

### **Infinito e improvisación en *La vida es sueño***

Roberto González Echevarría\*

*La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, dramatiza los efectos de la caída del concepto tolemaico del universo y su reemplazo por ideas derivadas de la revolución copernicana y sus efectos. El principal fue la concepción del universo como infinito, lo cual cuestionaba los límites de otros códigos que regulaban la política y el arte. Atrapado en un universo infinito el Rey Basilio y su hijo, el Príncipe Segismundo, tienen que acudir a la improvisación, el primero con resultados desastrosos, el segundo para convertirse en monarca a la segunda intentona. El Barroco se basa en códigos que sabe son vacíos, como el tolemaico y la mitología clásica, que despliega de forma elaborada para cubrir su vaciedad.

Palabras clave: Tolomeo. Copérnico. Infinito. Improvisación. Política.

### **Infinity and improvisation in *Life is a dream***

Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño* dramatizes the effects of the demise of the Ptolemaic conception of the universe and its replacement by ideas derived from the Copernican revolution and its effects. The main one was a conception of the cosmos as infinite, which tested the limits of other codes regulating politics and art. Caught in an infinite universe King Basilio and his son, Prince Segismundo, resort to improvisation, the first with disastrous results, and the second by becoming monarch himself at the second try. The Baroque deals with codes that are now known to be empty, such as Ptolemy's organization of the stellar system and classical mythology, which are elaborately deployed to cover their vacuity.

Keywords: Ptolemy. Copernicus. Infinite. Improvisation. Politics.

\* Roberto González Echevarría. Sterling Professor of Hispanic and Comparative Literature Yale University. [roberto.echevarria@yale.edu](mailto:roberto.echevarria@yale.edu). Recibido 29/09/18. Aceptado 01/11/18.

Con lo que sabemos hoy que se sabía en la España del siglo XVII, y se había sabido desde el siglo anterior, no se puede dudar de que Calderón estuviera al tanto de la nueva cosmografía cuando escribió *La vida es sueño*, entre 1634 y 1635. Tener esto presente permite interpretar la comedia de manera muy distinta a como lo ha hecho la crítica tradicionalmente. El énfasis no puede seguir recayendo sólo sobre Segismundo y su episódico descubrimiento de lo transitorio del poder y de todos los bienes terrenales en la vida, que es como un sueño por su breve duración y efímera naturaleza, sino que debe desplazarse hacia Basilio, que es quien, con sus decisiones y acciones, pone en movimiento la trama, desde antes de que ésta empiece a desplegarse sobre el escenario. Así ya lo han venido haciendo Frederick de Armas y otros, pero yo quisiera añadir una perspectiva distinta, que permite ver la obra de Calderón como una ruptura con las ideas recibidas sobre la cosmología y la mitología del Renacimiento, y proponer otro enfoque sobre el Barroco que refleje la paulatina influencia de la noción del infinito, que acompaña las teorías de Copérnico y sus seguidores.<sup>1</sup> Basilio es crucial porque él representa conceptos caducos a la vez que resulta vencido.

Vista de esta manera, *La vida es sueño* es una obra cuyo argumento gira en torno a los errores del rey, cuya trayectoria tiene visos trágicos, sin llegar a ser tragedia porque al final Segismundo lo perdona. Los errores de Basilio son resultado de su equivocada interpretación astrológica, que se basa en conocimientos obsoletos del cosmos provenientes de las teorías de Tolomeo, familiares para el público de la época, pero que Calderón tenía que saber ya no eran las vigentes como conocimiento científico. Basilio no es sólo un rey decrepito a punto de entregar el poder a un sucesor sino también un astrólogo atrasado, que aplica doctrinas tan anticuadas como él mismo.

En su monumental *Spain and the Western Tradition*, Otis Green expresa así las ambivalencias y vacilaciones en España durante el proceso de aceptación de las nuevas teorías derivadas de Copérnico:

But neither should we be surprised to find that the Copernican theory was expounded at the University of Salamanca in the second half of the sixteenth century and was clearly set forth in Diego de Estúñiga's commentary on the Book of Job (1584) and in Andrés García de Céspedes volume *Theoría de los planetas según la doctrina de Copérnico I* (ca. 1606). The fact is that advocating Copernican theory was first prohibited only in 1616, and then only *donec corrigatur*, the corrections prescribed being such as were necessary to exhibit the Copernican system as an hypothesis, not as an established natural law. (II, 49)

Pero añade: "Interest in the theory manifested by the University of Salamanca, by García de Céspedes, and by others was, however, insufficient to change Spanish habits of thought during our period" (Ibid). Y dice sobre Galileo: "Galileo's research, based as it was on sense perception aided by newly devised instruments, disturbed thoughtful minds in England from 1610 onwards. I find no such disquietude in Spain. In literature --in Lope de Vega, Calderón, and countless others-- a firm and motionless earth and a revolving sun continue to be taken for granted." (II, 51). Y en el tercer volumen de su obra aduce:

a Spanish Augustinian, Fray Diego de Zúñiga, actually adopts the astronomical system of Copernicus, so that it becomes the object of official study at the University of Salamanca in 1561. But alas! To arrive at this year we have

skipped too easily over the year 1559 wherein [...] the King of Spain forbade Spanish scholars to study at any foreign university, with the exception of Naples and Coimbra. Indeed, one should not overstress the fact that Copernicus became a part of the Salamanca curriculum in 1561. Though the new astronomy was adopted by Fray Diego de Zúñiga, it was attacked by the Jesuit Father Pineda. And the Dominican Mancio de Corpus Christi (one of the teachers of the great Fray Luis de León) came to the conclusion that the Catholic Faith was bound up with the Aristotelian concept of the universe, since this was the world system adopted by St. Thomas. Unfortunately, Mancio prevailed and Ptolemy returned to Spanish classrooms, where he remained almost until the nineteenth century. (III, 234).

En su estudio del plan de estudios de la Universidad de Salamanca, Manuel Fernández Álvarez concluye que a partir de 1561 se incluyó a Copérnico entre las lecturas, pero tímidamente, y en el siglo XVII, dada la represión, se impuso Ptolomeo, o persistió su hegemonía, aún entre los profesores que explicaban la obra de Copérnico. Víctor Navarro Brotóns, por su parte, demuestra que el valenciano Jerónimo Muñoz estuvo al tanto de las teorías de Copérnico, pero fue un tímido divulgador de éstas en Salamanca y otras instituciones. En realidad pretendió combinar a Ptolomeo y Copérnico, porque se dio cuenta de que los cálculos derivados de las doctrinas del primero eran defectuosos, pero no se declara geocéntrico del todo. Es un perfecto ejemplo de la manera entreverada en que el conflicto entre ambas doctrinas antagónicas se "resolvió" en la España del siglo XVI. Ver los artículos de Gasta y Castellano.

