



La estética barroca
en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la
Barca

Dr. Peter Ivanov Mollov

Departamento de Estudios Iberoamericanos
Universidad de Sofía "San Clemente de Ojrid"
pmollov@abv.bg

El teatro del Barroco resulta ser la forma de expresión por excelencia de la estética de la época. Este teatro consiste en la grandiosa construcción de una realidad imaginaria, en una apariencia vista como realidad, conseguida a través de complicados efectos escénicos e impactante con la exuberancia sensorial que ofrece a los sentidos, un reino abigarrado de personajes multiformes, conflictivos, desgarrados por una dualidad de sentimientos e impulsos, personajes difíciles de caracterizar o encuadrar dentro de un tipo determinado. “Enorme *coincidentia oppositorum*” llamó Dámaso Alonso la literatura barroca (Alonso, D. 1970: 389), por la propensión del autor barroco a la multivalencia significativa y la fusión de contrarios que traduce valores contrastantes. Detrás de esta tendencia fusionista está la visión barroca de la realidad como conflicto, aspecto básico de la cosmovisión de esta turbulenta época.

El teatro barroco plasmó con profundidad desconocida hasta entonces en el teatro europeo el conflictivo y contradictorio mundo espiritual del ser humano. Sus personajes dejan de ser simples, rectos y uniformes en sus reacciones. Su carácter es complejo, matizado y vacilante. Esta diferencia esencial está ligada íntimamente a lo que Alejandro Cioranescu considera la innovación fundamental de la literatura barroca: el descubrimiento del conflicto interior en el alma del hombre (Cioranescu, A. 1957: 331-332).

La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca, obra cumbre del teatro barroco español, reúne todas estas características de manera magistral. En las páginas siguientes intentaremos llamar la atención sobre algunas peculiaridades estilísticas de la obra y su función para configurar la imagen de cada uno de los protagonistas del drama, puesto que estamos convencidos de que los aspectos formales están indisolublemente ligados a la caracterización de los personajes en el drama calderoniano.

La obra comienza con una intervención de Rosaura en que la protagonista alude a elementos del decorado y a sucesos de la acción. En estos versos pueden apreciarse algunos importantes aspectos del arte barroco de Calderón: abundancia de metáforas, imágenes hiperbólicas, referencias a la mitología; el dinamismo que emana de la visión del caballo desbocado, la áspera violencia del paisaje aludido, tan distinto de la plácida naturaleza del bucolismo clásico. Hay que subrayar asimismo la importancia de esta descripción para anunciar el estado emocional de Rosaura y anticipar el de Segismundo.

La primera intervención de Segismundo es la del principio de la segunda escena cuando el personaje recita un largo monólogo, una reflexión que nos presenta su drama y nos permite penetrar en su mundo espiritual, acercándonos a su actitud ante la vida. Recurso central del monólogo que sirve para darnos a conocer dos aspectos básicos de la personalidad del personaje -su altanería y su carácter vehemente y violento- es la antítesis, uno de los recursos predilectos de la literatura de la época, dada la propensión del autor barroco a buscar contrastes, a aunar o comparar aspectos opuestos de la realidad, y también porque “refleja el juego de oposiciones que se establece entre la realidad aparental y la profunda”, como apunta Carlos Vaíllo (Vaíllo Torres, C. 1982: 392). Mediante la antítesis, característica de la estética barroca, el dramaturgo ha revelado la rebeldía de Segismundo ante la realidad adversa y la frustración de su anhelo de libertad. Un importante recurso en el monólogo es también la serie de interrogaciones que sirve para acentuar el contraste entre la libertad que tienen seres inferiores al protagonista, pero que el cielo se ha negado a darle a él. Las preguntas a lo largo del monólogo terminan en idéntico

verso. Esta estructura paralelística refuerza aún más la sensación de sufrimiento e indignación que infunden las palabras de Segismundo.

