

# SEGISMUNDO, REY

FRANCISCO RUIZ RAMÓN  
*Vanderbilt University*

La escena final de *La vida es sueño* está formada de dos segmentos dramáticos: uno en el que Segismundo, como fiscal y juez del padre, acusa y juzga, y otro en el que, asumiendo la función de administrar justicia, premia y castiga como rey. El gozne o bisagra que articula ambos segmentos y constituye la *piedra fundamental* —ruptura del nudo trágico— del entero edificio del drama es significado en un simple, pero extraordinario y trascendente acto en el que Segismundo, uniendo gesto y palabra dice: “Señor, levanta, / dame tu mano” (III, vv. 3241-3242). Acto de palabra clave para la difícil conciliación de los dos protagonistas del drama, pero clave igualmente para la conciliación de dos formas históricas de concepción y de representación de lo trágico: la griega antigua y la cristiana moderna. Es decir, aquéllas que, con distinta terminología y distinta filosofía de lo trágico, han tratado de definir o describir pensadores y críticos bien conocidos desde Hegel y Schopenhauer a Scheler y Jaspers o de Benjamin y Gouhier a Ricoeur y Szondi, entre otros muchos.

Esta escena final, como la inicial que abre la acción en la torre, es igualmente rica en signos teatrales escénicos, poéticos y simbólicos, cuya configuración dramática es preciso considerar mediante su análisis dramaturgico, empezando por visualizar la espacialización de la situación dramática y su capacidad de impacto como espectáculo escénico, importantes ambas para la recepción de la extraordinaria escena que cierra la acción.

## 1

El rey Basilio, rendido a los pies del victorioso príncipe Segismundo, espera su sentencia. Esta situación extrema de desposesión, en la que puede perder a la vez la corona y la vida, y en la que se cumple, o está a punto de cumplirse, la amenaza del hado, cuyo enunciado vuelve a repetir Basilio literalmente (I, vv. 720-724; III, vv. 3147-3149), reúne virtualmente todos los elementos distintivos que, como indicios de resolución, concurren a un final de “tragedia de destino”: cumplimiento del hado, circularidad de la acción dialéctica y polarización de la

libertad y el destino, fatalidad e ironía trágica, peripecia y anagnórisis...<sup>1</sup>

Basilio, portador del máximo signo icónico de la realeza—la corona (III, v. 3151)— prosternado y humillado en tierra, postrado como suplicante a las plantas del vencedor, su hijo, el príncipe heredero, con la nieve de las canas sirviendo de simbólica alfombra, conjura con sus palabras al Cielo para que cumpla la suya. Segismundo, que, poco antes, en un momento de insensata euforia heroica se imaginaba a sí mismo, como en la Roma triunfal de los primeros tiempos, rigiendo sus grandes ejércitos, y sentía que, como el Tamerlan de Marlowe, para “[...] su altivo aliento, / fuera poca conquista el firmamento!” (III, vv. 2656-2663), empieza su más largo discurso, vestido de pieles ahora como entonces, teniendo como auditorio, suspendidas las armas, a los dos ejércitos combatientes. Concentrado el foco dramático —y hoy los focos escénicos— en el rey vencido y el príncipe vencedor, éstos, en el espacio central que ocupan, caído uno, levantado el otro, están rodeados por los representantes de ambos ejércitos, cuyo silencio subraya la tensión del momento. Los mil ruidos del campo de batalla y el tumulto y fragor de la guerra, que las sucintas acotaciones y alusiones verbales de los personajes sugieren —gritos de los dos ejércitos entre el monte y el palacio, ruido de armas, disparos, sonido de trompetas y atambores que tocan “alarma”—, cesan de súbito cuando Basilio y Segismundo hablan, llegando la expectación y suspensión del ánimo a su máximo grado de intensidad cuando el príncipe lanza unas tras otras sus acusaciones, enlazadas por el entendimiento y la memoria con una implacable lógica en la que no deja de asomar ni el sarcasmo (III, v. 3185) ni la ironía (III, vv. 3238-3241). Por último no hay que olvidar el impacto sobre los públicos del XVII de la situación emblemática representada en escena por los actores. El espectáculo de un rey caído y un padre humillado, prolongado durante el tiempo que duran (vv. 3158-3241)—no menos de tres minutos de actuación— las recriminaciones y cargos hechos por su hijo y príncipe heredero, de pie, con la espada en la mano, debía de ser, en un grado que hoy nos es difícil calibrar, penoso de soportar e, incluso para no pocos espectadores, tal vez, intolerable, como así nos lo confirma el mismo texto en palabras inequívocas del propio Segismundo:

Sirva de ejemplo este raro  
espectáculo, esta extraña  
admiración, este horror,  
este prodigio: pues nada  
es más que llegar a ver

<sup>1</sup> Vid. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*. Alhambra, Madrid, 1984, pp. 165-173.

con prevenciones tan varias,  
 rendido a mis pies a un padre  
 y atropellado a un monarca (III, vv. 3228-3235).

En esta escena, visualmente comprometida, la descereemonización de la realeza mediante la subversión de la función política concentrada en el espacio y la imagen del rey, rebajado aquél, devaluada ésta, y la desacralización del cuerpo del monarca, postrado, y no elevado, despojado de su *status* jerárquico y de su hieratismo, a las que se añade la inversión de la situación jerárquica entre *un* padre y *un* hijo, cargan “este raro espectáculo” de muy fuertes connotaciones capaces de conturbar el ánimo y remover las emociones de todos los públicos del corral, a quienes les sería penoso soportar escenificadas tales imágenes, por lo que éstas implicaban de desviación de la sacralizada imagen del rey impresa en la representación colectiva del monarca por una pedagogía del poder. Pedagogía cuyos efectos son máximamente visibles en las ceremonias y usos ritualizados de la supercodificada etiqueta de palacio en torno a la persona sagrada e intangible del rey. Basta, como recordatorio, esta cita de Lisón Tolosana:

El privilegiado estado regio va con intocabilidad, es *intangibilis*: “ninguno a de llegar a la Persona de su Majestad” manda la etiqueta, nadie le puede dar nada “por su mano”, “ni le ha de poder hablar” a no ser los privilegiados que lo hacen por oficio y con ceremonia un caballo montado por un rey no podía ser usado por otra persona [...] Próximo e inalcanzable, sagrado y peligroso, estado ritual con zona privada y frontera propia, sólo la dinámica del protocolo puede coadunar la ambigüedad del rey.<sup>2</sup>

Difícil es decidir en el frondoso bosque de la cultura de los símbolos en la España del siglo XVII<sup>3</sup> qué parte alcuota correspondía a la imagen visual escénica y al lenguaje del discurso de los personajes en la interpretación y recepción de “este raro espectáculo” por el público de los corrales, en sus distintas capas sociales, económicas, culturales o políticas. Dificultad que no debe hacernos olvidar la fuerza de las imágenes visuales en escena, sin las cuales no podemos entender el poder de sugestión de los textos que leemos ni la fuerza de su impacto sobre los espectadores.

El discurso de Segismundo, iniciado con la misma fórmula de saludo

<sup>2</sup> C. Lison Tolosana, *La imagen del rey, monarquía, realeza y poder en la casa de los Austrias*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 149-150.

<sup>3</sup> Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1984, p. 25 y ss.

utilizado por Basilio al comienzo del suyo —“Ilustre Corte de Polonia”— pese a las diferencias de auditorio, es adornado con los mismos paréntesis retóricos de llamada de atención a sus oyentes —“atended”, “escuchadme”— como signos de duplicación de un estilo y una actitud, puede ser interpretado, en el circuito de comunicación exterior del texto, como un discurso de réplica y de censura al de Basilio,<sup>4</sup> a su conducta como padre y a su gestión política como rey. Pero, en otro plano, puede también entenderse como un ejercicio de difícil conciliación entre la ley del Cielo (la de la tragedia antigua) y la ley de Dios (la de la tragedia moderna), tan mudos e invisibles el uno como el otro, invocados en una misma acción, pero no como idénticos, sino, como en el terrible verso de Basilio “Al cielo y a Dios pluguiera” (II, v. 1488), puestos uno al lado del otro y relacionados entre sí mediante conjunción copulativa. Si en la conclusión de su discurso proclama Segismundo, por una parte, el rechazo de la *injusticia* y la *venganza*, términos igualmente aplicables al padre como al hijo, al rey como al príncipe, y proclama, por otra, la necesidad de la *prudencia* y la *templanza*, igualmente deseables para ambos, no es para vencer al Cielo o a Dios, pues nadie vence de aquéllos cuya sentencia siempre se cumple, sino para vencer a la Fortuna. Ésta, introducida en el discurso como mediadora entre la instancia trascendente —Cielo o Dios— y la terrestre, es asociada, en el lenguaje concreto de Segismundo, con la desposesión y privación —de “grandezas”, “majestad”, “pompas” (III, vv. 2308-2317)— o con el de la posesión —“reinar” (III, v. 2480)— de la corona, es decir del poder.

