

# Perspectivismo y espacios simbólicos en *La vida es sueño*

## Perspectivism and Symbolic Spaces in *La vida es sueño*

**Enrique Rull**

UNED

ESPAÑA

erulluned@hotmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 409-419]

Recibido: 14-12-2015 / Aceptado: 08-02-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.26>

**Resumen.** En este trabajo tratamos de indagar en el valor de las perspectivas cósmicas de la comedia calderoniana *La vida es sueño*, mostrando cómo desde el principio de la obra hasta su conclusión toda la obra está concebida como una dialéctica de la verticalidad, estableciéndose el paradigma «abajo-arriba» como una técnica dramática en la que juegan un papel fundamental las dimensiones simbólicas tanto de la escenografía como de la acción y su reflejo en el mundo moral.

**Palabras clave.** Calderón, perspectivas, simbolismo.

**Abstract.** In this paper we try to investigate the value of cosmic calderonian perspectives in *La vida es sueño*, showing how from the beginning of this work and through to completion of the whole of it, it is conceived as a dialectic of verticality, establishing the paradigm «down-up» as a dramatic technique in which both the symbolic dimensions of the scenery and its reflection in the moral world play a fundamental role.

**Keywords.** Calderón, Perspectives, Symbolism.

Desde cierta perspectiva fenomenológica *La vida es sueño* representa para el lector intuitivo una dimensión dialéctica de la verticalidad. Desde el rotundo y arrebolado (por el sol y por el verbo) arranque de la obra en lo alto de una cima, hasta el sombrío final en un descenso absoluto a la mazmorra y a la angustia inquietante

de la duda, la obra se mueve en un compás de ascensión y descensión constantes. Creemos que existe una correspondencia entre el diseño arquitectónico y natural de la comedia y el sentido moral de la misma. Igualmente todo el andamiaje simbólico de la sucesión de motivos fantásticos o irreales remite a una visión profunda del hecho teatral que arraiga en la conciencia del espectador, creando un vaivén emocional realzado por el magma de la elocución metafórica y el eco de la prosodia versal. No es extraña esta correspondencia entre los elementos sonoros del lenguaje y el valor de las imágenes y los símbolos, ya que Calderón en sus dramas, pero sobre todo en determinadas comedias y autos sacramentales, impulsa la palabra como medio potenciador de las imágenes y de las ideas para conseguir un efecto dramático en la acción y en la resolución de los episodios que jalonan su estructura. Ya Charles V. Aubrun vio hace tiempo cómo el lenguaje de la obra se apartaba del común nuestro porque lo que estábamos oyendo en el teatro era sin más «la langage poétique déclamé sur scène»<sup>1</sup>.

Entendemos aquí espacio, no tanto en el aspecto escénico del mismo<sup>2</sup>, ni en el de la mera situacionalidad de la acción, como en el de la función moral y simbólica de los vaivenes de la misma. Y así como el «tiempo» creaba en la obra una dimensión ética, como ya estudiamos en otro lugar<sup>3</sup>, que revalidaba para Segismundo una vida basada en la autenticidad y dejaba la obra abierta a la «angustia» vigilante de la existencia, el «espacio» sirve al autor para describir el proceso de la inquietud y los «lugares» que jalonan esa evolución dramática y vital a un tiempo, que, por mera función de traslación simpatética<sup>4</sup> obran en el espectador con todos los recursos de la poesía.

Si *La vida es sueño* es una obra de perspectivas, su arranque, tantas veces glosado, comentado e incluso reprobado, tiene por objeto situar una acción ya desde una dimensión simbólica de perspectiva elevada para descender a continuación («va bajando»), como reza la acotación inicial, en una caída que quiere dividir el plano subjetivo del personaje del plano objetivo del escenario. El caballo se despeña en el monte y Rosaura cae al escenario bajando luego por el mismo. El descenso implica siempre una perspectiva vertical, y el acto de bajar o subir entraña una dimensión moral, como ya vimos en el estudio de *El diablo cojuelo*<sup>5</sup>, y ya había señalado Bachelard en término general<sup>6</sup>. Como dice el ilustre filósofo «entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída,

1. Aubrun, 1967, p. 62.

2. Sobre el espacio teatral (dramático y escénico) se han publicado importantes trabajos que sería premioso citar aquí. Baste con recordar la labor que en esta materia ha realizado y realiza Javier Rubiera. Por ejemplo en Rubiera, 2005.

