al teatro; y al propio Valbuena no se le oculta, respecto a Calderón, que la exuberancia y densidad turgente del verso corresponde a su total concepción estética, aunque intimidado, sin duda, por la autoridad del eximio polígrafo, acepta varios de sus inadmisibles juicios. En cuanto a éstos, por lo menos eran congruentes: si a Menéndez Pelayo le resultaba incomprensible el carácter de Rosaura, igualmente

incomprensible le tenía que resultar su lenguaje: ambos son expresión de la misma actitud estética que él no entendía. Con toda su formación clasicista, su catolicismo y sus expresas posiciones idealistas, Menéndez Pelayo, como hombre de su tiempo, aplicaba al teatro, al arte en general, las pautas de la concepción romántico-realista, dentro de cuyo esquema era posible encajar, aun cuando no sin fuerza, la obra de Lope de Vega e incluso al Calderón de *El alcalde de Zalamea*; pero en modo alguno al de los autos ni al de dramas como *La vida es sueño*. Todo esto le parecía, claro está, una aberración, por más que consideraciones de índole extraliteraria le indujeran a salvar cuanto de algún modo se le antojaba defendible.

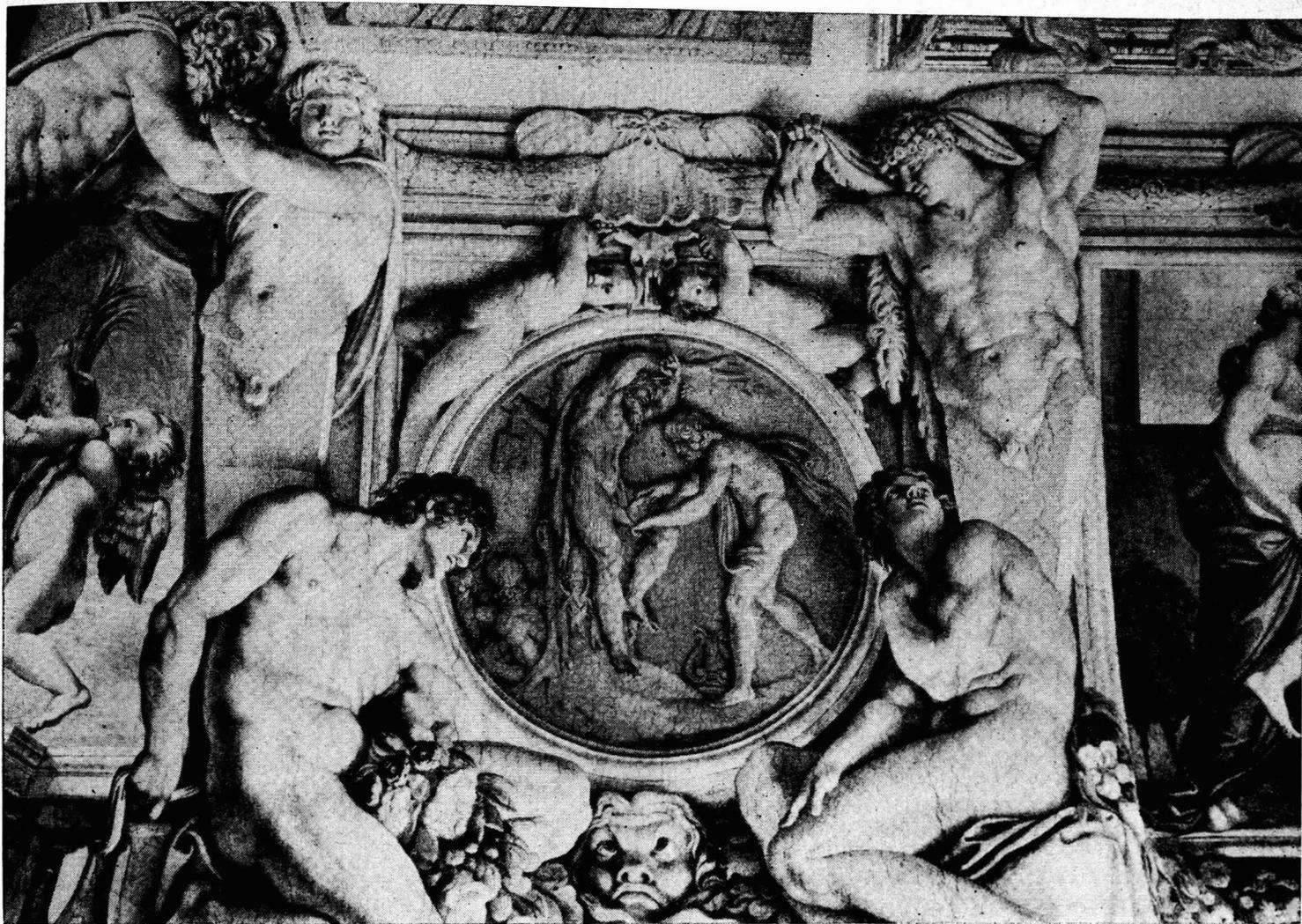
Llama la atención, sin embargo, el que esa considerada por él "funesta y desmedradora vegetación parásita del falso lirismo" le ocultara la presencia de caracteres definidos, consistentes y ricos, los caracteres "dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana" que él reclama. Formular esta exigencia realista a un autor barroco (para hallar que la satisface, como en el caso de Tirso, o que no llega a satisfacerla, como en el de Calderón) es cosa que, en definitiva, tiene poco sentido, pues ellos no se proponían producir lo que se llamó luego *Naturdichtung*, una poesía que reprodujera la naturaleza. En sus designios no entra la *observación y pintura* de caracteres, y es tan inadecuado juzgar su teatro con arreglo a la estética del realismo como aplicar ésta, retrospectivamente, a la novela de los siglos de oro. Puede haber, no obstante, y desde luego lo hay, más contenido psicológico en Cervantes que en Pereda y más en Tirso —y en Calderón— que, no diré Echegaray para que no parezca broma, en Ibsen.