Pero en la práctica, en actividades como la navegación, las nuevas nociones eran no sólo estudiadas sino aplicadas. Los cartógrafos sevillanos, y los catedráticos que les enseñaban el arte de la navegación manejaban las nuevas teorías con soltura, como ha expuesto Ursula Lamb (681-82): "Thus a whole library of works on mathematics, cosmography, and military and nautical science in all its branches issued from the *cátedras* [en Sevilla]. While the work of translation centered on the classics, the Copernican theory was freely debated, and Cristóbal de Rojas wrote the first treaty [sic] in Spanish on artillery and fortification." Además, en las cortes de los Austrias, donde obraba Calderón, como ha insistido Ángel Berenguer (107), se sabía y se discutía de todo. Yo pienso que, en el pobre y rutinario ambiente universitario, se continuó exponiendo la tesis geocéntrica de Tolomeo, pero que entre los novelistas, poetas y dramaturgos, se impuso la visión revolucionaria de Copérnico y sus seguidores, Galileo entre ellos, y también las ideas de Giordano Bruno. La poesía, el arte, no puede contentarse con lo trillado; busca por su naturaleza misma lo inédito y subversivo. Esto es lo que, creo, demuestra *La vida es sueño* y, por supuesto, la obra de Cervantes. Además, las tristes experiencias del siglo XX y sus regímenes totalitarios nos han demostrado que, aún con los más sofisticados aparatos de vigilancia modernos, resulta imposible mantener aislados a artistas e intelectuales de las corrientes ideológicas y estéticas del momento.

¿Y qué sabía Calderón? No se ha adelantado mucho al respecto desde el estudio de Felipe Picatoste "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca," premiado y publicado en 1881 para conmemorar el segundo centenario de la muerte del dramaturgo (recogido por Manuel Durán y yo en *Calderón y la crítica*, por donde cito). Picatoste se muestra en última instancia ambivalente en cuanto al sentir del dramaturgo con respecto a la nueva cosmografía. Por un lado afirma lo siguiente sobre la cultura científica de Calderón:

Coincidieron sus estudios y su vida con los descubrimientos matemáticos de Neper y Briggs (1560-1630); con los ingeniosos estudios sobre física y astronomía de Galileo (1564-1642); con la teoría de las grandes leyes planetarias de Kepler (1571-1630); con las sutilezas de Gasendo (1592-1655); con la revolución causada en filosofía y en ciencias por Descartes (1596-1650), a quien tal vez encontró en el sitio de Breda, militando en opuesto campo; con las observaciones de Hevelio (1611-1687); con el análisis de Wallis (1616-1703); con el sublime ingenio de Pascal (1623-1662); y alcanzó la publicación de algunas obras de Newton (1643-1725) y de Leibnitz (1646-1716). (I, 173-74).

Asegura Picatoste que Calderón tenía que conocer las teorías de Copérnico aun cuando en sus comedias los personajes se expresaran en términos tolemaicos: "A pesar de citas tan terminantes [de versos de sus comedias referentes a Tolomeo], tenemos seguridad de que Calderón conocía el sistema copernicano; y es lo más probable que se expresara en estos términos para seguir la costumbre, sometiéndose al imperio de los sentidos" (205). Pero asevera de todos modos que "Calderón escribía dentro del sistema de Tolomeo" (209), porque cree que "los grandes descubrimientos que crearon las ciencias modernas y que penetraron íntimamente dentro de la naturaleza, dándonos el magnífico espectáculo que ofreció Europa a últimos del siglo XVII, preciso es confesar que apenas penetraron en España" (208). Hoy sabemos que esto no es cierto y que, en efecto, Calderón tenía que estar al tanto de la nueva cosmografía, conocida en la Península desde el siglo XVI, y estudiada en Salamanca, amén de que el propio Galileo pasó algún tiempo en España.

Además, Calderón, como ha mostrado el mismo Picatoste en otro ensayo sobre la biografía del dramaturgo (1881), había estudiado en Salamanca, donde se graduó de bachiller y obtuvo títulos en derecho civil y canónico, aparte de haber estudiado matemáticas. Es cierto que la Salamanca en que fue estudiante Calderón había venido a menos en el siglo XVII, como subraya Picatoste, pero en ella se había estudiado a Copérnico no hacía tanto, por lo que es lícito pensar que estaba al corriente de los debates que sus teorías y secuelas de éstas habían causado en el ámbito intelectual y artístico en que vivió. Es imposible creer que no supiera del proceso contra Galileo en 1613, y la ejecución de Giordano Bruno en 1600, por lo que también es lícito pensar que Calderón sabía lo polémicos y hasta peligrosos que podían ser esos debates.

Esto lo sugiere el propio Picatoste (222-23) en "Concepto de la naturaleza" al referirse a la animada controversia en la época sobre la naturaleza de los cometas. En *La vida es sueño*, en versos de la segunda jornada que Picatoste cita, se lee "desasido cometa," y en *La puente de Mantible*, primera jornada "Un cometa desasido." Acota Picatoste: "Estas palabras que repite muchas veces Calderón no caben dentro de la ciencia aristotélica, que suponía engendrados los cometas por vagas exhalaciones, que seguían un movimiento irregular y caprichoso y se deshacían en el aire [...] y por lo tanto pueden dar motivo a creer que conocía la verdadera naturaleza de estos astros, sometidos al cálculo y a las leyes planetarias por la astronomía moderna" (223). La conclusión es inevitable y trascendental:

No era de escasa importancia esta cuestión: era tal vez la más grave de toda la astronomía en la época en que Calderón escribió *La vida es sueño*: pues en los últimos años de su vida ya la ciencia había resuelto definitivamente que los cometas no eran meteoros. Pero quitar la solidez a los cielos para que los atravesaran en todas direcciones astros que se creían de curso irregular y caprichoso; someter a la ordenada armonía del universo aquellos signos

fatales; y destruir todo el orden de los cielos, dado por Tolomeo, era echar por el suelo la filosofía y la ciencia consagradas en el altar de los siglos. (223-24)

En efecto lo era, y lo fue. Creo que *La vida es sueño* se hace eco de esos dilemas, de esas inquietudes que la revolucionaria cosmografía derivada de Copérnico había provocado con su nuevo concepto de la infinitud del universo, de la existencia de nuevos, tal vez innumerables planetas, algunos con satélites propios como descubrió Galileo con su telescopio, y de que el sol, no la tierra, era su centro. Sumido en esas incertidumbres se halla Basilio, angustiado por el anhelo de conocer los secretos del cosmos, pero armado con las superadas ideas tolemaicas. Sus desasosiegos son tal vez reflejo de los del propio Calderón, que, de ser lo que propongo cierto, practicaba una "doble verdad," la de la iglesia y el vulgo por un lado, y la de las nuevas ideas, como propuso hizo Cervantes según Américo Castro.<sup>2</sup>

Para examinar más de cerca el parecer de Calderón sobre los descubrimientos científicos de su época, convendría considerar una comedia suya, muy próxima en el tiempo a *La vida es sueño*, en que la antigua cosmografía se presenta de manera jocosa, *El astrólogo fingido*, publicada en 1632, pero probablemente escrita entre 1624 y 1625.<sup>3</sup> Se trata de una de las tantas deliciosas comedias de capa y espada que Calderón escribió, pero entre las más ingeniosas; una pequeña obra maestra.

Los personajes de *El astrólogo fingido* son los típicos Don Diego, Don Carlos, Doña María, Violante y Leonardo, que se encuentran enredados en una intriga amorosa plébrica de lances provocados por el apetito sexual, con su juego de atracción y rechazo, sospechas y celos, afectos y engaños. Es tan estereotípica la comedia que los complots y retórica cortesanos irradian un aire irónico, burlón, como sabiéndose archiconocidos. Doña María, luego de escuchar un alambicado parlamento rebosante de lugares comunes del amor cortés, exclama que se trata de una "osadía tan molesta" (I, 395, p. 221), en la segunda versión "retórica tan molesta" (I, 473, p. 354), y más tarde ante la misma situación la tilda de "amorosa/ locura" (II, 899-900, pp. 246-47). Beatriz afirma que un lance le hace pensar que "vuelven las caballerías/de las historias pasadas" (I, 629-30, p. 232), y en lo que constituye una burla de los dramas de honor Morón, el gracioso, exclama "qué cosa tan cansada/es una mujer honrada" (II, 908-09, p. 247).