3. Rull, 2000b, pp. 343-354.

4. Utilizo aquí el término en un sentido figurado, similar al que sir Jame George Frazer da a la «magia», que por «simpatía» actúa en el sujeto mediante ciertos recursos de semejanza o de contacto, teniendo en cuenta que la poesía, sobre todo la poesía dramática, pretende crear un conglomerado de factores que actúen en cierto modo en el espectador por "contagio" de lo que ve y oye a aun tiempo (Frazer, 1961, pp. 33 y ss.)

5. *El diablo cojuelo*, pp. 33 y ss.

6. Bachelard, 1958, p. 21.

son metáforas axiomáticas por excelencia»<sup>7</sup>, lo cual plantea desde el inicio una realidad valorativa de la que partir para entender el sentido global de la perspectiva en la que se sitúa la acción, los personajes y la propia disposición del autor al concebir trama y escenario. Esto significa no solamente que esta escena preludia a través de Rosaura la creación de una situación conflictiva, sino que da el tono inicial para situarnos ante un drama, y a la vez establece con la caída la simbología de una culpa inicial. Su bajada va a dar además con el monstruo del laberinto («monstruo de su laberinto» dice él), es decir Segismundo encerrado como una bestia en una torre («torre encantada» dice ella), que suponemos está construida en medio de las rocas en un paraje aislado. Todo conduce a una simbolización constante de carácter mitológico (Minotauro) y hasta fantástico (el encanto), lo que nos lleva, sobre todo, a una concepción no realista de las situaciones (recordemos el lenguaje en que están escritas estas escenas) y una vertebración de las mismas desde la dimensión de perspectiva dual: *arriba-abajo* (plano superior de Rosaura fuera del escenario/ plano inferior de Segismundo en el centro del abismo). Pero no olvidemos que ella *baja*, es decir, cae al abismo en el que él se sitúa. Con ello queremos indicar que el autor diseña los planos del drama acogiendo a dos personajes, dos historias, dos tramas relacionadas, en la que una se introduce en la otra de arriba abajo, y de ahí se establece el conflicto y su resolución. La totalización de la comedia está ya en germen con este inicio espectacular y claramente simbólico, pero no de una simbología que apunte a otro espacio, sino al espacio propio moral y valorativo que es en sí mismo, pues como dice Bachelard «toda valoración es una verticalización»<sup>8</sup>, frase a la que podríamos dar la vuelta por «toda verticalización es una valoración».

Por supuesto que el caballo es también mitológico; nos lo enseña el propio autor cuando lo denomina «hipogrifo». Sobre esta cuestión del nombre, como fue objeto de especulaciones acerca de la acentuación que propuse al editar la obra en 1980 en editorial Alhambra, luego en Taurus, y más tarde en Ollero&Ramos (ver Bibliografía), convendría hacer una aclaración, espero que ya definitiva. Decía de antemano saber que la acentuación de la palabra era llana en la época y que si había elegido el acento esdrújulo siguiendo en ello a Martín de Riquer, lo hacía por eufonía del verso inicial. Es costumbre, que ya nos indicaba el profesor Lapesa en sus magistrales clases de Historia del Español, que se producía en la enunciación actoral de las representaciones de la obra, pronunciarla como esdrújula, precisamente para crear esa nota, no sé si de eufonía, pero sí de énfasis con el que llamar la atención del espectador-oyente. Esto puede comprobarse incluso en las grabaciones radiofónicas de Radio Nacional de España, y si no aparece en las de Estudio 1 de Televisión Española es debido simplemente a que este comienzo ha sido suprimido en algunas adaptaciones en beneficio de iniciar la obra con el parlamento-monólogo de Segismundo. Lo que quiero decir es que, si editamos la obra pensando en la representación, no es ninguna cuestión fuera de lugar acen-