Volviendo, en concreto, a *La vida es sueño*, pudiera imaginarse, aunque sea absurdo, una versión del drama, reescrito según módulos realistas, en la que, incluso, para contentar a don Marcelino, Segismundo arrojará al criado desde el balcón, no al mar, sino a un apacible estanque de los jardines de palacio, y en la que los personajes no emplearan un lenguaje "hinchado y babilónico", sino hablaran "en estilo más racional y llano", empleando el *sermo vulgaris* o la conversación burguesa. Cumplido tal disparate, dichos personajes, en cuanto caracteres, emergerían, no obstante, con rasgos de vigor supremo.

Absurdo es también, y por las mismas razones, someterlos a análisis desde este particular punto de vista, tan accesorio en el conjunto intencional de la obra: pero unas cuantas observaciones acerca de la sustanciación psicológica de las figuras dramáticas presentadas en *La vida es sueño* bastarán a demostrar, creo, cómo el reproche dirigido contra Calderón es, en este aspecto, no sólo descaminado sino —además— injustificado por completo.

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. Como es obvio, su figura representa al primer hombre, Adán, y a todos los hombres; es más un símbolo universal que un individuo particular. Por consiguiente, bien hubiera podido el autor dispensarse de atribuir a esta figura adánica un carácter determinado y de hacérsela psicológicamente verosímil: las ficciones morales, en sus autos alegóricos, no necesitan serlo; y el mismo Calderón, en su ente sacramental de *La vida es sueño*, se abstendrá de caracterizar al hombre. Pero de Segismundo ha hecho, sin perjuicio de su significación universal, el protagonista de un drama, y por eso lo concibe y lo presenta como personaje concreto sujeto a un personal destino. Es, aunque de las fieras, "un hombre". Hemos oído el asombrado y lastimero discurso de sus perplejidades; sabemos, como las ha sabido Rosaura, "flaquezas" suyas. Si su miseria simboliza la de la condición humana, no por ello dejan sus sufrimientos de ser los de un individuo sometido a una situación de especial crueldad.