En medio de semejante ambiente de ironía auto-reflexiva, impelido por un desliz que va a descubrir un engaño suyo, Don Diego, asistido por Morón, se declara perito astrólogo, capaz no sólo de hacer predicciones sino también de realizar sorprendentes trucos de magia. En un giro genial de "metateatro," la intriga se centra ahora en hacerles creer a los demás personajes, convertidos en espectadores, que Don Diego es un gran astrólogo, para lo cual se inventa un viaje a Italia, donde pretende haber estudiado con reconocidos maestros como Juan Bautista Porta y Ginés Rocamora, y se montan complicadas escenas para demostrar la eficacia de sus asombrosos poderes.

Por ejemplo, Don Diego hace comparecer, mediante una enredada maniobra a Don Juan, que se supone está en Zaragoza, ante Violante --éste no había salido nunca de Madrid. Todo es a la vez fingido y verdadero en esta comedia a la segunda potencia que arman los protagonistas. Es tan grande el éxito de la farsa que Don Diego de pronto se ve asediado por peticiones de sus servicios por muchos que se ha creído el embuste --uno de los temas hilarantes de la comedia es cómo una falsedad se difunde con desenfreno y la magnitud de sus ficciones aumenta cada vez que éstas se repiten. Al final, por supuesto, todo se arregla: los amantes se comprometen, los engaños se descubren sin perjuicio de nadie, y tanto la farsa refleja como la comedia misma concluyen exitosamente.

Es de sumo interés el papel de la astrología en la obra. Para empezar forma parte de un juego galante en que su validez es paralela a la de la retórica del amor cortés y la mitología clásica. Es algo, precisamente, fingido. Luego Don Antonio le dice a Don Diego,

cuando éste se muestra preocupado de equivocarse en sus predicciones, "Pues ¿qué astrólogo acertó/cosa ninguna?" (II, 1, 355-56, p. 265). En la segunda versión, Morón le dice a Beatriz, criada de la que anda enamorado, en paródica tergiversación de la jerga astrológica:

¿Cuánto mejor es tener  
por esfera una mujer,  
que volverse un hombre loco  
pensando en los celestiales  
orbes, culebras, dragones,  
osos, tigres y leones  
y otras imágenes tales? (III, 2,337-2,343, p. 427)

Don Diego, tratando de convencer al viejo Leonardo, de que en realidad él no sabe nada de astrología (pero éste lo toma por la modestia propia de un verdadero sabio porque ni la verdad es creíble en la comedia) protesta que

¿Cómo tengo de decir  
que en mi vida no he sabido  
si son los planetas siete  
ni si son doce los signos,  
si el zodiaco guarnecen,  
si anda el sol por su epiciclo,  
por la eclíptica, o por dónde? (III, 2, 401-08, pp. 311-12)

Se emplean aquí términos que el público del corral podía reconocer, porque la astrología formaba parte del acervo común de conocimientos, pero también su uso paródico revela que era también algo que nadie se tomaba ya demasiado en serio. La astrología, además, se equipara en *El astrólogo fingido* a la magia, y como tal, está sujeta a la censura eclesiástica, de lo cual se preocupan los personajes. Dice Don Antonio que a él Don Diego le parece que tiene "gran ramo de hechicería" (II, 1407, p.268). El que se juegue de tal manera con la censura religiosa revela que ni ésta se toma demasiado en serio en el ámbito de la comedia. Estimo que debe tomarse en consideración este trasfondo relativo a la astrología en Calderón al examinar el personaje de Basilio y su "ciencia" en *La vida es sueño*.

Basilio es un personaje fáustico, que quiere no sólo descubrir los secretos del universo sino penetrarlos y aprovecharse de ellos para ganarle la partida nada menos que al tiempo: "le gano al tiempo las gracias/de contar lo que yo he dicho" (622-23). Sus ansiedades son modernas, si bien, y he aquí el drama, sus métodos para enfrentarse a ellas son anticuados. Lo moderno es su reacción ante el sentido de su insuficiencia frente a la infinitud del tiempo, que tiene su contrapartida en el espacio estelar que observa --la nueva cosmografía pone de manifiesto la pequeñez de la tierra, no ya del hombre, en medio de la inmensidad sideral. Lo anticuado son sus conocimientos de cosmografía y su insistencia en la posibilidad de leer el destino en los astros basándose en estos. En términos más generales se trata del debate entre el libre albedrío y la predestinación que, en la época, quería decir entre catolicismo y protestantismo; pero también entre un concepto moderno del destino del ser humano y su capacidad para moldearlo según su voluntad, y otro progresivamente obsoleto que lo hace esclavo de las circunstancias. Esto es lo que eleva a *La vida es sueño* por encima de los conflictos de la España de su época y le da la vigencia universal que todavía posee.

La inmersión de Basilio en el tiempo, y su ansiedad ante su inexorable paso se pone de manifiesto ante dos circunstancias cruciales que determinan el curso de la acción de *La vida es sueño*. La primera es el nacimiento de Segismundo, que hace palpable la existencia

de un sucesor de Basilio; la segunda, que contribuye a desencadenar los conflictos de la trama, es la necesidad apremiante de sucesión dada su avanzada edad, que lo impele a decidir si debe darle a su hijo lo que le corresponde, o nombrar a Astolfo y Estrella herederos suyos. Se suman a estos dilemas trastornos inevitables provocados por el pasar del tiempo; accidentes, contingencias puras pero concurrentes que complican la situación, como la llegada de Rosaura, el ser ésta hija de Clotaldo, y haber sido "burlada" (seducida) por Astolfo. Basilio decide poner a Segismundo a prueba y así resolver estos conflictos provocados por el transcurso de la historia y las peripecias que se suman a estos debido a los accidentes mencionados.

Hay en Basilio no poca soberbia trágica. Dice que "por mi ciencia he merecido/el sobrenombre de docto" (606-07, 23) y "en el ámbito del orbe/me aclaman el gran Basilio" (610-11, 23). Nada menos. Luego, al anunciar su plan de sacar a Segismundo de la torre, proclama que este acto va a ser "el mayor/suceso que el mundo ha visto" (884-85, 319). Otra vez, ni más ni menos. Cuando aparece Basilio por primera vez en escena, el contrapunto de alabanzas y lisonjas que Astolfo y Estrella le tributan podría tomarse como hipérbolos burlonas, aunque por supuesto los jóvenes aspiran a que el rey los nombre sus sucesores y por eso lo adulan. Pero las rimbombancias alternantes de la pareja, "Sabio Tales...Docto Euclides...que entre signos...que entre estrellas...hoy gobiernas...hoy resides...y sus caminos...sus huellas...describes/tasas y mides" (579-84, 22), manejadas por un director hábil que instara a los actores a exagerar gestos y engolar voces, podrían fácilmente convertirse en sarcasmos. De todos modos sirven para subrayar la magnitud de las pretensiones "científicas" de Basilio. Y éstas se basan en su estudio de las "matemáticas sutiles" (614, 23) que le permiten, cree él, predecir el futuro. Su descripción del cosmos es puramente tolemaica: "Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio/ que el sol ilumina a rayos," se refiere a las diversas esferas, que alcanzan las de las estrellas fijas y por último el empíreo. Basilio lee el futuro en

esos orbes de diamantes,  
esos globos cristalinos  
que las estrellas adornan  
y que campean los signos,  
son el estudio mayor  
de mis años, son los libros  
donde en papel de diamante,  
en cuadernos de zafiro,  
escribe con líneas de oro,  
en caracteres distintos,  
el cielo nuestros sucesos  
ya adversos o ya benignos. (628-39, 23-4)

Alardea Basilio no sólo de la puntualidad de sus interpretaciones sino también de la rapidez con que puede leer esos signos, "los leo tan veloz" (640, 24). Su vanidad lo precipita al error.