La búsqueda del contraste sigue siendo fundamental en las intervenciones de Segismundo y resulta excepcionalmente idóneo para revelar el estado de ánimo del personaje. Así en el encuentro con Rosaura Segismundo llama la torre en la que vive encerrado “cuna y sepulcro” y a sí mismo “esqueleto vivo”, “animado muerto”, “monstruo humano”. Estas paradojas hacen más emocionante la tragedia del personaje. La culminación se nos ofrece con otra paradoja: “soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres”.

La primera intervención de Basilio es su largo monólogo de la sexta escena, en el que el rey expone las razones de su comportamiento con su hijo Segismundo y aparecen las ideas del hado y el albedrío, de importancia fundamental para el conflicto dramático. Destaca, desde el punto de vista formal, la descripción metafórica de las estrellas, llamadas “círculos de nieve” y “doseses de vidrio”, porque, de acuerdo con el sistema de Ptolomeo, giran alrededor de la Tierra. Luego la metáfora se amplía al cielo que es un conjunto de libros porque en él reside el saber del rey docto. De ahí que estos libros estén encuadernados en zafiro, el color azul del cielo, y sus líneas sean de oro como las órbitas de las estrellas. La expresión metafórica del monarca contribuye a poner de relieve su sabiduría, demostrando al mismo tiempo lo bien que ha asimilado el dramaturgo la herencia culterana que gracias a su obra triunfa en el teatro áureo español.

De gran importancia para el desarrollo del conflicto dramático, así como desde la perspectiva formal y estilística que nos ocupa, son las escenas desde la tercera hasta la décima de la segunda jornada en las que Segismundo se enfrenta con una realidad que al principio le parece increíble y falsa o soñada: el experimento de su padre, un teatro dentro del teatro, acertada ocurrencia del autor y, por lo demás, típicamente barroca. En la quinta escena, función primordial tiene otra vez la antítesis, mediante la cual se hace patente la oposición entre el Segismundo violento, colérico, atrevido y soberbio en su trato con los súbditos y la ternura y admiración que suscita en él la aparición de Estrella, transformando su lenguaje en un rosario de hermosas metáforas amorosas.

El conflicto entre padre e hijo alcanza su clímax en la sexta escena en la que la impertinencia del joven llega a su cumbre. Inmediatamente después, en la escena siguiente, el comportamiento y el lenguaje de Segismundo sufren una nueva transformación bajo el influjo de la belleza de Rosaura, aunque su carácter violento no tardará en manifestarse de nuevo. Me parece que este contraste tiene particular relevancia en la obra, pues revela la evolución del protagonista que nace del conflicto de dos impulsos opuestos -el del hombre y el de la fiera- que guían sus acciones y de cuya pugna nacerá el Segismundo del final del drama.

Después de despertar, otra vez encadenado en su torre, Segismundo ya no es el de antes. El joven impertinente y cruel se ha convertido en un sabio. Este cambio ha dejado huella en su lenguaje: el desdichado prisionero se expresa con frases sentenciosas, fruto de la experiencia adquirida. Importante recurso en su famosa intervención del final de la segunda jornada es la repetición de la palabra “sueño” o formas del verbo soñar, con una insistencia agobiante. Abunda el léxico característico del pesimismo barroco: cenizas, muerte, ilusión, sombra, ficción, palabras clave de la desengañada visión del mundo que campea en la literatura de la época.

La estética del contraste priva en las últimas intervenciones de Segismundo, acentuando la oposición realidad - sueño, basada en las reflexiones del príncipe sobre lo que percibe y lo que recuerda, debatiéndose en la duda de si lo que está viviendo es

sueño o realidad o la realidad no es más que un sueño: la duda que acabará por transformarlo.