Es un hombre que padece física y moralmente; pero es todavía fiera, y con ferocidad quiere hacer pedazos al testigo de sus flaquezas humanas. Sin embargo, la súplica de Rosaura va a tocarle el corazón: su voz lo ha enternecido, su presencia lo ha suspendido, su respeto lo ha turbado. Nunca antes había visto ni hablado *sino a un hombre solamente*: el viejo Clotaldo, a quien llamará *tirano dueño*. El disfraz masculino de Rosaura no impide a su instinto adivinar a la mujer en el personaje extraño. Pero no es sólo que, acaso, la *fiera de los hombres* ha reconocido su hembra, sino que también el *hombre de las fieras* ha encontrado a su prójimo y se hermana con él en la común miseria de la condición humana. Rosaura le ha hablado de sus tribulaciones, le ha dado a conocer sus propias flaquezas, y vamos a asistir en seguida a una oscilación violentísima del sentimiento. Quien hace un instante quería despedazar al intruso entre sus



A. Carracci (1597-1601) — "la estética del barroco"

membrudos brazos, ahora, movido a compasión, amenaza a Clotaldo con quitarse la vida para proteger a los extranjeros. Obsérvese cómo hemos pasado ya al plural generoso: *Primero, tirano dueño / que los ofendas o agravies . . .*

El ánimo de Segismundo sigue siendo feroz, su emoción indomable; pero con vivacidad extraordinaria se ha movido desde el egoísmo soberbio al extremo opuesto del altruismo: su impulso brutal ha tomado un giro noble. Su grandeza de alma, la magnanimidad, será el eje de su carácter, que se manifiesta en su conducta tanto cuando ésta sigue una dirección negativa como cuando se eleva hacia los valores superiores.

Al principio, la percepción de tales valores estará ligada a los requerimientos del impulso crudo. Su reacción contra Clotaldo en la escena tercera de la jornada segunda invoca, para expresarse, criterios de validez objetiva:

*Traidor fuiste con la ley,  
lisonjero con el rey  
y cruel conmigo fuiste;  
y así el rey, la ley y yo,  
entre desdichas tan fieras,  
te condenan a que mueras  
a mis manos.*

No nos engañe esto: se encuentra en la corte, tratado como príncipe, y su ferocidad asume las formas de la razón de Estado. Ciertamente que, al despertar, se ha sentido melancólico. *Dadme, cielos, desengaño*, ha pedido; pero en seguida ha optado por abandonarse a sí mismo:

*Pero sea lo que fuere,  
¿quién me mete en discurrir?  
Dejarme quiero servir,  
y venga lo que viniere.*

Se encuentra dentro del orden civil, y de él usará —ya lo hemos visto—, se aprovechará de él, siempre que así convenga a su instinto natural; pero aun en el seno de la civilización, su actitud seguirá en el fondo siendo selvática. *Como en montañas nacido*, rechaza las maneras cortesananas. Y él, que contra Clotaldo acababa de invocar la razón y el derecho; él, que ha percibido con toda claridad la injusticia sufrida en carne propia; él, a quien se le ha podido escuchar *que en lo justo es bien / obedecer y servir*, manifestará sin empacho:

*Nada me parece justo  
en siendo contra mi gusto,*

y proclamará con sarcasmo (*¡Vive Dios!, que pudo ser*) la fuerza del hecho sobre la validez de lo debido. Él sabe quién es: sabe que es *un compuesto de hombre y fiera*.