7. Bachelard, 1958, pp. 20-21.

8. Bachelard, 1958, p. 21. La idea está expresada explícitamente en el texto completo «No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. Cuando hayamos comprendido mejor la importancia de una física de la poesía y de una física de la moral, llegaremos a esta convicción: toda valoración es una verticalización».

tuar *hipogrifo* como «hipógrifo». Será discutible pero sabiendo lo que se dice, no atribuyendo a mi posición ideas tan absurdas como que yo lo hice por el «peso de la autoridad de Riquer» «que ha llegado a ofuscar a Rull», como afirma Luis Iglesias Feijoo<sup>9</sup>, quien además llega a decir que tal acentuación de Riquer probablemente fue una confusión que pudieron introducir «los tipógrafos» (?), cuando es el propio Riquer quien dice: «la palabra "hipógrifo" (así esdrújula, como exige la sonoridad del verso)» (p. 37). Iglesias además se extraña de que yo escriba siempre en la misma nota, excepto en el verso inicial, la palabra con acento paroxítono. Pues claro, si digo que sé que se escribía así ¿por qué iba a hacerlo de manera diferente? Otra cosa es en el verso de la comedia y en esa posición enfática inicial, como libertad que pudo tomarse el autor desplazando el acento, como en tantas palabras, por la medida o la eufonía del verso. Yo no me he «ofuscado» por la autoridad de Riquer, a quien siempre admiré en extremo, como no me he ofuscado ni me ofusco por la autoridad de nadie. He respetado simplemente su versión porque me parecía razonable, atestiguada además por la de Rafael Lapesa, que ha sido pública en sus años de docencia, y por la enunciación de actores en versiones oficiales, como la mencionada, aunque, por descontado, no rechazo que se pueda editar el texto a la manera que se acentuaba y se acentúa siempre en otras posiciones del mismo que no sean necesariamente enfáticas.

Pero no nos interesa aquí tanto el simbolismo de los objetos como el de las situaciones. En este sentido, recordemos también los versos en que Rosaura establece cuál es el sentido de su dirección «sin más camino / que el que me dan las leyes del destino» (vv. 11-12), lo que implica otra perspectiva: la del azar, que va a impregnar el resto de la obra, las actitudes de los personajes (Segismundo, Basilio, la propia Rosaura, etc.) y el acaecer de los acontecimientos. Es la incertidumbre la que se apodera del mundo que puebla la comedia. Nadie sabe en el fondo ni lo que debe, ni lo que puede hacer. Es como el caballo desbocado del comienzo. La caída es precisamente el fruto de esa desorientación. Pero aquí surge ante los ojos de los forasteros un paisaje de «desnudas peñas» (v. 56) entre las cuales aparece un «palacio tan breve / que el sol apenas a mirar se atreve» (vv. 57-58). Tenemos dos elementos singulares que nos llevan a figuras nuevamente míticas: el peñasco y el palacio. Bachelard estudió el peñasco como una imagen fundamental del cosmos primordial, las rocas como seres del universo constitutivos de la prehistoria de nuestra imaginación<sup>10</sup>. La primera impresión que surge de la contemplación de las rocas es de temor. Añade el filósofo: «La contemplation activiste des roches est dès lors de l'ordre du défi. Elle est une participation à des forces monstrieuses et une domination sur des images écrasantes». Evidentemente Calderón, al señalarlas con esta didascalía de Rosaura, ha tenido en cuenta la imagen temible de las rocas, esa imagen primordial que indicaba Bachelard. La prueba la tenemos en el texto que sigue, en donde el dramaturgo identifica el palacio temible en su tosco diseño y contorno con las fuerzas de la naturaleza rocosa al identificarse con éstas:

9. Iglesias Feijoo, 2002, p. 522.

10. Bachelard, 1962, pp. 183 y ss.

con tan rudo artificio  
 la arquitectura está de su edificio  
 que parece , a las plantas  
 de tantas rocas y de peñas tantas  
 que al sol tocas la lumbre,  
 peñasco que ha rodado de la cumbre  
 (vv. 59-64).