Es basándose en esos conocimientos y métodos, además de su ciega confianza en su propia capacidad intelectual, que Basilio interpreta el hado de Segismundo y decide anunciar que éste ha nacido muerto y encerrarlo secretamente en la torre. Ha habido presagios: los sueños de la reina durante su embarazo, y los extraordinarios acontecimientos que acompañan el nacimiento del príncipe, "en cuyo parto los cielos/se agotaron de prodigios" (663-64, 24). Segismundo nace durante un eclipse de sol descrito en términos apocalípticos, y Clorilene muere de parto. Las referencias mitológicas de sus parlamentos demuestran, al decir de De Armas, que el rey se siente atrapado en un rol y una historia que lo predestinan

tanto a él como a su hijo a las vicisitudes de la transferencia de poder (1986).<sup>4</sup> De cualquier modo, recluir a Segismundo en la torre es una medida extrema y de dudosa moral cristiana, lo cual Basilio sabe. Éste es su drama: Basilio puede ser un científico atrasado con una opinión desmedida de su capacidad interpretativa, que tiene hasta un ligero matiz cómico, pero está consciente de las fallas que comete y de las dos ideas rectoras de la obra: que la vida es como un sueño, y que las estrellas inclinan pero no obligan. Dice en una ocasión que "todos los que viven sueñan" (164, 40) y en otra que "el hombre/predomina en las estrellas" (125-26, 39). El interés que tiene Basilio para el espectador como uno de los protagonistas de la obra, es esta contradicción interna suya, que provocan conflictos que constituyen el argumento de *La vida es sueño*.

Basilio no es únicamente un "sabio" con ideas pasadas de moda, sino también un científico cuyos experimentos, que improvisa sobre la marcha y que basa en ideas falsas, fallan. Cuando propone su plan de traer a Segismundo al palacio y hacerlo rey, dice que llega a esta determinación vacilante, pero también confiesa que se trata de un experimento para poner a prueba el poder de las estrellas sobre el destino de su hijo. Por supuesto, se trata de un experimento condenado al desastre porque Segismundo tiene que improvisarse rey de repente, sin saber cómo ni por qué. Nadie le discute a Basilio los méritos de su proyecto porque todos tienen intereses creados en el asunto, y además le temen. Clotaldo, que es quien más dudas insinúa, se alegra porque al sacar Basilio a Segismundo de la torre no tendrá que sacrificar a Rosaura, a quien toma por su hijo (dada su indumentaria y conducta), y que al haber descubierto al príncipe debió haber sido castigada. Astolfo y Estrella quieren que Segismundo fracase porque entonces ellos serían los sucesores, como promete Basilio. El rey explica paso por paso como llegó a su determinación: es un plan en apariencia lógico y razonable, pero las premisas mayores son falsas. Primero, el haber condenado a Segismundo a la torre guiado por su precipitada lectura de los signos que acompañan a su nacimiento; segundo, por pensar que el príncipe, que cualquiera, puede improvisarse con tino y prudencia rey sin preparación previa --de súbito. Basilio, en sus largos parlamentos, da la impresión de inteligencia y sensatez, pero sus motivos son innobles; parten de su terror ante el paso del tiempo y de su soberbia como intérprete del cosmos. Pienso que el público, y nosotros los lectores, debemos darnos cuenta de los errores que ha cometido y anticipar los que va a cometer.

Basilio y Clotaldo preparan la farsa del reinado de Segismundo, que improvisan como una especie de teatro dentro del teatro, en que todos, inclusive el público, van a juzgar la actuación del príncipe en un papel que no sabe va a tener que desempeñar y para el que por consiguiente no está preparado. Es un papel sin guión, sin texto, que tendrá que inventar sobre la marcha, asistido por otros actores dispuestos a ponerlo a prueba con las más altas expectativas. Va a ser una comedia en la que los demás personajes serán también actores sin mayor previsión ni ensayos, que será evaluada por el público en el teatro, que en este caso hace el papel del pueblo.

Segismundo se despierta rey en palacio. Debe tenerse en cuenta la larga tradición de tratados sobre la educación del príncipe en la época (véase una versión teatral en *La prudencia en la mujer*, de Tirso). La preparación de un individuo que se sabe va a ser rey era algo muy estudiado, por lo que la situación en que se encuentra Segismundo es doblemente anómala e inícuca. Es parecida a la de Sancho gobernador de Barataria, pero por lo menos éste había tenido previo aviso, para no hablar de los sesudos consejos que le ofrece Don Quijote sobre su conducta futura, y se trata después de todo de una burla que concluye sin mayores consecuencias. No así en el caso de *La vida es sueño* en que se dirimen los conflictos de una monarquía. Como era de esperar, sobre todo después de haber presenciado la actuación irascible de Segismundo en las escenas iniciales con Rosaura y Clarín, y escuchado su famoso monólogo quejándose amargamente de su condición, el nuevo rey



resulta iracundo y tiránico: tira por el balcón a un criado que lo provoca, trata de violar a Rosaura y amenaza de muerte a Clotaldo. Si tomamos el despertar de Segismundo en palacio como una especie de nacimiento, el joven se comporta con el furor de un infante que sólo obedece a sus instintos más elementales. Pero Segismundo se despierta adulto y su mente no es una *tabula rasa*, porque Clotaldo lo ha instruido hasta en la fe católica y conserva la memoria de sus años en la torre. De lo que Segismundo carece es de experiencia y modelos de conducta; tiene que obrar, que inventarse sobre la marcha y en respuesta a los estímulos que se le ofrecen. Segismundo debe improvisar nada menos que el papel de rey en medio de la agitada realidad histórica por la que atraviesa la ficticia Polonia en que se desarrolla la comedia.

Cuando se enfrenta a Basilio la inteligencia y educación previa de Segismundo lo asisten para increpar a su padre y acusarlo, con válidas razones y sólidos razonamientos de lo incorrecto de su conducta para con él. En este intercambio entre padre e hijo, y ante la evidencia de las acciones del príncipe, Basilio empieza a percatarse de su desacierto y se dispone a ensayar una nueva solución, que ya había previsto, regresando a su hijo a la torre y nombrando a Astolfo y Estrella sus sucesores. Segismundo se volverá a despertar sorprendido, ahora por verse en su estado anterior sin saber si lo que ocurrió en palacio fue un sueño. Si el primer experimento de Basilio ha resultado fallido, el segundo tendrá peores resultados.