Las escenas que siguen, con Rosaura vestida ya de mujer, representan una etapa fundamental en el laborioso proceso de la humanización de Segismundo. Hemos de tener presente para medir su alcance la concepción neoplatónica del erotismo que durante aquella época (y en verdad desde el Renacimiento hasta ayer mismo) ha dominado en nuestro mundo occidental: la belleza tal como se manifiesta en la criatura viva es un camino hacia el Bien, y aun hacia el Supremo Bien. Antes de encontrarse con Rosaura en la corte, Segismundo confiesa a Clarín que *si admirarme hubiera / algo en el mundo, la hermosura fuera / de la mujer*. Apenas descubre a Rosaura exclama, reminiscente: *Yo he visto esta belleza / otra vez*. Recuerda, claro está, el primer encuentro en la torre; pero al mismo tiempo ve en ella un trasunto viviente de la belleza eterna. Cuando Rosaura rechaza sus ardientes homenajes (ausentarse —la ha requebrado— sería dejar *a oscuras mi sentido*), se impacienta él, la amenaza; y cuando por fin, se oye reprochar:

*Atrevido, inhumano,  
cruel, soberbio, bárbaro y tirano,  
nacido entre las fieras,*

responde con estas palabras, reveladoras de la fuerza espiritualizadora del Eros:

*Porque tú ese baldón no me dijeras  
tan cortés me mostraba,  
pensando que con esto te obligaba.*

Más tarde, al recordar —de nuevo en la torre— los detalles de su "sueño" de grandeza, dirá:

*De todos era señor,  
y de todos me vengaba;  
sólo a una mujer amaba . . .  
Que fue verdad, creo yo  
en que todo se acabó,  
y esto sólo no se acaba.*

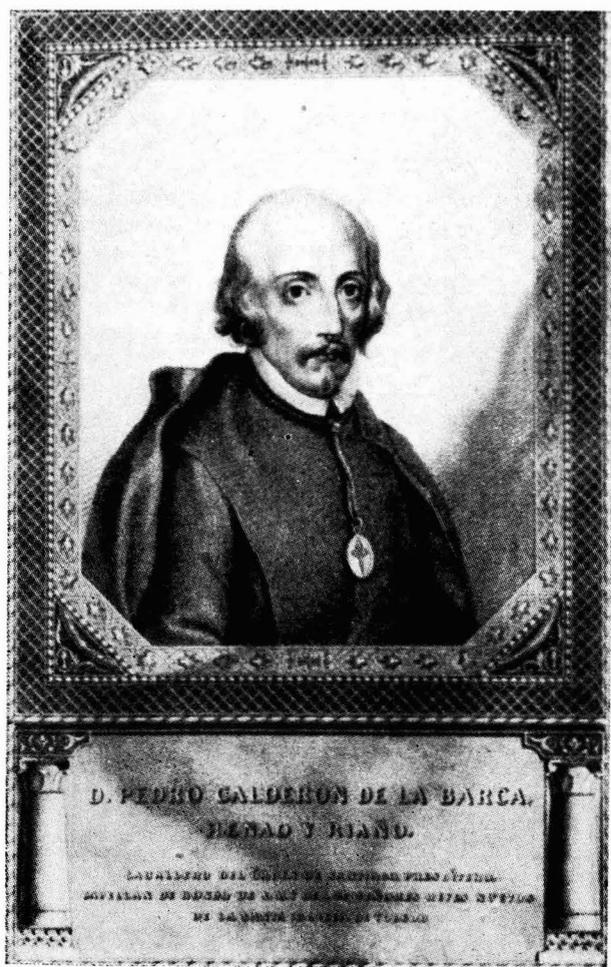
La impronta de su belleza se le ha quedado para siempre grabada en el alma. ¿Cómo puede entenderse después de esto la opinión de Menéndez Pelayo, para quien están de más, "las aventuras de la doncella andante que va a Polonia a vengarse de un agravio", ni la docilidad con que Valbuena Prat le sigue al considerar que la intriga secundaria "resta interés a la parte principal"? Muy al contrario, Rosaura es imprescindible. No sólo ha conmovido al principio los sentimientos humanos en la fiera, y no sólo ha provocado ahora en el alma conturbada del príncipe un movimiento de elevación espiritual, sino que en la jornada tercera va a proveerlo, ya iniciada la rebelión militar, de un motivo superior, de una justificación moral que lo llevará hacia la plenitud del triunfo.