La importancia, por otra parte, de la *educación del hombre*, resaltada en el discurso de Segismundo, no pienso que debe ser aislada de la importancia de la *educación del príncipe*, resaltada tanto en la acción global del drama como aquí y ahora, en la situación dramática y su visualización escénica, de la que forma parte implícita, ni, menos aún, desconectada del resultado conseguido por Segismundo gracias al efecto fulminante de su palabra y gesto.

Con éstos Segismundo no sólo va a restaurar la perspectiva espacio-emblemática transtornada por la situación escenificada, corrigiendo el punto de vista desde el que el rey debe de ser mirado, y a suscitar y obtener para sí la admiración de todos los personajes y de los espectadores, unidos, quizá por primera y última vez, en un mismo vítor unánime —Todos: ¡Viva Segismundo, viva!—, sino que *va a ser coronado rey*. Si con esas palabras y ese gesto, consigue el personaje cortar el nudo gordiano formado por la conjunción de Cielo y Dios y del Destino y la Libertad, imposible de reconciliar racionalmente entre sí, también el autor remataría con ese excepcional acto de palabra la difícil

<sup>4</sup> Discurso que no es el del personaje, el cual no escuchó el discurso del rey, sino el del dramaturgo que construye ambos discursos.

empresa de cortar otro formidable nudo gordiano formado, en la historia del teatro occidental, por el intento dramaturgico de síntesis dialéctica entre la tragedia antigua y la tragedia moderna, imposibles de reconciliar entre sí en una filosofía de lo trágico, según mostró ya Walter Benjamin en su complejo y original libro, pero posibles de conciliar mediante lo que el mismo Benjamin llamaba el

salto dionisiaco, es decir, el hecho de que la palabra ebria y extática pudiera romper el perímetro regular del *agon*: el que de la fuerza persuasiva del discurso vivo surgiera una justicia más alta que la resultante del proceso en que unas facciones se enfrentan entre sí por medio de las armas o de fórmulas verbales estereotipadas.<sup>5</sup>

El “Señor, levanta, / dame tu mano”, de Segismundo, sería la primera y decisiva manifestación —para volver a utilizar una hermosa expresión de Benjamin— del “*logos* en libertad” que desata el nudo trágico.<sup>6</sup>

El doble proceso de culpabilización de Segismundo por Basilio primero y de Basilio por Segismundo después, que entrecruzado en la acción dramática desencadena el ciclo de violencia que engloba torre y palacio, cesa, sin embargo, cuando Segismundo, estribado en ese nuevo *logos*, redime a su padre y rey, humillado y vencido, de la sentencia del Cielo y, liberándolo de su ley, se rinde libremente a sus plantas ofreciéndole, nuevo Isaac, su cuello de víctima; acto ritual de sacrificio simbólico nunca cumplido con que funda la nueva ley este nuevo héroe.