Encerrar a Segismundo otra vez duplica su error y hasta su pecado, y Basilio paga un alto precio por esta segunda equivocación. Astolfo no es natural de Polonia, sino de Moscovia, y los súbditos de Basilio no quieren someterse a un monarca extranjero (en la deposición de Basilio Calderón sigue puntualmente la filosofía de Francisco Suárez).<sup>5</sup> Estalla una guerra civil que enfrenta a los seguidores de Segismundo, que lo sacan de la torre, y los de Astolfo, que son fieles a Basilio y sus designios. Segismundo tiene que improvisarse rey otra vez, además de paladín de sus tropas, a las que conduce a la victoria definitiva sobre las de su padre, al que somete y pone literalmente a sus pies. Ahora tiene la memoria de su conducta anterior en el papel de rey, que le sirve más que nada para temer de que su estado presente sea otro engaño breve, lo cual le da la orientación moral necesaria para perdonar a su padre, renunciar a Rosaura, y poner en buen camino el gobierno de Polonia. Segismundo sabe ahora lo efímero que es el poder, es decir, lo poco que dura en relación a la infinitud del tiempo en que su vida transcurre. Es crucial tener esto presente. La repetición de sus alternantes estados, fiera-hombre, esclavo-rey, rey-esclavo, también le revela la posible composición abismal de la historia, que está hecha de una serie interminable de vaivenes entre extremos. Es una sabiduría que va más allá del lugar común de que la vida sea sueño o como un sueño, y que supera la de su padre que partía de supuestos falsos y de interpretaciones simplistas de los signos. En *La vida es sueño* se demuestra que la cosmología tolemaica tiene la validez ficticia de la mitología clásica: está hecha de una serie previsible de alegorías que acoplan signo y significado ignorando el movimiento de ambos, la fluidez de su relación. No hay estrellas fijas. Lo cual desvirtúa cualquier interpretación de *La vida es sueño* que, siguiendo a Basilio, se base en la estabilidad de significados avalados por la astrología de origen tolemaico y la mitología.<sup>6</sup> En esto estriba la modernidad de *La vida es sueño*, que propone la necesidad de elaborar un nuevo método de lectura, ya que el antiguo queda asociado a la figura del rey vencido.

En un estupendo trabajo escrito próximo a su muerte, y cuando ya perdía la vista, "Segismundo's Tower: a Calderonian Myth," Alexander A. Parker propuso que *La vida es sueño* y otras obras de Calderón formulan un nuevo mito. La situación del príncipe, en especial su confinamiento en la torre y conflictiva relación con Basilio esbozan un relato que no depende de mitos recibidos, sino que es original del dramaturgo y que parte de su propia historia familiar -- que Parker confiesa es especulativa. El trasfondo de ese mito es cristiano,

y la pregunta principal que dramatiza es la opción de ser o no ser ante la disyuntiva del inescapable pecado original: ¿por qué tenía Dios que haber creado a la humanidad? El drama estriba en querer dar respuesta a esa pregunta. Lo fundamental para mí es la idea de que Calderón creara un nuevo mito --productivo oxímoron-- que a su vez amenaza con convertirse en alegoría por sus insistencia en *La vida es sueño* y reaparición en otras obras, tanto comedias como autos sacramentales. Quiere decir que, a diferencia de su Basilio, el dramaturgo se ha liberado del determinismo fundamentado en conocimientos y códigos obsoletos, lo cual lo aproxima a nosotros y a la subsiguiente historia de la literatura, el arte y el pensamiento.

Calderón, como recuerda Parker, vuelve sobre los mismos temas de *La vida es sueño* varias veces, como hurgando la mismas cuestiones con mayor minuciosidad, pero sobre todo en *La hija del aire*, escrita casi veinte años más tarde (la primera representación es de 1653, pero fue probablemente compuesta entre 1648 y 1649, Edwards xx-xxi). Es una comedia ambiciosa, en dos partes, que se representó ante los monarcas, en la que amplía y profundiza cuestiones y personajes de su obra maestra. En la legendaria reina, de nacimiento fantástico y de legendario coraje, ambición, belleza y lujuria, Calderón encontró una figura ideal que combinaba rasgos esenciales de Segismundo, Rosaura y Basilio --- aquéllos que los hacen monstruos. Reunía la leyenda obsesiones suyas que revelan la esencia de su arte, que varía poco a lo largo de su extensa vida -- 81 años. Un repaso de *La hija del aire* me va a permitir a mí desarrollar algo más mis comentarios sobre el tema de la cosmografía y la improvisación en *La vida es sueño* y regresar sobre estudios míos anteriores (ver bibliografía).

En Semíramis y su hijo Ninias Calderón nos ofrece dos Segismundos --doña Blanca de los Ríos había contado diez, Parker once. La reina, producto de la violación de la ninfa Arceta, nace en medio de augurios similares a los de Segismundo, que el sabio Tiresias interpreta y decide esconder a la niña en lo más profundo del monte; inicialmente había sido salvada por unas palomas, por eso "hija del aire," que se convertirán en su símbolo. Ésta crece dominada por el deseo de saber quién es, en un sentido aún más profundo y angustiado que el de Segismundo. Semíramis es de una belleza deslumbrante y pronto demuestra unas ambiciones insaciables de poder. Rescatada por Menón, la joven aspira a más; quiere ser reina, y luego de despachar a su salvador seduce a Nino, que es el rey. La primera parte de la comedia concluye con Semíramis reina. La segunda empieza cuando ya ha envenenado a Nino para proclamarse ella reina absoluta. Entretanto ha alejado de la corte y escondido a su hijo Ninias, que es su vivo retrato, excepto que mientras la reina es valerosa y osada, éste es cobarde y afeminado. Semíramis ha fundado Babilonia y la ha convertido en una fastuosa ciudad, con sus famosos jardines colgantes, además de un gran poder militar (todo esto es mitológico antes que histórico). Pero el pueblo descubre la existencia del príncipe, legítimo heredero de Nino y además hombre, y se levanta en contra de Semíramis (Calderón sigue fiel a Suárez). Ésta, despechada, se retira, se esconde, y le cede el poder a Ninias. Babilonia es asediada por Irán, hijo de Lidorio, a quien tienen prisionero en la ciudad. Semíramis regresa, sustituye a Ninias, a quien sus cómplices retiran de la corte, y se lanza a la guerra, en la que es derrotada y gravemente herida. Al final Ninias e Irán hacen las paces y se restaura el orden.

Hay asuntos nuevos en *La hija del aire*. El más relevante es el parecido entre madre e hijo, que exige que una misma actriz (o actor) haga ambos papeles. Este parecido suscita el tema de las dudas sobre la identidad propia, para no hablar de la identidad sexual. También suscita la cuestión sobre el original y la copia, que se remonta a Platón. Pero los asuntos antes vistos en *La vida es sueño* regresan. Semíramis lucha contra un horóscopo, tiene que improvisarse reina, lo cual hace valiéndose de su voluntad, osadía y belleza, que la hacen deseada por Menón y Nino. Ninias también tiene que improvisarse rey, luego de haber sido ocultado y apartado de la corte, y luchar contra adversos augurios e inclinaciones femeninas.

Semíramis tiene que improvisarse rey, y hacer el papel de su hijo, en escenas en que comete errores porque, aunque igual en lo físico, no lo es en lo espiritual, y no recuerda cosas que Ninias había hecho. Comete errores que otros le corrigen, de manera parecida a cuando Dorotea hace precipitadamente el papel de Micomicona en la primera parte del *Quijote*. Tiresias es un astrólogo fallido, como Basilio, que termina suicidándose. Hay tres transiciones o sucesiones. Semíramis sucede a Nino, Ninias a Semíramis, ésta a Ninias, y por último Ninias a su madre muerta. Aunque el lapso temporal es mayor que en *La vida es sueño*, por eso sin duda las dos comedias, la historia está hecha de vaivenes o, como dice Lidoro: "que pasar de extremo a extremo/es de la fortuna oficio" (1065-66, 176). Por lo tanto, el poder, la vida, es efímera como un sueño.