En efecto, su "sueño" lo ha escarmentado, enseñándole que la vida es *una ilusión, / una sombra, una ficción*. Aceptará otra vez el sueño al verse aclamado y liberado, pero no ya, como la primera, en actitud de "venga lo que viniere", sino *con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo*. En el momento de tomar las armas vuelve a expresarse maravillosamente la vacilación entre el impulso violento y la conciencia escarmentada. Pero las toma, y su propósito no es otro que *sacar / verdaderos a los cielos*, esto es, hacer que se cumplan los presagios: vengarse de todos. Resulta grandiosa y convincente en grado sumo la fluctuación de su ánimo, a lo largo de la escena cuarta, entre estos deseos crueles y la cautela que le aconseja reprimirlos; y es inevitable preguntarse por qué le parecería atropellado a Menéndez Pelayo el desarrollo artístico en Calderón precisamente con referencia a los cambios de actitud que la experiencia suscita en Segismundo. Observamos en seguida cómo su intención vindicativa va cediendo a la sed de gloria militar:

*Si este día me viera  
Roma en los triunfos de su edad primera,*

etcétera. Pero será necesario que aparezca Rosaura pidiéndole justicia, para que la crisis decisiva se produzca. Tras haber dominado el momentáneo deseo de gozar "la ocasión", Segismundo decide:

*Más a un príncipe le toca  
el dar honor, que quitarle.  
¡Vive Dios!, que de su honra  
he de ser conquistador,  
antes que de mi corona.*



Calderón — "un salto mortal"

Así, pues, la demanda de la "doncella andante" ha proporcionado a Segismundo una causa caballeresca, una justificación ética, para llevar adelante la rebelión armada contra su padre. La transformación se ha completado, y a partir de ahí asistiremos al triunfo perfecto del príncipe cristiano.

Si con tan puntual cuidado cumplió Calderón, por debajo del esplendor retórico y de las significaciones simbólicas —o mejor, a través de todo ello—, el requisito dramático de sustanciar la psicología de un personaje que, sin embargo, representa al hombre en abstracto y cuyo destino quiere ser ejemplo de la condición humana redimida, no nos sorprenderá hallar en las demás figuras de la obra caracteres neta y consistentemente definidos.

El de Rosaura, que primero aparece en escena, se acusará desde antes que abra la boca para hablar. Viene vestida de hombre —un recurso muy socorrido, usado y abusado en el teatro, y también en la novela de la época, que por sí solo ha merecido algún estudio monográfico—, pero en su caso el traje masculino no servirá, como en otros, para instrumentar turbiedades sexuales, ni mucho menos un enredo trivial. Las ropas que trae Rosaura corresponden a su decisión viril de rescatar la honra que como mujer había perdido. Reputar cualidad de varón el ánimo resuelto es probable que no pase de ser una de las tantas convenciones que distribuyen entre ambos sexos diferentes papeles sociales. De todos modos, nuestros dramaturgos del siglo XVII estaban lejos de ignorar el poder de la mujer "determinada".<sup>1</sup> Tal es Rosaura. Como una flecha se dirigirá a su meta, sin que nada ni nadie pueda desviarla del propósito, establecido con toda claridad: *... yo con la venganza / dejaré mi honor tan limpio*... No otra cosa le interesa; a nada que no sea eso atenderá. Rechaza con sequedad los requerimientos de Segismundo; y aunque deba debatirse en confusión y quejas y dudas (véase, sobre todo, la escena trece de la jornada segunda), ello, al humanizarla, presta mayor fuerza a la valerosa resolución que sobre ese conturbado fondo se afirma.

Su voluntad es una flecha disparada; y ese carácter acerado y rectilíneo entra en dinámico contraste con los sinuosos repliegues, desviaciones y elusiones de Clotaldo, su padre, hombre, en cambio, blando y débil, timorato, indeciso, que, desde su aparición en escena, se nos mostrará retrocediendo frente a los problemas y postergándolos para buscar soluciones de compromiso.