Este fragmento expresa la fusión del palacio con las rocas, lo que da idea de lo monstruoso del ámbito, que además se acentúa con la idea de semejar aquel un fragmento rodado desde la cumbre de un monte en su aparente e informe rusticidad. Todos los componentes de lo telúrico y lo temible están reunidos en estas imágenes que apenas quedan contrarrestadas por la escasa potencia luminosa del astro solar «que el sol apenas a mirar se atreve» (v. 58), y que el palacio «a las plantas / de tantas rocas y de peñas tantas / que al sol tocan la lumbre» (vv. 61-63) posee una altura descomunal. Por ello sabemos, lo que insinuábamos al principio, que el palacio o torre en que se encuentra Segismundo se halla en el fondo de la montaña, lo que acredita la imagen de descenso a los abismos, contrastada además por la desmesura de las cumbres rocosas y de la propia torre. A la vez el palacio-torre como centro de experimentación sobre el joven príncipe se constituye en un ámbito de reflexión y regeneración. Como ha visto Loeffler-Delachaux «Le même "lieu obscur" apparaît encore dans le cérémonial des sociétés secrètes. Il est alors, le cabinet de réflexion où le candidat à quelque grade initiatique fait son examen de conscience avant de devenir *un homme nouveau*, plus exactement, l'homme d'un nouveau grade»<sup>11</sup>. A nadie se le oculta que esta es *casí* la prueba iniciática, previa a la prueba de palacio, el otro ámbito de experimentación, que se hace con el «neófito» Segismundo.

Este palacio, si es que puede llamarse así, pues es «breve» pero altísimo (torre), no tiene nada que ver con los palacios míticos que Calderón descubre en obras como en la comedia *Ni amor se libra de amor* o los autos de *Psíquis y Cupido*, cuya imagen se remonta a los relatos caballerescos, mitológicos y populares, como vimos en otros estudios anteriores<sup>12</sup>. Ese palacio «suntuoso» (v. 1228) sí se muestra en la jornada II, tras haber sido trasladado Segismundo al mismo mediante el recurso del narcótico. La misma sorpresa que muestra el personaje de hallarse en tal lugar bordea el aspecto mágico del mismo:

¿Yo en palacios suntuosos?  
 ¿Yo entre telas y brocados?  
 ¿Yo cercado de criados  
 tan lucidos y bríosos?  
 ¿Yo despertar de dormir  
 en lecho tan excelente?  
 ¿Yo en medio de tanta gente

11. Loeffler-Delachaux, 1950, p. 84.

12. Rull, 1981, pp. 57-67. Igualmente Rull, 2000a, pp. 125-148.

que me sirva de vestir?  
(vv. 1128-1235)

Es inevitable recordar en este sentido el palacio de Cupido en la comedia *Ni amor se libra de Amor* descrito por la propia Psiquis:

¡Cuando imaginé que el centro  
de la tierra me escondía  
a nunca más ver el día,  
hallo tantas luces dentro!  
¡Qué alcázar tan eminente!  
¡Qué suntuoso palacio!  
¡Qué verde y florido espacio!  
¡Qué hermosa y lucida gente!<sup>13</sup>

Teniendo en cuenta que el palacio referido en la citada comedia es un palacio maravilloso de la misma estirpe que el palacio de los libros caballerescos del tipo *Amadís*, *Conde Partinuplés*, el *Quijote*, etc., y que todos se remontan a los palacios míticos del libro de Apuleyo, *El asno de oro*, y que, a su vez, enlazan con las historias folclóricas de los cuentos insertos en el prototipo 425 de Aarne-Thompson, no es improbable que el dramaturgo haya, siquiera intuitivamente, pensado en un palacio de estas características al describir la escena mencionada de *La vida es sueño*.