Pero *La hija del aire* revela mucho más al ampliar los componentes fundamentales de *La vida es sueño*: es en realidad como un archivo de tópicos calderonianos y una síntesis de su poética y pensamiento. Conduce, además, a formulaciones más amplias sobre el Barroco y el reflejo de los efectos de la nueva cosmología en éste, sobre todo la noción y sensación de lo infinito. El universo poético de Calderón, el intervalo dramático en que se desarrolla la acción de sus comedias, está hecho de "asombros," "prodigios" y "quimeras," vocablos todos, además de otras que cito a continuación, que tienen que serles familiares a los lectores, críticos y espectadores de su teatro. Entresacadas únicamente de *La hija del aire*, pero presentes en *La vida es sueño* y muchas obras más, añadamos a esas voces "portentos," "encantos," "horror," "confuso laberinto," "frenesí," "escándalo," "pasma," "aborto," "prodigio" y "monstruo." Aparecen junto con términos que describen su impacto en los personajes, que quedan "embargados los afectos," a veces "suspendidos," y además inmovilizados por "asombros." Se trata de una especie de fenomenología del espacio-tiempo calderoniano, de una descripción de su efecto en espectadores y lectores, que no es leve, sino que debe moverlos por la magnitud de sus impresiones.

En otra ocasión he estudiado la figura del monstruo, compuesta de características opuestas, discordantes, como emblema del teatro de Calderón, también las amenazas que se profieren los personajes, que alcanzan un nivel de exageración sublime (ver mi "El monstruo de una especie y otra"). El monstruo, al consistir en la convivencia inestable de contrarios de visible incompatibilidad, socava la mimesis y la estética renacentista en general; destaca también, como en Cervantes, las tribulaciones de la visión y su acceso a la verdad. El monstruo es una especie de *baciyelmo*, o lo que vería un bizco como Ginés de Pasamonte.<sup>7</sup> Las amenazas dramatizan la explosión del lenguaje poético, que disemina sus signos, tal y como los personajes advierten que van descuartizar y dispersas los fragmentos de otros (ver mi ensayo sobre las amenazas). Las palabras que he aislado arriba pertenecen a la misma estética.

Ahora me quiero concentrar en "prodigio" y "aborto," además del efecto que todas estas calidades hiperbólicas tienen sobre los personajes y por carácter transitivo en los lectores y espectadores: el embargo, la suspensión y el asombro. Las obras de Calderón, los lances en ellas representados y los personajes involucrados, son con frecuencia descritos como "prodigios." En *La vida es sueño*, Clotaldo les dice a Clarín y Rosaura, que el Rey

manda que no ose nadie  
examinar el prodigio  
que entre estos peñascos yace!" (300-02)

refiriéndose a Segismundo. Sabemos por el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia que "prodigio" hoy quiere decir "1. Suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza. 2. Cosa especial, rara o primorosa en su línea. 3. Milagro" (1069). No hay duda de que todas esas acepciones se aplican a Segismundo. En su *Tesoro de la*

*lengua castellana o española* (1611), Covarrubias le da al vocablo otro significado, que pudo tener para Calderón, y que se acomoda con la figura de Segismundo y otros personajes calderonianos similares, como Semíramis y Ninias:

**PRODIGIO.** Es lo mismo que *praedicere*, dezir antes. Muy de ordinario han sucedido en todos tiempos prodigios que Dios ha querido embiar por precursores y mensajeros de algunos sucessos y cosas grandes. Bien sabemos que cuando murió Christo Nuestro Redemptor hubo portentosas señales y prodigios que, sabidos de todos, no refiero. También antes de su glorioso nacimiento aparecieron tres soles de igual grandeza, que en breve espacio se vinieron a juntar en uno, como lo refiere Santo Tomás [...] que fue en significación de la distinción e igualdad de las tres personas divinas y la unidad de su esencia. (883)

O sea, "prodigio" no es sólo algo portentoso, especial, fuera del orden natural, sino algo que es como un augurio, una señal de la importancia de algo que va a ocurrir, que va a acelerar el transcurso del tiempo, lo cual preocupa a Basilio. Claro, Segismundo es todo eso también, porque su existencia misma es augurio de los trascendentales e inminentes sucesos que van a ocurrir en Polonia, y que cambiarán el curso de su historia. En la cita de Covarrubias la alusión al nacimiento de Cristo es significativa porque tanto Segismundo como Semíramis y Ninias son productos de nacimientos inusuales, que rompen una continuidad y amenazan rupturas venideras aún más peligrosas. (Valdría la pena algún día hacer un estudio en que se comparen las figuras de Segismundo y Cristo). Marcan, por lo tanto, una discontinuidad temporal, un disloque que expresa físicamente el lugar donde se encuentran, especialmente Segismundo y Semíramis, uno en una torre y la otra en un monte.

Lo cual conduce a "aborto." "Mal parto y sin tiempo," dice Covarrubias (30), es decir, fuera del orden, de la periodicidad natural, precipitado, lo cual produce seres disformes o muertos. Lo significativo es que "aborto" acopla nacimiento y muerte; Segismundo se describe como "esqueleto vivo," y su nacimiento es una especie de muerte y además causa la de su madre. En su célebre monólogo habla del "pez, que no respira/aborto de ovas y lamas," para destacar su rareza, que surge del nacer sin aire y de una combinación tan rara como escamas y huevos, porque éstos se asocian con las aves, que son del aire, que es precisamente lo que el pez no aprovecha. Al igual que "prodigio" "aborto" significa un nacimiento presagioso que crea monstruos o muertos, en contra de lo que un nacimiento suele entregar, que es por el contrario vida. Se trata de una fusión de momentos contrarios como la que constituye al monstruo. "Prodigio" y "aborto" se refieren a un sucesos excepcionales, separados del transcurrir normal, donde ocurren portentos que asombran, que embargan, que suspenden, a los que se suman "encantos," "horror," "frenesí," "escándalo" y "pasma." Es el tiempo en que transcurre la comedia calderoniana y las "metacomédias" creadas por los personajes dentro de ellas. Porque lo peculiar de todos estos términos es que estimulan esas impresiones, que están encaminados a provocar esos sentimientos y efectos. El arte de Calderón es efectista, aparatoso, literal y metafóricamente espectacular.

Es sabido que la poesía barroca usa y a veces abusa de la hipérbole, porque ésta supone, por su misma naturaleza, rebasar todos los límites, abrirse al infinito de la ampliación indefinida. Puede recordarse la descripción que Góngora hace de Polifemo:

Un monte era de miembros eminente  
este (que, de Neptuno hijo fiero,  
de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
émulo casi del mayor lucero)

cíclope, a quien el pino más valiente,  
bastón, le obedecía, tan ligero,  
que un día era bastón y otro cayado. (*Gongora y el Polifemo* 15)

Y las desaforadas comparaciones que Quevedo hace con la enorme nariz en "A un hombre de una gran nariz":

era un reloj de sol mal encarado,  
érase un elefante boca arriba,  
érase una nariz sayón y escriba,  
un Ovidio Nasón mal narigado.  
Érase el espolón de una galera,  
érase una pirámide de Egipto,  
las doce tribus de narices era (546)

Pero estas hipérbolas no configuran toda una atmósfera de exageraciones y excesos como en Calderón en que no sólo hay seres y objetos desmesurados, sino acciones y combinaciones de éstas y de seres y objetos fuera de proporción. Además, en Calderón se destaca el efecto de las hipérbolas.