Por lo pronto, la admonición que el anciano dirige a Segismundo cuando esta fiera, generosa, sale en defensa de los extranjeros, tiene un acento de sensata melancolía: *Si sabes que tus desdichas, / Segismundo, son tan grandes, / que antes de nacer moriste*... dice al príncipe cautivo. En el conflicto de deberes que poco después va a atenerlo evitará la decisión, endosándosela al rey. Y si éste, acaso, manda que su hijo muera, *morirá / sin saber que soy su padre*, se consuela Clotaldo. Por suerte, las nuevas circunstancias han eliminado el conflicto. *Ya no diré que es mi hijo* —piensa, aliviado— *pues que lo puedo excusar*. Quiere ayudarlo, sí, a recuperar el honor perdido, pero cautelosamente, sin comprometerse...

No hemos de seguir, subrayándolos, cada uno de los pasos vacilantes con que Clotaldo esquivo la necesidad de tomar decisiones. La confrontación más dramáticamente reveladora de sus caracteres respectivos es la que tiene lugar entre padre e hija en la escena octava de la jornada tercera, una de las mejores que jamás se hayan escrito para el teatro en cualquier época y, desde el punto de vista psicológico, sencillamente insuperable. Toda la discusión, con su despliegue de argumentos sutiles, apenas encubre la tensión de las almas, cada cual según su temple. El ritmo del diálogo se va acelerando hasta convertirse en un torbellino, y cuando, por fin, el apasionado arrebato de Rosaura, dispuesta a todo por rescatar su honor, arrastra al anciano, la entrega melancólica de Clotaldo es todavía confirmación posttrera de su carácter débil.

En cuanto a Rosaura, que por primera vez se le había presentado a Segismundo en apariencia de varón y luego había sido admirada por él en la corte con atavíos de dama, ahora —ella, que había rechazado con altivez sus requerimientos amorosos— acude en la tercera ocasión a pedirle justicia.

*La tercera es hoy, que siendo  
monstruo de una especie y otra,  
entre galas de mujer  
armas de varón me adornan.*

Pero no se limita a solicitar su amparo, sino que:

*Mujer, vengo a enternecerte  
cuando a tus plantas me ponga,  
y varón, vengo a servirte  
con mi acero y mi persona,*

es decir, con esa espada misma que fue un día de su hoy tan apocado padre y en la que, muy atinadamente, quiere ver Casaldüero un símbolo fálico.<sup>2</sup>

En cuanto al rey Basilio, en cuyo carácter no se ha reparado debidamente, es uno de los más originales y poderosos del teatro universal. Corresponde al tipo psicológico del intelectual, movido en su conducta por consideraciones racionales de radicalidad y generalidad excesivas, y abocado por ello a producir las mayores catástrofes cuando las circunstancias de la vida lo han colocado en posiciones de gobierno, donde sus errores comprometen a la comunidad entera. Con lógica implacable, trata de aplicar al orden de la realidad, que es siempre fluctuante y, desde luego, complejísimo, aquellos criterios simples, tajantes, que su mente lúcida le dicta; y así, de buena fe, desencadena a veces el desorden al que él mismo suele sucumbir.

Basilio es saludado por sus súbditos con los títulos de Sabio Tales... Docto Euclides... E inmediatamente les dirige un largo discurso. "Es un discurso —dice Casaldüero— sometido rigurosamente a las leyes de la retórica: salutación, exordio, proposición, prueba o confirmación, refutación y peroración o recapitulación exhortativa."<sup>3</sup> Las leyes de la retórica —añadamos nosotros— son también las de la lógica; el orador es el sabio; y bajo la suntuosidad formal de su oración advertimos la más rigurosa presentación del caso en términos racionales.