Cuando después de la experiencia extraña habida en la Segunda Jornada, Clarín, al iniciarse la Tercera, piensa que vive «en una encantada torre» (v. 2188) y Segismundo, por supuesto, allí nuevamente permanece, se abre el abanico a la doble interpretación del motivo *palacio-torre*, el cual se hace intercambiable, apareciendo a lo largo de la comedia como un *leit-motiv* simbólico dual que sugiere tres perspectivas: física, ética e irreal. (y cósmica) Hay, así, dos «palacios»: la Torre y el Palacio Real, pero dada la situación de ensimismamiento erróneo de Segismundo, el segundo no es real sino producto de un sueño o de una fantasía, por ello, aunque en la realidad existen ambos, desde el punto de vista ético sólo uno vislumbra el personaje como cierto: la torre, mas desde la perspectiva del «sueño» irreal existen nuevamente los dos. Este juego de multiplicidades añade confusión a la perspectiva del sueño de Segismundo, quien en el fondo no sabe en qué lugar situarse, de donde deriva el sentimiento de angustia que se va formando en su interior y que sólo le será posible vencer mediante un acto de reafirmación, que, cómo se ha estudiado muchas veces, es un acto de libertad y es un gesto movido por el único punto de apoyo que tiene: el conocimiento de Rosaura. Si uno de los símbolos primordiales de la obra es el palacio (dual, como hemos visto) y otro la roca (íntimamente fundida con aquel), que constituyen elementos físicos de la realidad, los otros elementos primordiales son los cósmicos, aunque tanto el palacio como la torre, por razón de la circunstancia física que los caracteriza, se puede decir que forman también parte de la cosmología de Calderón en *La vida es sueño*. Se podría

13. Cito por la siguiente edición suelta: *Comedia famosa Ni amor se libra de amor* de Don Pedro Calderón de la Barca, fiesta que se representó a sus SS.MM. en el Salón de Palacio, Barcelona, por Francisco Suriá y Burgada, (s.a.), núm. 32, fol. 11r. (s.p.). Puntuo y acentuo según norma moderna.

incluso argüir que toda la obra está concebida en términos cósmicos, ya que cada elemento vivo (caballo, soldado, personaje, etc.), o inerte, forma parte consustancial de una materia más que concreta y particular. Calderón realiza con los objetos y las situaciones lo mismo que hacía Góngora en sus versos: petrificar la realidad viva. Es un proceso característico de la poesía hermética, como ha estudiado, entre otros, Arturo Marasso<sup>14</sup>. Es el resultado de aplicar la transformación alquímica al fenómeno poético, congelando y cosificando imágenes, tipos, situaciones y realidades de cualquier clase, en un proceso inverso al de la mera prosopopeya poética, con objeto de hacer duro lo blando, sólido lo líquido, inmutable lo sólido, es decir eterno. En la obra *La vida es sueño* asistimos a ese proceso constante desde el mismo comienzo con el violento hipogrifo hasta la rocosa torre de Segismundo. El proceso de cosificación inerte se expresa en Calderón por medio de metáforas que atañen a los personajes. Por ejemplo, Rosaura, en la primera escena de la comedia, antes de hallar a Segismundo cargado de cadenas, dice cuando oye su lamento: «Inmóvil bulto soy de fuego y yelo» (v. 74). Esta fórmula de oxímoron, que aúna la paradójica fusión de calor y frío en una unidad, es muy frecuente en la poesía de la época y, por supuesto, en la dicción calderoniana, pero aquí lo curioso es cómo el autor congela la figura de Rosaura en un bulto inmóvil e informe en un doble proceso de petrificación y cosificación más una contradictoria forma de ardor y cristalización helada. Ya estudiaba Bachelard, en el capítulo de un libro suyo, titulado «La rêverie pétrifiante», cómo las imágenes de un mundo petrificado son propias «des poètes sensibles aux beautés cosmiques»<sup>15</sup>. Y las referencias cósmicas son frecuentes en Calderón, aun en contextos que de suyo no facilitan su inclusión. Son inequívocas las metáforas que proceden de esta visión, ya que aquí Segismundo observa su propia situación personal como una proyección al universo. Así sucede en su famoso monólogo inicial «Apurar cielos pretendo» (vv. 103 y ss.) con las referencias subsiguientes al mundo natural, como es bien conocido; pero es en las alusiones a las estrellas y astros (recordemos que toda la obra gravita sobre el conocimiento, o desconocimiento astrológico de Basilio) de los que el propio Segismundo parece experto («y de los astros süaves / los círculos he medido», vv. 217-218) y de las metáforas referidas al cielo «para quebrar al sol / esos vidrios y cristales, / sobre cimientos de piedra/pusiera montes de jaspe» (vv. 333-336), en donde se refleja esa constante interacción del hombre y el cosmos. El cielo, como advertimos en nuestra edición de la obra<sup>16</sup>, es en la concepción de Ptolomeo, que es la que sigue poéticamente Calderón, una esfera de cristal que está situada más allá del firmamento<sup>17</sup> y, tras el arrebató pasional de Segismundo, se sigue esta identificación con los Titanes que son capaces de «alzarse con el cielo poniendo un monte sobre otro»<sup>18</sup>. Esta dialéctica de arriba-abajo, o de abajo-arriba, está presente en toda la obra, especialmente en Segismundo, quien, por efecto de su prisión, ve el mundo