Interesante contrapunto burlesco a la gravedad que predomina en el tono del drama son las intervenciones de Clarín, el gracioso de la comedia áurea española. Especial atención merece su monólogo del comienzo mismo de la tercera jornada y sus sucesivas intervenciones a lo largo de este acto en que el autor ofrece buena prueba de su capacidad para lo cómico. A ello contribuyen el uso de léxico apoético (“arañas y ratones”); los coloquialismos (“embeleco”); los juegos de palabras (“en el filósofo leo / Nicomedes, y las noches / en el concilio Niceno” donde con el nombre Nicomedes se alude, por disociación “ni comes”, al hambre; la misma alusión hay en Niceno, referencia al concilio de Nicea, mas susceptible de interpretarse, otra vez por disociación, como “ni cenó”). Un efecto cómico consigue también el juego basado en la palabra “planta”, cuando Clarín responde a los que le han tomado por Segismundo y le piden que les dé sus plantas: “No puedo, / porque las he menester / para mí, y fuera defeto / ser príncipe desplantado”. La misma función tiene el neologismo “segismundasteis” forjado a partir del nombre del príncipe.

Y también en lo cómico el contraste viene a manifestarse como un recurso “de alto rendimiento”, como en la escena en que Rosaura cita a un filósofo, quien decía que había que buscar las desdichas. Clarín reacciona con cinismo, pero de repente cambia de registro y termina su intervención con unas expresiones nobles, al unísono con la expresión elevada de Rosaura:

El			filósofo			era
un			borracho			barbón;
¡oh,		quien		le		diera
más		de		mil		bofetadas!
¡Quejarse		después	de	muy	bien	dadas!
Mas		¿qué		haremos,		señora,
a pie,	solos,	perdidos		y a	esta	hora
en	un			desierto		monte
cuando se parte el sol a otro horizonte?						

Vemos cómo el pragmatismo del gracioso de los primeros versos citados entra bruscamente en oposición con el tono elevado, poético de los últimos versos de la estrofa, no exentos de cierto deje paródico, proveniente del efecto del contraste.

Las observaciones hechas corroboran el talento de Calderón como autor conceptista y nos permiten sumarnos a la afirmación de Goethe -al menos en lo que al teatro áureo español se refiere- quien, fascinado por la obra del dramaturgo español, dice en sus *Conversaciones con Eckermann*: “Calderón es el genio que ha tenido más ingenio” (Goethe, J. W. 1968: 1120).

El gran estudioso de la literatura española Marcelino Menéndez Pelayo, aun reconociendo que “no existe en teatro del mundo idea más asombrosa que la que sirve de forma sustancial a esta obra”, critica hasta cierto punto los aspectos estilísticos: “... y [si] fueran más naturales, más sencillos y más nacidos de las entrañas del asunto algunos de los recursos que para desarrollar este pensamiento se emplearon, no tendríamos reparo en decir que era una obra perfecta, dentro siempre de las condiciones un poco amaneradas y convencionales de la ejecución calderoniana” (Menéndez Pelayo, M. 1941: 223). No podemos argüir la afirmación del crítico español, pero, eso sí, nos parece que, en principio, sería erróneo apreciar el arte dramático de Calderón desde nuestra perspectiva moderna. Los recursos del dramaturgo español no podían ser “naturales” ni “sencillos”, puesto que tales características contradicen la esencia de su arte y en general del arte barroco.

Creemos que *La vida es sueño*, en su integridad, es una síntesis de los múltiples aspectos de la estética barroca culterana y conceptista y del sentimiento de desengaño y confusión que impregna la literatura de la época. Es la más acabada muestra del teatro barroco español, majestuosa culminación de una época desgarrada por una profunda crisis espiritual que pese a esto o quizá gracias a esto, dejó una literatura fascinante y compleja.

Bibliografía:

Alonso, D. *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1970.

Cioranescu, A. *El barroco o el descubrimiento del drama*. Universidad de La Laguna, 1957.

Goethe, J. W. “Conversaciones con Eckermann”. En *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1968.

Menéndez Pelayo, M. “Calderón y su teatro”. En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, CSIC, 1941.

Vaíllo Torres, C. “El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo”. *Cuadernos hispanoamericanos*, CXXVII, 1982.

© Peter Ivanov Mollov 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