Este medio hiperbólico se instituye y resalta como lo propiamente calderoniano, es el ambiente en que se desenvuelven sus personajes, y la manera en que éstos se constituyen a sí mismos, ya sea por sus cualidades inherentes, a veces producto de sus irregulares nacimientos, como por sus acciones. Pensemos en la magnitud de lo hecho por Basilio, que ha condenado a su hijo a vivir en una torre desde su nacimiento sin saber quién es, y en el plan que luego fragua de hacerlo llevar a palacio drogado donde se despertará rey. Pensemos en las ambiciones de Semíramis, que se propone seducir a Ninas, asesinarlo y sustituirlo, y en su plan de hacerse pasar por su hijo para volver a reinar. Y en una escala menor y jocosa, pensemos en la burla de Don Diego, que se finge astrólogo capaz de efectuar sorprendentes trucos, como el de transportar a Don Carlos de Zaragoza a Madrid. Todas éstas son improvisaciones de los personajes y son como reflejo de la creación misma de cada comedia por parte de Calderón. La naturaleza hiperbólica de ese ámbito calderoniano, que es su arte, es respuesta a la sensación de insignificancia que la nueva cosmografía fomenta en el individuo y es producto de la improvisación que ésta provoca. Es el sueño de la vida creado por Calderón, un sueño barroco que va a impresionar a personajes y espectadores que se sienten ínfimos ante la presencia del infinito.

La naturaleza de esa impresión es significativa: causa pasmo, espanto, suspensión, horror, frenesí, todas emociones que embargan los sentidos y la razón, que hacen a los espectadores susceptibles de aceptar las inusitadas características de ese sueño barroco. Es un nivel de percepción en que no priman las prescripciones y proscripciones de la poética del Renacimiento, de corte clasicista, mesurada y regida por la mimesis. Es, por el contrario, una poética de la desproporción, de lo agigantado, de lo extremado, regida por leyes propias, que surgen de su interior por el contacto y roce de lo raro con lo inesperado, como en los lances de la comedias, sean de capa y espada o dramas. Podría invocarse aquí la idea de "elevación" en Longino, imaginar un sublime barroco que conduce al éxtasis, a la suspensión de sentidos y razón. Como dice éste en su famoso tratado: "el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable" (148-49). El éxtasis barroco que expresa Calderón en su teatro, la suspensión de afectos y razones de ese sublime provocado por su resonante poesía dramática, es la contrapartida del vértigo causado por la sensación de vacío que genera el infinito producto por el conocimiento de la nueva cosmografía. A pesar de lo monumental de la obra de Lope, Calderón creó un

teatro propio, distinto y original a pesar de la continuidad entre ambos, que tuvo un impacto universal en algunos casos superior al del Fénix de los Ingenios porque incorporó nuevos moldes de pensamiento.


Puede concluirse, pienso, que las teorías tolemaicas son propias del Renacimiento, y las secuelas de las de Copérnico, con su nuevo énfasis en el infinito, pertenecen al Barroco. Tolomeo fue "descubierto" como parte del rescate de los clásicos llevado a cabo por el humanismo. Su obra fue editada y comentada como la de éstos, además de impresa y diseminada. Era un sabio helenista cuyas ideas estaban en consonancia con las de los otros autores clásicos, griegos y romanos, ya sea porque, en el caso de los últimos conocían su obra, o porque, en el caso de los primeros coincidía con la de éstos, que fueron sus precursores; además todo se basaba en observaciones a ojo, de la bóveda celeste, y sin la asistencia de avances matemáticos que no llegarían sino hasta mucho después, ni de aparatos ópticos de observación como el telescopio. Por una de esas ironías de la historia, en el momento cuando Tolomeo alcanza su mayor difusión y reconocimiento, surge Copérnico, que echa abajo todo su sistema, aunque este último protestaba que no era esa su intención; para no hablar, poco después de la aparición de Galileo, con artefactos que le daban confirmación visual a las nuevas teorías. En el barroco Tolomeo y su bello pero caduco sistema continúa vigente como un patrón estético para describir y nombrar el universo, pero vulnerado por el conocimiento de su invalidez. Esto provocó a veces debates tardíos, como el mencionado sobre los cometas, o poemas, como "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz, que dramatizan su anulación.

En *La vida es sueño* se escenifica el acto de improvisar tanto en el caso de Basilio como en el de Segismundo. Basilio lo hace apoyado en conocimientos recibidos que él considera válidos, de cuya posesión y uso se enorgullece, pero fracasa y trae sobre sí y sobre Polonia catástrofes que sólo a la larga, por intervención de Segismundo conducen a la sucesión histórica correcta. El príncipe se ve apremiado a improvisar sin preparación previa, parado ante un vacío histórico y vivencial que al principio no acierta a llenar: no sabe gobernar e ignora quién es. La segunda vez que se enfrenta a una circunstancia similar cuenta con la experiencia anterior como soporte, frágil, ahora lo sabe, pero suficiente para restaurar un orden que también sabe será pasajero. Queda en suspenso qué hará Segismundo cuando le llegue el momento de ceder el trono, pero podemos sospechar que lo ocurrido durante el transcurso de la comedia le permitirá improvisar una solución mejor que la de su padre Basilio. En todo caso, el irreversible paso del tiempo siempre provocará una crisis a la hora de la transición, porque ésta aboca al infinito.

Hay una relación causa-efecto entre la derrota de Basilio, es decir, el colapso de la autoridad recibida y la dramatización de los resultados del vaciamiento de códigos como la mitología y la cosmografía tolemaica. El Barroco es una danza de dioses cascados, huecos, cuyo guion ahora lo suministra la improvisación que, por su misma naturaleza, prescinde de lo que le precede para montar su propia coreografía sobre la falla de lo desaparecido, como Segismundo, que se improvisa rey dos veces, la segunda asistido por la experiencia de la primera, no por el legado que Basilio le ha dejado. Ese baile es fastuoso, exagerado, en proporción inversa a su propia afectada insustancialidad que manifiesta su condición frágil, temporal, nula ante el fondo infinito contra el que se ejecuta. El Barroco de Calderón está a la altura de su tiempo y augura los grandes cambios que se avecinan con la Ilustración y el Romanticismo. Por eso los románticos alemanes supieron ver en él al gran artista que fue. Y los grandes artistas no se contentan con ser culminación de ideologías o modas estéticas porque llevan hasta sus límites y más allá los fundamentos de éstas. El Calderón caballero de Santiago, dramaturgo de corte, ordenado sacerdote a los 51 años no fue un conformista; ese Calderón fue inventado por la crítica posterior, gazmoña, que quiso encontrar una contrapartida a los desmanes de Lope y la originalidad desafortada de Cervantes.