14. Marasso, 1965.

15. Bachelard, 1962, p. 224.

16. Calderón, *La vida es sueño*, ed. Rull, 1980, nota a los vv. 333-334.

17. Compárese con los vv.: «Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio, / que el sol ilumina a rayos, / que parte la luna a giros, / esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos» (vv. 624 y ss.), etc.

18. Calderón, *La vida es sueño*, ed. Rull, 1980, nota a los vv. 331-336.

en términos de constante verticalidad, así como en su guardián Clotaldo («bajé a la cárcel», v. 1025). Incluso presente, no sólo en las imágenes cósmicas aludidas, sino en los símbolos de libertad y poder, como el del águila caudalosa, traído por el propio Clotaldo para elevar el ánimo del príncipe y llevarlo a empresas grandes («Encarecí el vuelo altivo, / diciendo: "Al fin eres reina / de las aves, y así a todas / es justo que te prefieras". / Él no hubo menester más, / que en tocando esta materia / de la majestad, discurre / con ambición y soberbia / porque en efecto la sangre / le incita, mueve y alienta / a cosas grandes», vv. 1045-1054). Lo mismo sucede con la imagen del caballo, que es descrito por Clarín como «el cuerpo es la tierra, / el fuego el alma que en el pecho encierra / la espuma el mar, el aire su suspiro / por cuya confusión un caos admiro / pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento, / monstruo es de fuego, tierra, mar y viento» (vv. 2676-2681), que resume así, en síntesis, los cuatro elementos del universo. Estos cuatro elementos están contemplados en la comedia como factores integrantes, no sólo de imágenes y metáforas, sino como móviles de la materia temática, como ya vimos por ejemplo con el sol<sup>19</sup>. Valbuena Briones, en un estudio sobre esta materia cósmica en Calderón, concluye así: «el dramaturgo expresa un emblema que realza el orden y la jerarquía distintivos de su posición ideológica y artística, y que se basa en una teoría de amor de signo neoplatónico»<sup>20</sup>. En dicho estudio destaca el Sol como emblema de la divinidad, y por deducción terrena, al rey, y, aunque no se refiera en esta identificación a la obra que nos compete, no podemos olvidar esa idea en los vv. 2486-2491, cuando Estrella va a combatir junto a Basilio y especifica: «Pues yo al lado del sol seré Belona. / Poner mi nombre junto al tuyo espero», que hay que entender, como muy bien hacen los críticos modernos, como una alusión directa al rey Basilio. Interpretaciones neoplatónicas aparte, hay que observar que el sol es un elemento cósmico que actúa en la comedia como un factor integrante de la verticalidad aludida en la que el propio astro es parte de la conquista del cielo: «a cuyo altivo aliento / fuera poca conquista el firmamento» (2662-2663) nos dice el propio Segismundo, quien sin embargo ya es consciente de lo desvanecido de su pretensión y añadirá: «Pero el vuelo abatamos, / espíritu» (vv. 2664-2665), estableciendo de nuevo esa dinámica de lo vertical y la dialéctica de lo alto-bajo, ahora firmemente asentada en una idea moral.