Este acto de palabra, completo ahora, que cierra el discurso de Segismundo, le hace tres veces victorioso, pues vence a su padre/rey, vence de sí mismo y gana la corona y, en ella, el poder. De nuevo la selección precisa y calculada de las palabras en el texto del discurso de Segismundo y el juego dialéctico de correspondencias que las intertextualiza en el sistema dramaturgico para su representación escénica, nos hace percibir que la decisión libre de Segismundo, sin perder un ápice de su libertad ni de su autenticidad o su trascendencia, no es el acto ciego de alguien que, en el entusiasmo de una conversión fulminante, se arroja a la arena para morir. La sustitución de la *injusticia* y la *venganza* por la *prudencia* y la *templanza* como único modo de vencer a la fortuna, a la que antes nos referimos, juega ahora su papel —dramaturgicamente hablando— en la elección del verbo *vengues*, utilizado por el

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (trad. José Muñoz Millanes). Taurus, Madrid; 1990, pp. 105-106.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 106.

príncipe antes de ponerse a los pies del padre. Verbo que, en el acto mismo de ser emitido, impide la posibilidad misma de su cumplimiento por Basilio. En efecto, militarmente hablando, dada la posición material de superioridad de Segismundo como vencedor, no es una opción viable; moralmente hablando, dada también la superioridad moral de Segismundo, libremente rendido a sus pies, Basilio —padre, rey y sabio— toma la decisión de declararle vencedor y, engendrado de nuevo en sus entrañas, políticamente hablando, por tan “noble acto”, le juzga acreedor a la corona, como así sucede: “Tú venciste; / corónente tus hazañas” (III, vv. 3252-3253).

Dos citas me parecen imprescindibles antes de pasar al reparto de premios y castigos: “It is easy for us to listen only to the voice of virtue”, escribía Alan Paterson, al reflexionar en esta escena, pero a continuación se preguntaba cautamente: “Is there not the suspicion that Segismundo is now replying in kind, staging his own heroic triumph, manipulating the old image of virtue’s triumph over fortune and error while secure in the knowledge of his own mastery?”.<sup>7</sup>

Y en 1980 afirmaba Marc Vitse, comentando la misma escena:

N’allons pas conclure pour autant qu’il s’agit d’une feinte d’un Prince trop habile et bientôt, comme on l’a trop vite suggéré, machiavélique à l’égard du soldat. Il convient à l’inverse de souligner avec insistance quel effort suppose le pardon de Segismundo, geste éthique de renoncement à l’appétit irascible de son sang [...] Mais cette grâce, elle este en *même temps* geste politique...<sup>8</sup>

## 2

Aceptando ahora *de facto* lo que *de iure* se le debía —la corona que Basilio acaba de transferirle verbalmente— Segismundo, príncipe, pasa inmediatamente, tras de su aclamación unánime por TODOS los vasallos —pueblo y nobles— unidos como colectividad, a repartir premios y castigos, personificando, como rey —*de facto* y *de iure*— la justicia. En el modo de administrarla, si de nuevo atendemos al lenguaje del texto, es difícil llegar a deslindar en las decisiones de Segismundo qué parte corresponde al “gesto ético” y cuál al “gesto político”, dificultad que radica en la específica dramaturgia del *texto-teatro* concebido y escrito por Calderón para su representación en los corrales españoles del siglo

<sup>7</sup> Alan Paterson, “The Traffic on the Stage in Calderon’s *La vida es sueño*”. *Renaissance Drama* (1971), p. 175.

<sup>8</sup> Marc Vitse, *Segismundo et Serafina*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980, p. 71.

XVII, representación en la que puede importar menos la realidad representada que su percepción en la representación misma. Es esa percepción la que el dramaturgo trata de controlar en su estructuración dramática.

