

# SOBRE LA VENIDA DE SEGISMUNDO A PALACIO: UNA INTRODUCCIÓN

FRANCISCO RUIZ RAMÓN  
*Vanderbilt University*

Después de revelar a la corte reunida en sesión extraordinaria el secreto de la torre, el rey Basilio cita a Clotaldo para darle instrucciones, avisándole, siempre poseído por la conciencia de su propia grandeza y de la trascendencia de sus decisiones, que va a ser

instrumento del mayor  
suceso que el mundo ha visto (I, vv. 884-885).

El suceso al que se refiere debe de ser, obviamente, el del traslado de Segismundo de la torre al palacio. La instrumentalidad de Clotaldo, puntual ejecutor de los planes del rey, consiste en que se limita a cumplir al pie de la letra las instrucciones y órdenes recibidas. Sus primeras palabras al comienzo del acto II no dejan lugar a dudas:

Todo como lo mandaste  
queda efectuado (II, vv. 986-987).

El informe de Clotaldo y su diálogo con Basilio es de gran importancia, no sólo por su contenido intrínseco, rico de información sobre lo dispuesto y ordenado por el monarca y su exacto cumplimiento por el vasallo, sino por la luz que arroja sobre los riesgos del plan real y sus posibles efectos sobre Segismundo y su estancia en palacio, de la que dependen los destinos del reino y el suyo propio.

A diferencia del espectador, interesado en saber *lo que pasó* en la torre, a Basilio, que no parece dudar de que sucedió exactamente lo que él mismo había planeado y ordenado, le interesa que Clotaldo le cuente *cómo pasó* (II, v. 988). La seguridad del sabio rey en su propia ciencia y el pleno conocimiento de la peligrosidad y los efectos del medio elegido: la bebida dada a Segismundo para traerlo inconsciente a palacio.

El léxico utilizado por Clotaldo para describir los efectos de la poción

que mandó hacer Basilio de “confecciones llena” (II, v. 991), manifiesta la violenta reacción que produce la mezcla de las yerbas utilizada

cuyo tirano poder  
y cuya secreta fuerza  
así el humano discurso  
priva, roba y enajena,  
que deja vivo cadáver  
a un hombre, y cuya violencia  
adormecido le quita  
los sentidos y potencias... (II, vv. 994-1001).

Los vocablos elegidos denotan todos ellos —verbos, sustantivos y adjetivos—, en la breve secuencia en que se hallan concentrados, el tremendo impacto que la droga confeccionada por la mezcla mandada preparar por el rey produce en el cuerpo del príncipe. En los versos que siguen a los citados distinguiré Clotaldo, impresionado por la fuerza de sus efectos, “venenos” —como les llama— que matan y “venenos” que duermen, distinción que supone implícitamente su aproximación, pues los que duermen se diferencian de los que matan en estar “templada su violencia” (II, v. 1015), es decir, no en su cualidad o naturaleza, sino en su cantidad o proporción. Bastaría un pequeño error en la dosis para que sus efectos fueran fatales para quien los toma, posibilidad que recoge Covarrubias en la definición que en su *Tesoro* da de *veneno*: “Es nombre genérico y tórnase en buena y en mala parte, pues algunas veces significa la medicina y así los boticarios por esta razón se llaman venenarios, y si por nuestra desdicha exceden en la composición de la cantidad o dosis, son sus pociones mortíferas”.

Que Clotaldo dedique veinticinco versos a describirnos los efectos observados en los “venenos” suministrados a Segismundo, recordando las secretas virtudes de animales, plantas y minerales utilizados por la medicina experimental (II, vv. 1005-1011) o aludiendo a la peligrosa frontera entre medicinas que matan o duermen, puede ser, sin duda, sintomático del interés que tales asuntos podían suscitar en el multivario público de los teatros, así como también del que el propio dramaturgo le concedía al tema, interés ya destacado hace más de un siglo por la monografía o *Memoria* de Felipe Picatoste, en donde cita algunos textos calderonianos sobre los efectos de la combinación de venenos opuestos.<sup>1</sup> Ahora bien, además de ese posible interés

<sup>1</sup> Felipe Picatoste, *Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales...* Madrid, 1881, pp. 81-82.

de espectadores y autor en el mundo, entre mágico y científico, de las drogas y sus efectos sobre el sujeto que las toma y de la curiosidad de profanos como el autor y la inmensa mayoría de su público por

los diferentes  
secretos que yerbas, plantas,  
piedras y frutos contienen<sup>2</sup>

¿cuáles pueden ser en el texto las funciones dramáticas de estos versos de Clotaldo y cuál su impacto en quienes los oyen?