Y lo mismo que ocurría con la imagen del caballo, que resumía en sí desde su origen los cuatro elementos en los versos mencionados, ocurre con la imagen del mar. Cuando Segismundo, desafiado por un Criado, lo coge con sus brazos y lo arroja, añade: «Cayó del balcón al mar» (v. 1429), Calderón fue criticado por ignorar que Polonia no tenía mar. Ya Riquer observó que Hartzenbusch era el que sí se equivocaba «pues Polonia, a partir de 1577, tuvo salida al mar por Dantzig y al, incorporarse la Livonia en 1582, dispuso de una franja de costa en el Báltico»<sup>21</sup>. Más

19. Los cuatro elementos han sido estudiados en varias ocasiones en el teatro de Calderón. Puede verse en este sentido el estudio ya clásico de Edward M. Wilson, 2000, publicado antes en otros lugares y editoriales, y el más reciente de Ignacio Arellano sobre estos motivos en los autos en Arellano, 2015, pp. 111-130.

20. Á. Valbuena Briones ha estudiado el tema en Valbuena Briones, 1977, pp. 106-118.

21. Calderón, *La vida es sueño*, ed. Riquer, 1966, pp. 112-113, nota al verso 1430.

recientemente, en un interesante estudio sobre *La naturaleza en la obra de Calderón*, Pedro García Barreno<sup>22</sup> especifica:

Algunos autores que analizando *La vida es sueño* han culpado a Calderón de ignorante en geografía porque habla de mares en Polonia; erraron. En la época a que se refiere el drama, cuando Polonia era reino y Rusia un ducado, es decir, hasta los tiempos de Segismundo III, Polonia poseía la Samoyicia sobre el Báltico y la Podolia sobre el mar Negro<sup>23</sup>.

Dejando aparte cuestiones de precisión geográfica, aquí lo que nos interesa es la concepción del mar desde la perspectiva cósmico-simbólica. En este sentido, Calderón utiliza el mar como imagen metafórica para ejemplificar la imprudencia temeraria de su propio padre al realizar la experiencia con él:

Si dijesen: «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  
(vv. 3197-3203)

En estas imágenes vuelve a utilizar la solidificación de lo líquido y la proyección del agua al monte y al cristal, realizando con ello una operación de traslación cósmica en la que son intercambiables los elementos, a la vez que cristaliza el agua en el proceso de alquímica transformación metafórica de solidificación. Como observa Bachelard: «Dans les règne des rêves, les cristaux sont toujours influencés par des participations aux autres éléments, au feu, à l'air, à l'eau»<sup>24</sup>.

Pero donde la escala de la verticalidad adquiere un significado dramático, paralelo y acorde con el planteamiento del encierro inicial, está en la parte de la comedia en donde se precipita su resolución. Los valores de esa dialéctica de lo *alto-bajo*, se vuelven totalmente dinámicos. En la última escena de la comedia se hace claramente visible. Es el momento en el que Segismundo va a buscar a Basilio en el monte donde este de halla. Pero Basilio sale a su encuentro y le dice «Si a mí buscándome vas, / ya estoy, príncipe a tus plantas; sea dellas blanca alfombra / esta nieve de mis canas» (vv. 3146-3149). Mas Segismundo, adornado de toda la sabiduría que le ha dado su trágica experiencia reprocha a éste que se haya conducido con tanta prevención hasta el punto de haber logrado que se pueda ver «rendido a mis pies a un padre, / y atropellado a un monarca» (vv. 3234-3235). Y añadirá:

Señor, levanta,  
dame tu mano; que ya  
que el cielo te desengaña

22. García Barreno, 2004, pp. 371-386.

23. García Barreno, 2004, p. 374.

24. Bachelard, 1962, p. 302.

de que has errado en el modo  
de vencerle, humilde aguarda  
mi cuello a que tú te vengues;  
rendido estoy a tus plantas  
(vv. 3241-3247)

En estos versos se establece un juego visual con la escena alternativa y contraria de la bajada de Basilio a los pies de Segismundo y, a la inversa, el descenso de éste a los pies de aquel. Aquí anida toda la simbología de valores de la comedia, sus planteamientos, sus inversiones, la constante verticalización de bajadas y subidas, para producir el vértigo de la inseguridad y la potenciación de la duda acerca de cuál sea el sentido real de lo que vemos. Ese constante ir y venir de arriba-abajo de Segismundo parece que quedaría resuelto con este aparente desenlace, pero vemos que la obra continúa para romper el convencional arreglo y destruir el equilibrio y la horizontalidad de esa situación. Y ello ocurre cuando Segismundo, dispuesto a guardar ese equilibrio, decide mantenerlo con sus disposiciones reales, y es entonces cuando, con el vencimiento de sí mismo, asegura que esa será la más «alta» (v. 3257) victoria. Reparemos nuevamente en el término. Restaura el honor de Rosaura, como ya sabemos, e interna al soldado rebelde en la torre en la que él estaba, volviendo así a la dialéctica de la verticalidad, que traslada la obra al punto de partida, pero esta vez como un acto de sabiduría y prudencia ante el temor de nuevos disturbios y quizá como traslación de la medida de castigo que no puede ejercer con el padre, como en aquella comedia que según Bances Candamo le pudo costar el rechazo del público<sup>25</sup>. Y finalmente, con otra alusión a la paradójica torre (alta y baja a la vez), advierte de su temor y angustia al poder despertar, más que del sueño, de la pesadilla de su vida, en un final coherente y necesario con el sentido más profundo de la experiencia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Los cuatro elementos en *La vida es sueño*», en *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Iberoamericana, Vervuert, 2015, pp. 111-130.
- Aubrun, Charles V. , «La langue poétique de Calderón», en *Réalisme et poésie au théâtre*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967, pp. 61-76.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1962.
- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros*, ed. Duncan W. Moir, London, Támesis, 1970.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Ni amor se libra de amor, fiesta que se representó a sus SS.MM. en el Salón de Palacio*, Barcelona, por Francisco Suriá y Burgada, núm. 32, (s.a.).

25. Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 35.

- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1966.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Madrid, Taurus, 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Madrid, Ollero&Ramos, 2002.
- Frazer, sir James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1961.
- García Barreno, Pedro, «La naturaleza en la obra de Calderón», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Manuel Abad, Madrid, UNED, 2004, p. 371-386.
- Iglesias Feijoo, Luis, «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 517-532.
- Loeffler-Delachaux, Marguerite, *Le symbolisme des legendes*, Paris, L'Arche, 1950.
- Marasso, Arturo, *Góngora; hermetismo poético y alquimia*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Rull, Enrique, «El arquetipo del caballero en *El Quijote*, a través de los 'topoi' de la laguna y el palacio encantados», *Anales Cervantinos*, 19, 1981, pp. 57-67.
- Rull, Enrique, «Psiquis y Cupido en Calderón», en *La rueda de la Fortuna, Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000a, pp. 125-148.
- Rull, Enrique, «Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*», en *Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin, Príncipe de Viana*, Pamplona, Anejo 18, 2000b, pp. 343-354.
- Valbuena Briones, Ángel, «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1977, pp. 106-118.
- Vélez de Guevara, Luis., *El diablo cojuelo*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda y Enrique Rull, Madrid, Alcalá, 1968.
- Wilson, Edward M., «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Aparicio Maydeu Javier, Madrid, Istmo, 2000, pp. 442-463.