Ya lo sabíamos por Astolfo: *más inclinado / a los estudios que dado / a mujeres*. El mismo Basilio nos informará de que su atención está en las nubes, enterándonos de cómo sus estudios lo llevaron a conocer el sino de Segismundo, su hijo recién nacido, y de las medidas drásticas que entonces adoptó para impedir el cumplimiento de los siniestros presagios. Su razonamiento es siempre claro y ordenado: *Aquí hay tres cosas: la una... Reconoce —vacilante y discursivo— que*

*la inclinación más violenta,  
el planeta más impío,  
sólo el albedrío inclinan,  
no fuerzan el albedrío;*

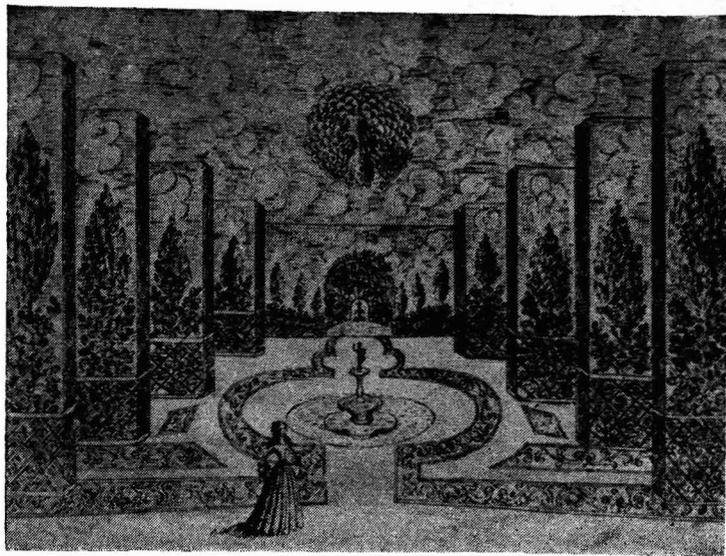
y en consecuencia va a someter a su hijo a la prueba famosa del sueño, mediante la que piensa conseguir —otra vez— *tres cosas, con que respondo / a las otras tres que he dicho*. Para él, la vida palpitante, el destino pavoroso del hombre, se encierra en un edificio mental de bien trabadas cláusulas, al que corona una alternativa inescapable.

Los paralelismos, la perfección lógica del razonamiento, la forma explícita y bien articulada de sus propósitos, manifiestan a través del discurso su carácter. En verdad, la prueba que ha dispuesto no se encamina tanto a abrir una perspectiva hacia lo imprevisto de la vida, como a encerrarla en la armazón rígida del pensamiento. Es claro que no espera otra cosa el sabio rey, sino ver confirmados por esa prueba los presagios que su ciencia le ha revelado; lo espera con toda la humilde soberbia del intelectual. Y todavía confirmará esta actitud cuando dice a Clotaldo, en la escena inicial de la jornada segunda: *Quiero examinar si el cielo, / que no es posible que mienta, etcétera*; a lo que replicará, siempre evasivo, su interlocutor: *Razones no me faltaran / para probar que no aciertas; / mas ya no tiene remedio*. Y cuando el resultado de la prueba parece corroborar el acierto del pronóstico establecido, ¿no parece rezumar amarga satisfacción el comentario de Basilio: *Cumplió su palabra el cielo?* Mera curiosidad intelectual (*la necia curiosidad / de ver lo que pasa aquí*) lo llevará aún a presenciar el despertar de Segismundo en su antigua miseria: quiere observar el final del experimento.

Pero he aquí que el cielo va a cumplir su palabra en un todo: lo pronosticado va a cumplirse por completo y hasta lo último. Ha estallado la rebelión, y el sabio rey queda paralizado:

*Poco reparo tiene lo infalible,  
y mucho riesgo lo previsto tiene:  
si ha de ser, la defensa es imposible,  
que quien la excusa más, más la previene.*

Reflexiones en lugar de acción. Si sus errores han sido los del intelectual, con grandeza de intelectual reconocerá sus errores (*¡Qué bien, ay cielos, persuade / nuestro error, nuestra ignorancia...!*) y aceptará las consecuencias. Cuando, por último, comparece ante el triunfador Segismundo, él mismo se apresurará a consumir los términos de la predicción, postrándose a sus plantas: *Cumpla el hado su homenaje, / cumpla el cielo su palabra*.