Los cuatro últimos versos que siguen a la breve secuencia citada especifican los tres componentes mayores de la “confección” mandada hacer por el Rey-Sabio para serle administrada a Segismundo antes de traerle a palacio: *opio*, *adormidera*, *beleño*. ¿Por qué especificar sus nombres, en vez de limitarse, como en los ejemplos citados por Picatoste, a utilizar el nombre genérico no marcado, de “yerba”, “veneno”, “planta” o “fruto”? ¿Y por qué, precisamente, *esas* drogas y no otras? Más aún, ¿por qué mencionar otra distinta —el *lotos* (II, v. 2060)—, y no las mismas tres o una de ellas para devolver a Segismundo a la torre después de que Basilio da por terminada la experiencia de palacio? ¿Poseían —aparte la propiedad narcótica que implícita o explícitamente se les asigna en el texto— otras propiedades específicas significativas? ¿Distinguían autor y público funciones distintas y distintos efectos? ¿Hay alguna conexión entre la diferencia de drogas y la diferencia de situación dramática o entre éstas y su percepción e interpretación por público y autor? He aquí algunas de las preguntas que no podemos menos que hacernos si pensamos en la conexión entre la intencionalidad de la construcción del drama y las particularidades de su lenguaje, es decir, entre dramaturgia y drogas textualmente especificadas.

Empecemos por considerar el significado del *lotos*, el cual puede ayudarnos, quizá, a responder a algunas de las preguntas. En la famosa traducción y actualización con comentarios de la *Materia médica* de Dioscórides, Andrés Laguna dice de la semilla y raíz del *lotos* (“egipciaco”) que “es más útil a lo bucólico, que a algún efecto de medicina”.<sup>3</sup> Desde su primera edición en 1555 gozó su libro de inmenso prestigio, teniendo múltiples reediciones hasta casi fines del siglo XVIII, consultadas por generaciones de médicos y boticarios, aunque también, sin duda, por otros lectores curiosos

<sup>2</sup> *El veneno y la triaca*. I, *apud ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> Andrés Laguna, *Pedarcio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Valencia, 1695, p. 440.

como, por ejemplo, el citado Covarrubias, cuyo *Tesoro* remite al Dioscórides/Laguna decenas de veces.

Si las ediciones de Madrid y Zaragoza de *La vida es sueño* coinciden en utilizar *lotos*, la edición de Vera Tassis, en cambio, la sustituye por *opio*. Enrique Rull, en la interesante nota a su edición,<sup>4</sup> en la que cita las tres lecciones, critica, con razón, la enmienda de Vera Tassis, que juzga equivocada. Sugiere que pudo deberse al hecho “de no mencionarse antes el ‘lotos’, sino el opio”, y añade: “Científicamente, que yo sepa, el loto o lotos no tiene propiedades narcóticas; sin embargo, la leyenda, desde antiguo, hizo correr la fama de una propiedad del loto...” Tras citar la versión que Baltasar de Vitoria da de la historia de Priapo y la ninfa Lotos en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, y el comentario con el que cierra su relato —“Y símbolo del olvido [...], dicen que es su fruta sabrosísima, peño al que le gusta, le haze que sea muy falto de memoria, de tal suerte, que de nada se le acuerda...” — comenta Rull: “La pérdida de memoria es, pues, según la leyenda, la propiedad del loto, que Calderón, sin duda, debió de confundir con cierto carácter narcótico o, a lo menos, tomarlo como análogo”.<sup>5</sup> Más probable me parece, sin embargo, que Calderón no confundiera en absoluto, sino que eligiera, *precisamente*, el *lotos* por su propiedad simbólica legendaria, tal como la destaca el libro de Vitoria, bien conocido por nuestro autor, tomándose como poeta dramático una simple licencia poético/médica, no sólo, para decirlo con Laguna, por ser “más útil a lo bucólico que a algún efecto de medicina”, sino, en este caso, *más útil a lo dramático*.