Vencerse a sí mismo es, ciertamente, una hazaña ética y una gran victoria, y, quizá, en efecto, incluso “la más alta” de las que “vencer aguarda” (III, vv. 3255-3257) el nuevo rey, pero es también asimismo una necesidad política en el momento crucial, apenas suspendido el estado de guerra civil, de inaugurar un reino y afianzar el poder frente a los que más han perdido, junto con Basilio: los dos pretendientes al trono y, en posición inferior, el más alto dignatario, brazo derecho del rey vencido y antiguo ayo/carcelero suyo quien ya le había advertido una vez en palacio la conveniencia de ser apacible, si deseaba reinar (II, vv. 1676-1677). Al haber sido su “maestro un sueño” (III, v. 3306), del que se ha servido como freno y rienda para domesticar y domeñar en su favor su fiera condición, vencerse a sí mismo ha sido remedio y panacea para “reportarse” con Clotaldo (III, v. 2412), cautela para abatir el vuelo desmesurado de su espíritu de conquista (III, vv. 2664-2665) y acicate para dominar el deseo de posesión de Rosaura (III, v. 2960 y ss.), y, en los tres casos, testimonio fehaciente de la nueva función asignada al sueño como instrumento de control de sí mismo en vistas a alcanzar el poder. Obligar a Astolfo a dar la mano a Rosaura y dar la suya de esposo a Estrella es, obviamente, el mejor modo de neutralizar el peligro que la unión de ambos príncipes supondría para la seguridad del estado. Al “impedir y deshacer”, según Rosaura le urgía ya en el campo de batalla, “estas concertadas bodas”, y por las razones esgrimidas para convencer al entonces “fuerte caudillo”, es decir, “porque, estando juntos / sus dos estados, no pongan / con más poder, y más fuerza / en duda [la] vitoria” (III, vv. 2898-2901), Segismundo no sólo restaura el honor de Rosaura, sino que asegura la conquista de su corona, aunque invirtiendo el orden que les dio en su último monólogo en el campo de batalla (III, vv. 2989-2991).

¿Qué pesa más en la decisión de Segismundo, el vencerse a sí mismo renunciando a la posesión de la corona, o el asegurarse la posesión de la corona casando a Astolfo con Rosaura? Puestos en la balanza de la acción ¿qué pesa más, el honor de la mujer o la conquista de la corona? O de manera más tajante todavía: ¿el amor o el poder?

Si tenemos la precaución de no introducir en la interpretación del vocablo “amor” el contrabando antihistórico de una lectura romántica o de una lectura idealista y abstracta del “Amor” (con mayúscula), ninguna de las cuales ayuda, en la realidad textual del drama, a entender los tres encuentros de Segismundo en la torre, en el palacio y en el campo de batalla con la mujer sin nombre vestida de hombre, la mujer que se hace llamar Astrea, y la mujer guerrera a la que Clarín

llama —en *Aparte*— Rosaura, no parece plausible elegir absolutamente una o la otra opción. De hacerlo, sentimentalizando o maquiavelizando a Segismundo, destruimos el equilibrio en tensión construido en el texto.

Llama la atención en la composición de este reparto de premios que no son sólo *premios*, sino también, en su más riguroso sentido etimológico, *apremios*, la ordenación de los materiales en el curso de la acción, cuya secuencia —ni neutra ni casual— interesa resumir: 1) Astolfo antepone al honor de Rosaura su propio honor que le impide dar la mano a quien “no sabe quién es” (III, v. 3264); 2) Clotaldo descubre la identidad de Rosaura de modo tan perentorio —“que es mi hija, y esto basta” (III, v. 3271)— en su expresión, como confuso e inauténtico en su justificación (III, vv. 3272-3274); 3) Rosaura, despojada de la palabra en el instante supremo en que se le devuelve su honor y su identidad, guarda un silencio absoluto;<sup>9</sup> 4) sin otra salida para Astolfo que casarse con Rosaura y en situación equívoca Clotaldo, si no grotesca tampoco airosa, Segismundo consuela a Estrella, “viendo que príncipe pierde / de tanto valor y fama” (III, vv. 3280-3281) dándole su propia mano de esposo y promete a Clotaldo mercedes, no especificadas, aunque sí especifica como razón para concedérselas la de que “leal sirvió” —dice— “a mi padre” (III, vv. 3288-3291), pero no dice *a su rey*; 5) es entonces, integrado en ese sistema de composición de acción y discurso, imposible de anular como estructura significativa y de la que forman parte todas las connotaciones irónicas montadas por su autor, donde como final de la cadena de premios —ninguno sin apremio— ¡interviene el Soldado I, al que hay que dedicar párrafo aparte, contextualizándolo debidamente.

En el campo de batalla, vencido y en desbandada el ejército de Basilio, hay entre éste y Astolfo un intenso intercambio de réplicas:

ASTOLFO:	Los traidores vencedores quedan.
BASILIO:	En batallas tales los que vencen son leales, los vencidos, los traidores (III, vv. 3064-3067).