## Bibliografía

- Alcalá Zamora, José. "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*," *Cuadernos de Investigación Histórica* 2 (1978), 39-114.
- Armas, Frederick A.de. "The Serpent Star: Dream and Horoscope in Calderón's *La vida es sueño*," *Forum for Modern Language Studies* 19 (1983), 208-23.
- . "El planeta más impío': Basilio's Role in *La vida es sueño*" *The Modern Language Review* 81, no. 4 (1986), 900-11.
- . "The Apocalyptic Vision of *La vida es sueño*: Calderón and Edward Fitzgerald" *Comparative Literature Studies* 23, no. 2 (1986), 119-40.
- . "The King's Son and the Golden Dew: Alchemy in Calderón's *La vida es sueño*" *Hispanic Review* 60, no. 3 (1992), 301-19.
- Berenguer, Ángel. "Para una sociología de *La vida es sueño*," *Nuevo Hispanismo* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), no 1 (1982), 103-21.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1960, vol. II.
- . *Calderón de la Barca. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, Carlos Cortina, ed. Madrid: Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos 138, 1964.
- . *La hija del aire*, ed. Gwynne Edwards. Londres: Támesis, 1970.
- . *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2011.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1972. [1925]
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín De Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987. [1611]
- Diccionario de la lengua española*. 18va edición. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1956.
- Dunn, Peter N. "The Horoscope Motif in *La vida es sueño*" *Atlante* I (1953), 187-201.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.
- Elliott, J.H. *Imperial Spain: 1469-1716*. New York: St. Martin's Press, 1964. [Segunda impresión 1967]
- Fernández Álvarez, Manuel. *Copérnico y su huella en la Salamanca del Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.
- Góngora, Luis de. "Fábula de Polifemo y Galatea," en Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*. Edición comentada y anotada. 5ta edición. Madrid: Gredos, 1967, 11-34.
- González Echevarría, Roberto. "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 727," *Co-Textes* (Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier, France), no. 3, Número especial: *Calderón: Códigos, Monstruos, Icones*, ed. Javier Herrero (1982), 27-58. Ahora recogido en *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Madrid: Colibrí, 1999), 115-45.
- . "Threats in the Theater of Calderón: *La vida es sueño*, I, 303-308," en *The Lesson of Paul de Man*, número especial de *Yale French Studies*

- coordinado por Peter Brooks, Shoshana Felman y J. Hillis Miller, no. 69 (1985):180-191. Ahora recogido como "Amenazas en el teatro de Calderón" en *La prole de Celestina* (vide supra), 146-60.
- . "Cervantes: visión y mirada," *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, coordinadores Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría. Salamanca: Ediciones Almar, 1999, 109-22. Versión corregida y ampliada en "Don Quijote: Crossed eyes and visión," *Cervantes' Don Quijote: A Casebook*, editado por Roberto González Echevarría. Nueva York: Oxford University Press, 2005, 217-39.
- Green, Otis. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964. Cuatro volúmenes.
- Halstead, Frank G. "The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy," *Hispanic Review* 7 (1939), 205-19.
- Harries, Karsten. *Infinity and Perspective*. Cambridge, MS: MIT Press, 2001.
- Lamb, Ursula. "Cosmographers of Seville: Nautical Science and Social Experience," *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Edited by Fredi Chiapelli. Berkeley: University of California Press, 1976, Vol. II, 675-86.
- Lisi, Francisco L. "La cosmografía de Nebrija en la historia de la geografía," *Antonio de Nebrija: edad media y renacimiento*, ed. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, 371-86.
- Longino, "Sobre lo sublime," en *Demetrio sobre el estilo, "Longino" sobre Lo sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Grados, 1979, 129-217.
- López Piñero, José María. *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, 2nda edición. Barcelona: Labor, 1986.
- Navarro Brotóns, Víctor y Enrique Rodríguez Galdeano. *Matemáticas, cosmología y humanismo en la España del siglo XVI. Los Comentarios al Segundo libro de la Historia natural de Plinio de Jerónimo Muñoz*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales sobre la Ciencia Universitat de Valencia, 1998.
- Parker, Alexander A. "Segismundo's Tower: a Calderonian Myth," *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982), 247-56.
- Picatoste, Felipe. "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca," en *Calderón y la crítica: historia y antología*, editores Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 1976, 166-248.
- . "Biografía de don Pedro Calderón de la Barca," en *Homenage a Calderón. Monografías. La vida es sueño*, editor Nicolás González. Madrid: Imprenta y Litografía de Nicolás González, 1881.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.
- Rico, Francisco. "El Nuevo Mundo de Nebrija y Colón: notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América," en *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*. Edición dirigida por Víctor García de la Concha. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, 157-85.
- Seznec, Jean. *Survivance des dieux antiques; essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1940. 
- Ríos, Blanca de los. "La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón," *Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano Español*. Madrid, 1926.



## Notas

---

<sup>1</sup> El artículo más pertinente de Frederick de Armas es "El planeta más impío: Basilio's Role in *La vida es sueño*" (1986), que contiene en sus primeras páginas un útil sumario de trabajos anteriores sobre el rey. Pero todos los artículos de De Armas citados en la bibliografía son pertinentes y a todos debo mucho, inclusive cuando discrepo de ellos.

<sup>2</sup> Américo Castro propone que Cervantes practicaba la "doble verdad," la de la religión y la otra, la de la vida intelectual de su tiempo: "verdad de fe, verdad de razón" (252). Dice: "Cervantes es un hábil hipócrita, y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales; posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma" (248).

<sup>3</sup> Rodríguez Gallego da los detalles pertinentes sobre la publicación de *El astrólogo fingido* en su cuidadosa edición crítica, por la que cito. Añado el número de página porque el editor imprime las dos versiones de la obra y así se evitan confusiones.

<sup>4</sup> Horóscopo y mitología clásica están unidos en el pensamiento de Basilio, según de Armas y otros.

<sup>5</sup> Para Suárez había dos tipos de tiranos, los que son soberanos legítimos pero se comportan como tiranos, y soberanos usurpadores que hacen lo mismo. La revuelta contra éstos es defensa propia y es hasta lícito recurrir al tiranicidio, dado el caso de que la injusticia haya sido extrema. En el caso de los soberanos legítimos el pueblo tiene derecho a rebelarse porque fue quien le otorgó el poder al rey. Pero el tiranicidio no se permite. Hasta en esto sigue Calderón a Suárez, porque Segismundo perdona a Basilio. José Alcalá Zamora es el único que alude a Suárez: "La idea del pacto social asociado al pacto político había sido desarrollada, recordémoslo, en *De legibus ac Deo legislatore*, 1612, por Francisco Suárez, otro jesuita, cuya obra no pudo desconocer Calderón en sus estudios universitarios" (97, nota 221). Suárez murió en 1617, pero su obra siguió siendo influyente, y resulta claro que dejó una profunda huella en el joven Calderón. El tema merece un estudio detenido.

<sup>6</sup> Sabemos desde el importante libro de Jean Seznec, que los dioses antiguos sobrevivieron el advenimiento del cristianismo, y se fueron adaptando a su desarrollo, pero ya no con validez religiosa, sino como alegorías y catálogos de ejemplos. La nueva cosmografía los relegó aún más a una nomenclatura para seguir designando los fenómenos de un cielo que ya no es el paradisíaco.

<sup>7</sup> Conocida es la afición que tuvo Calderón por la obra del autor del *Quijote*, y es sabido que escribió una comedia basada en la gran novela de Cervantes. Escribió, además, una mojiganga basada en un entremés de éste, y en *El astrólogo fingido* hay una burla claramente basada en el episodio de Clavileño en el *Quijote*. He estudiado el tema de la vista en la obra de Cervantes en "Cervantes: visión y mirada" (1999).