La preocupación de Basilio es que Segismundo no tenga por real lo sucedido en palacio. Para conseguirlo utiliza como instrumento intelectual la fórmula “la vida es sueño”. Que además elija hacerle beber, antes de devolverlo a la torre, el *lotos*, asociado poéticamente con la pérdida de memoria y el olvido, confiere a la nueva droga, dejando de lado su —¿ficticio?, ¿inventado? o ¿confundido?— poder narcótico, el poder de reforzar físicamente la “metáfora” espiritual elegida como instrumento pacificador. *Hacer creer* que todo ha sido un sueño y *hacer olvidar* son dos modos complementarios, que se refuerzan convenientemente el uno al otro, para impedir que Segismundo recuerde o crea real lo vivido en palacio. Si así sucede, no sufrirá, pero tampoco se rebelará, permaneciendo encerrado en su torre-prisión mientras Astolfo y Estrella, “convenidos / con la fe del matrimonio” (I, vv. 833-834), según los versos del final del “discurso de la corona”, reinarán “juntos en uno el derecho

<sup>4</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (ed. Enrique Rull). Alhambra, Madrid, 1980.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

/ de los dos" (I, vv. 832-833). Y así hubiera podido suceder sin la intervención, no calculada ni prevista por Basilio, de Rosaura y de los soldados, los cuales, siendo, tanto lo uno como los otros, fuerzas inexistentes en la lectura que el rey-astrólogo hizo de los signos, lanzarán de nuevo en el acto III la acción que parecía terminada al final del acto II.

La elección del *lotos* como droga particularmente marcada por sus connotaciones poéticas y por su valor simbólico —olvido, pérdida de memoria— además de convenir a la acción dramática y a sus personajes, podría también, implícitamente, introducir y proyectar, como se ve, otras significaciones en las complejas interrelaciones de acción, motivación y personaje. A condición, claro está, de no considerarla aisladamente, sino en conexión con la elección de las otras drogas especificadas en el texto: *opio*, *adormidera*, *beleño*.

Laguna, fuente obligada de indiscutible autoridad para médicos, boticarios, curiosos o aficionados a la farmacopea y la botánica, se ocupa en varios lugares de su libro<sup>6</sup> de las tres sustancias, las cuales reduce a dos: el opio, extraído del "*papaver u adormidera*" (p. 586), y el beleño. Cito sólo —esperando no abusar de la paciencia del lector— los pasajes que juzgo pueden arrojar alguna luz sobre el problema de significación y de función de las drogas que el texto de Calderón nos obliga a plantear:

#### OPIO:

Es tan grande la frialdad del opio, que quita el sentido a las partes, y así adurmenta, y obscurece el dolor, aunque acrecienta la causa que le prodoxo, y dejas los miembros dolientes más flacos. Es, en suma, el Opio enemigo del cuerpo humano [...] Por donde no debemos administrarle, sino cuando son los dolores tan inclementes, que a ningún otro beneficio obedecen, y de tal suerte debilita las fuerzas, que ponen la vida en balanza. Pero si alguna vez le diéramos por la boca, darémosle en cantidad muy pequeña, y correcto con algunas medicinas calientes [...] Semejantemente conviene andar sobre aviso, en el ordenar las medicinas opiatas, de las cuales jamás usaremos, si después que fueron compuestos, por lo menos no huviera pasado seis meses (p. 415).

Los que bevieron el Opio, les sobreviene un profundísimo sueño con muy grande frialdad, y comezón tan intensa, que muchas veces aumentándose la fuerza del la ponçoña, ella sola basta para los despertar.[...] So especie de medicina, suele muchas veces matar el Opio, con la grande inadvertencia y temeridad de los médicos. Porque como este licor asi bebido, como aplicado, con su facultad estupefacta corrompa totalmente el sentido de cualquier parte [...] suelen algunos médicos indiscretos [...] darle a beber sin duelo medicinas opiatas, con las cuales

<sup>6</sup> Laguna, *op. cit.*, pp. 412, 415-418, 447-448 y 585-587.

se adormece de un tan pesado sueño que no despierta jamás. Por donde conviene administrar el Opio muy cautamente, y de arte que pensando quitar el dolor, no quitemos la vida al enfermo (pp. 586-587).

BELEÑO (Hyoscyamo):

Distingue Laguna tres especies: negra, purpúrea y blanca. Las dos primeras —escribe— “hacen enloquecer, y engendran sueños muy graves, por donde se tiene por peligroso usar dellas” (p. 417). De la tercera, anota:

Los que tragan el Hyoscyamo blanco (según escribe Avicena) sobreviene gran relajación de junturas, apostémaseles la lengua, hínchaseles la boca de espuma, inflámaseles, páranseles turbios los ojos, estréchaseles el aliento, acúdeles sordez con vaguidos de la cabeza, y una comezón en las enziás y en el cuerpo; demás desto embótaseles el sentido, viénenles borrachez... (p. 585).