Calderón debió, sin duda, de sopesar cuidadosamente, al decidir plantear en esta escena el arduo problema ético y político de la relación entre los vencedores y los vencidos, la cuestión de la índole y grado de retribución o repro-

<sup>9</sup> ¿Confirmaría este silencio la hipótesis de Ruano de la Haza, según la cual Rosaura, sospechando muy pronto su relación con Clotaldo, trata “de forzar a Clotaldo a confesar su paternidad”? *Vid.* “Introducción” a Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (ed. José María Ruano de la Haza). Castalia, Madrid, 1994, p. 63.



bación de unos y otros, previa identificación de ambos como leales o traidores. Identificación que, a su vez, dependía del punto de vista —el de Astolfo o Basilio— adoptado. Y eligió, como dramaturgo, y no como moralista o politólogo, pero tampoco irresponsablemente desinteresado de la teología moral o insensible a la ciencia política, afirmar y negar ambos uniéndolos por integración de sus contradicciones, pues cada uno de esos puntos de vista es cierto y no es cierto a la vez. Dependiendo del punto de vista elegido es cierto políticamente que los que vencen son los leales, pero no es cierto éticamente que los que pierden sean los traidores, o viceversa. En la situación planteada por Calderón al final de su drama, Segismundo, como rey, y no ya como príncipe vencedor, puesto por el dramaturgo *au pied du mur*, debe decidir públicamente, no privadamente, entre hacer justicia en nombre de la razón de estado o hacer justicia en nombre de sus preferencias subjetivas o de sus inclinaciones personales, teniendo en cuenta no sólo el pasado, sino el futuro también. En esa situación es imperativo, como escribía Saavedra Fajardo cinco años después de la edición de *La vida es sueño* en su *Idea de un príncipe político-cristiano*, “que en sus acciones no se gobierne por sus afectos, sino por razón de Estado”<sup>10</sup> o que “no ha de obrar por inclinación, sino por razón de gobierno”.<sup>11</sup> Ante las alternativas de cometer injusticia o precaver el desorden, favorecer el bien común o proteger los derechos individuales, es difícil satisfacer a la vez las exigencias de la ética y las de la política. La situación en la que el dramaturgo elige poner a su personaje, aunque plantee un problema político que desborda el problema de la tiranía, inadecuada tanto ética como políticamente para juzgar a Segismundo, no consigue, sin embargo, *ni lo intenta tampoco*, hacer desaparecer todas sus implicaciones éticas.

Ahora bien, Calderón hubiera podido, obviamente, eliminar el problema político y la cuestión ética no dejando al Soldado 1 preguntar o, por lo menos, no dejándole hacer la pregunta que hace *como la hace*, es decir, con las peores palabras que podía elegir, sino con otras y de otro modo. Y, sin embargo, el modo en que el Soldado 1 hace la pregunta facilita a Segismundo, y casi la predispone, la respuesta, y ayuda, y predispone también en cierta medida, al espectador a aceptarla, pues al postularse a sí mismo el Soldado como “causa del alboroto del reino” (III, v. 3294), no sólo rebaja y pervierte la categoría y la esencia del acto de liberación del príncipe y levantamiento en armas del pueblo reduciéndolo a simple “alboroto”, sino también el valor de su participación en ambos. Del mismo modo, al singularizarse, poniendo en primer término el *yo*

<sup>10</sup> Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano* (ed. V. García de Diego). Espasa-Calpe, Madrid, 1942, vol. I, Empresa VII, p. 72 (4 vols.) [Clásicos Castellanos].

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

—“te saqué”— y el *a mí*—“qué me darás” (III, v. 3296)— se desolidariza y se separa del ente colectivo al que representaba en la escena de la liberación en la torre, cuando en su discurso hablaba, no en nombre propio ni en singular, sino en plural —“traemos”, “te aclamamos” (III, vv. 2277 y 2279) y en nombre del “vulgo” (III, vv. 2288, 2295 y 2297).