*Escena de una comedia mitológica de Calderón*

Deliberadamente he prescindido de considerar todos los demás aspectos que concurren en la figura de Basilio, para destacar lo que sin duda alguna es secundario en la creación poética del autor: la consistencia del carácter que atribuye a su personaje. Se trata de un tipo psicológico muy marcado: el del intelectual, que, colocado en una situación de gran poder, se muestra inadecuado en su acción a las exigencias de la realidad práctica y que, por eso, podría abonar con su ejemplo la falaz generalización de quienes hoy desconfían de los "profesores en el gobierno"...

Pero basta con lo indicado. Esa supuesta —absurda— pieza "realista" en que *La vida es sueño* pudiera imaginarse reescrita pondría de relieve no sólo los caracteres individuales, sino sus recíprocas reacciones y el desarrollo que cada uno de ellos experimenta a lo largo de la acción. Esto, claro está, al iluminarla desde un ángulo muy distinto del elegido por su autor, la violentaría, torciendo el sentido del drama, donde la consistencia psicológica de los personajes, admirablemente lograda según hemos hecho patente, no pasa de ser un factor secundario, un elemento implícito. Que Clarín —por ejemplo—, cuya figura es la del gracioso, lejos de repetir fríamente el clisé, tiene una individualidad marcada e impresiona al espectador como un ser humano a quien comprendemos en sus emociones, actitudes y recursos vitales hasta el punto de sentirnos comprometidos sentimentalmente en su destino último, es cosa obvia; que este destino, su muerte "cómica", corresponde en rigor a la posición cómica, es decir, antiheroica, que él había asumido frente al mundo, no ofrece duda — y en tal sentido, cuanto el personaje dice, hace y le acontece (también lo que le acontece, pues ningún ser humano es mero y pasivo objeto, sino que debe asumir en una forma u otra, e incorpora con ello los eventos externos, integrándolos a la estructura de su personalidad), todo aquello en que ésta se manifiesta, resulta de una congruencia perfecta. Pero esa muerte, en la que, de cabeza, se ha precipitado Clarín por huir del peligro, siendo el castigo cómico digno de la flojedad de ánimo con que siempre se retira al margen de la vida, es al mismo tiempo un paralelo, que se nos da en contrapunto, del destino del rey Basilio, quien, por su lado, también se ha salido del cauce de la vida para tratar de dominarla, con soberbia de intelectual, desde el plano de la pura racionalidad. Como intelectual que es, Basilio capta en seguida el significado de esa muerte, a la vista de *este cadáver que habla / por la boca de una herida*; mientras que la caída de ambos, el soberbio y el pusilánime, hace contraste con el triunfo del magnánimo Segismundo, enseñado no por "matemáticas sutiles", sino por la experiencia que ha podido domar su condición fiera, poniéndolo en el camino de la virtud cristiana.

Pero esto apunta ya hacia el designio y composición de la obra, hacia el estudio de sus intenciones estéticas, cuando mi propósito se reducía a disipar ciertos errores con los que una crítica autorizada, pero perteneciente al pasado, traba la espontánea apreciación que hoy, desde la perspectiva de nuestra época, puede y debe hacerse.

<sup>1</sup> Un delfín cortando el mar, / una cometa encendida, / un caballo a la carrera, / en alta mar un navío, / el veloz curso de un río, / rayo que cae de su esfera; / una flecha disparada / del arco, podrán volver / atrás, mas no la mujer / una vez determinada.—MIRA DE AMESCUA, *El esclavo del demonio*, jornada segunda, escena primera.

<sup>2</sup> Sentido y forma de *La vida es sueño*, en *Cuadernos*, París, agosto de 1961.

<sup>3</sup> Loc. cit.