Este problema de la relación entre vencedores y vencidos —leales o traidores— lo volverá a plantear Calderón años después en la segunda parte de *La hija del aire* resolviéndolo, consecutivamente en el curso de la acción, de dos maneras opuestas: premiando primero y castigando después al mismo Soldado. Calderón desdobra en dos *personae* la figura del poder: Ninias, hijo//Semíramis, madre. Ésta, que tuvo que renunciar a la corona en favor de su hijo, a causa de un levantamiento popular, vuelve a ocuparlo como —literalmente— *doble* de su hijo. Sólo los espectadores conocen ese desdoblamiento o dualidad de la figura del poder, pero no, entre otros personajes, Lisías, modelo de varón noble y prudente, en sentido ético como político, quien juzga el perdón y el castigo del Soldado como decisiones contradictorias de una única figura del poder. Si una de las *personae* que representa el poder —Ninias— premia al Soldado porque “es acción cuerda / premiar yo a quien me sirve” (II, vv. 1436-1437), la otra *persona* —Semíramis— le sentencia a ser colgado “de la almena más alta / (...) para escarmiento / de cuantos en Siria hagan / sediciones y alborotos” (III, vv. 2549-2552) (subrayado mío). Lisías juzga negativamente ambas soluciones. De la primera dice: “Señor, a hombre sedicioso / aunque en tu favor sea, / no le honres, que es hacer / al delito consecuencia” (II, vv. 1439-1442); de la segunda critica el haber pasado al extremo contrario.

El diálogo entre Semíramis y Lisías que cierra la escena me parece de gran interés y muy pertinente para el caso que nos ocupa, y pienso que su cita puede ahorrarnos palabras innecesarias, pues las citadas a continuación resumen, desde dentro mismo del sistema dramático calderoniano y, en él, de la cultura del poder que las motivaba y les daba sentido, el estado de la cuestión —para Calderón— años después de *La vida es sueño* y —para nosotros— siglos antes del debate<sup>12</sup> en torno al Soldado I:

LISÍAS:	Señor, advierte que de un extremo a otro pasas.
SEMÍRAMIS:	¿Cómo he de obrar, si a ti el premio ni el castigo te agrada?

<sup>12</sup> Comenzado con los artículos de H. B. Hall “Segismundo and the Rebel Soldier”. *BHS*, 45 (1968), pp. 181-200; Alexander A. Parker “Calderón’s Rebel Soldier and Poetic Justice”. *BHS*, 46 (1969), pp. 120-127, y proseguido por otros críticos.

- LISÍAS: Con el medio.
- SEMÍRAMIS: Nunca fue capaz de medio esta instancia. U obro mal o bien. Si obro bien ¿por qué el premio embarazas? Y, si mal, ¿por qué el castigo? Y, en fin, atiende y repara que las públicas acciones del vulgo debe premiarlas o castigarlas el Rey; que en sólo ellas no hay templanza.
- LISÍAS: No conozco tus discursos.
- SEMÍRAMIS: Neciamente los extrañas, que ya no soy el que fui, que el reinar da alma nueva. Y, así, si piensas que soy quien piensas, Lisías, te engañas, porque ya no soy quien piensas, sino otra deidad más alta.
- LISÍAS: En todo te desconozco (III, vv. 2560-2582).

Si se combinan razonablemente los dos últimos comentarios de Lisías con los razonamientos de Semíramis, tal vez no sea tan difícil entender los admirados comentarios de Basilio, Astolfo y Rosaura sobre el ingenio, la mudada condición, la discreción y la prudencia de quien, como Segismundo, resuelve tan comprometida y crítica situación como la que el Soldado 1 le plantea, con el castigo de éste, no por lo que hizo, *sino por lo que dice que hizo*, pues si sus actos y sus intenciones fueron los que dice, ¿se le puede premiar? Traidor, no a Segismundo o a Basilio, sino al poder en cualquiera de sus *personae*, sus imprudentes palabras al pedir su premio —cuando los otros no han pedido nada—, le hacen traicionar la noble causa colectiva que el Soldado 2, el otro portavoz y corifeo del vulgo vencedor, pero no traidor, no traiciona con su silencio. Cumple, pues, así su función la duplicación de los *dos* soldados, en vez de uno solo, que hablan en la torre.

Unidos victimarios y víctimas por la nueva ley de Segismundo, el cual ha roto el ciclo infernal de violencia y de venganza de la antigua ley del Cielo tal como era interpretada por Basilio, quizá Rosaura, representativa de la otra víctima vencedora, y Astolfo y Clotaldo, máximos representantes de la nobleza vencida, estarían dispuestos a convenir con Semíramis que “el reinar da alma nueva” y que a Segismundo —cuyo maestro ha sido un sueño— podría también

convenirle el “ya no soy el que fui”. En cuanto a los espectadores del corral, inmersos en idéntica cultura del poder, aunque no a todos les fuera igual en la feria, y unos más, otros menos, empapados en los mismos principios y familiarizados con los mismos casos de manual de la teología moral, aunque no todos los aplicaran con la misma medida, quizá también, unidos como público en una misma admiración por el autor y el personaje, juzgaran más conveniente o apropiado a las circunstancias —interiores y exteriores al texto— interpretar la admiración o la sorpresa (asombro) de Basilio, Astolfo y Rosaura por Segismundo, menos desde el punto de vista de las definiciones éticas de la prudencia o de la disimulación —y no por falta de conciencia moral o de desinterés por la teología moral— y más desde el punto de vista de los conceptos teóricos y las fórmulas pragmáticas políticas, tan en el aire de un tiempo y una nación saturados de breviaros, tratados, discursos, sumas, nortes y aforismos sobre el príncipe político-cristiano.<sup>13</sup>

Conceptos y fórmulas fijados en sentencias como ésta famosísima contenida en la frase que Commines atribuía al rey francés Luis XI: “Qui nescit dissimulare, nescit regnare” (El que no sabe fingir no sabe reinar), que Mariana en su *De Rege et regis institutione* (Toledo, 1594) recogía y comentaba así: “muchos príncipes se hicieron la misma cuenta y conservaron el poder que habían recibido más con la destreza que con sus verdaderas virtudes”.<sup>14</sup> Quizá Mártir Rizo, que en 1633 había publicado su *Vida de Rómulo* y, antes, en 1626, su *Norte de príncipes*, hubiera podido decir de Segismundo, más fácilmente aún que de Rómulo, el cual había hecho asesinar a su hermano Remo, que el nuevo rey “con esto sosegó sus cuidados y puso la primera piedra del fundamento de su fortuna, que obedece a los varones prudentes”.<sup>15</sup>

Entre Santo Tomás de Aquino y Maquiavelo, la teoría política de la “razón de Estado” de la escuela española del XVII,<sup>16</sup> de Mariana a Gracián, como ha mostrado Fernández Santamaría, sin identificarse ni con el uno ni con el otro, propugna que el hombre no es sólo un animal ético, sino también un animal político. Segismundo, que al final de *La vida es sueño* no ha dejado de ser un

<sup>13</sup> Vid. C. Lison Tolosana, *op. cit.*, p. 59; también, por ejemplo, la bibliografía de “fuentes primarias” con más de sesenta títulos, en José A. Fernández Santamaría, *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1986, pp. 278-283.

<sup>14</sup> *Apud ibid.*, p. 93.

<sup>15</sup> *Apud ibid.*, p. 263.

<sup>16</sup> La bibliografía es, obviamente, muy amplia. Además del libro (y bibliografía) de Fernández Santamaría, *vid.*, José Antonio Maravall, *La teoría española del Estado en el siglo XVII*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944; F. Sanmartí Boncomppte, *Tácito en España*. CSIC, Barcelona, 1951; Beatriz Antón Martínez, *El tacitismo en el*

*compuesto de hombre y fiera*, es también como príncipe coronado rey, pero vestido de pieles, “un compuesto de dos personalidades distintas: gobernante y hombre”.<sup>17</sup>

No es, en absoluto, el trabajo del dramaturgo dar respuestas, sino plantear cuestiones a las que el público debe responder, sin que esa respuesta pueda ser única en un mismo tiempo o en tiempos distintos.

---

*siglo XVII en España. El proceso de recepción*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991, con amplia bibliografía; José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, vol. III.

<sup>17</sup> Fernández Santamaría, *op. cit.*, p. 278.