Como se ve por todas estas citas, tanto el opio como el beleño, sustancias frías ambas que no se templaban entre sí, sino que juntas podían multiplicar su poder, no eran consideradas, ni mucho menos, sólo como narcótico inofensivo, sino como muy peligrosas medicinas, capaces de producir resultados terribles e, incluso, de provocar la muerte de la persona que los ingería. Percepción que no cambia en los *Tratados* de medicina y farmacopea del siglo XIX, en los que se tienen en cuenta los resultados de la medicina experimental, ni antes, en el famoso *Diccionario de Medicina y Cirugía, Farmacia, Veterinaria y ciencias auxiliares*, de Littré.<sup>7</sup>

¿Desconocían el autor y los espectadores o lectores de *La vida es sueño* estos efectos? Un lector de Laguna tan calificado como Covarrubias escribe del opio: “Zumo de adormideras, *latine opium* [...]. Tomado con templeza facilita el sueño [...] Dije tomado con templeza, porque tomado con exceso puede resfriar de tal suerte el cerebro que, dejándolo helado, le haga dormir a uno hasta el día del juicio”. Comentario que hace pensar en este otro puesto por el dramaturgo en boca de Clotaldo al final de su informe al rey:

le brindé  
con la pócima, y apenas  
pasó desde el vaso al pecho  
el licor, discurriendo  
por los miembros y las venas  
un sudor frío, de modo

<sup>7</sup> Emile Littré, *Diccionario de Medicina y Cirugía, Farmacia, Veterinaria y ciencias auxiliares* (trad. J. Aguilar Lara y M.). Carreras Sanchís, Valencia, 1889, t. I, p. 42.

que, a no saber que era  
muerte fingida, dudara  
de su vida (II, vv. 1066-1078).

¿Buscaban estos versos producir en los espectadores (o lectores) de esta escena algún impacto o provocar algún tipo de reacción? ¿Era absolutamente gratuita, en términos de significación y de función dramáticas, la elección de las drogas por el dramaturgo y no significativa su especificación nominal en el texto en vista de las palabras de Clotaldo y su reacción a los efectos que percibe en Segismundo? ¿Era posible establecer entre *opio/beleño* y la acción en palacio una correlación de sentido paralela a la señalada entre *lotos* y el regreso a la torre?

Si el *lotos* y su connotación simbólica, no médica, asociada al olvido y la pérdida de memoria, podía sugerir su conexión con la situación de Segismundo y la intención de Basilio en el circuito interior de comunicación del texto, también en el circuito de comunicación exterior entre autor y receptor podía, asimismo, sugerir al espectador (o lector) la razón posible por la que el dramaturgo eligió el *lotos* frente al *opio* o el *beleño*, aunque aquél careciera de toda virtud narcótica. La sustitución de la verdad médica por la licencia poética no implica necesariamente ignorancia o confusión, aunque éstas no pueden descartarse absolutamente, pero sí puede implicar, en términos de dramaturgia, intencionalidad y funcionalidad dramáticas.

Parejamente, si *opio* y *beleño*, percibidos como medicinas peligrosas e incluso fatales, podían producir en la realidad exterior de autor y público los efectos citados y en Segismundo, en la versión dramática, los referidos por Clotaldo, por la misma razón podía sospecharse que no era esa mezcla de drogas la mejor bebida para dársela al príncipe en la torre antes de traerlo a palacio. ¿De qué modo, en efecto, podían conciliarse *opio* y *beleño* y sus perniciosos efectos con la prueba, ciertamente difícil, a la que iba Basilio a someter, en el espacio cortesano del palacio, al prisionero de la torre, aislado e incomunicado desde su nacimiento, prueba en que estaba en juego no sólo su destino, personal y político, sino el del reino? Habiendo visto el espectador la tendencia a la violencia y la intensidad y fuerza de la furia de Segismundo en las escenas de la torre y su actualización en el relato de Clotaldo (II, vv. 1048-1066), ¿no podía ver en las drogas, dados sus efectos psicofísicos, un modo de coartar y poner en peligro las posibilidades que el improvisado príncipe —príncipe “contrahecho” le llamará Clarín (III, v. 2265)— tenía de triunfar de la prueba?

El tipo de connotaciones que el uso de drogas tales era capaz de proyectar

sobre la planificación, el control y la finalidad de la “experiencia” ideada, montada y dirigida por Basilio, podía así muy bien ser más negativa que positiva, lo cual dependería, en última instancia, de la familiaridad, el conocimiento o la información que el público tuviera de esas drogas, pero también de su interpretación del personaje del monarca y del grado de su identificación con él. Todos esos factores, hipotéticamente posibles, pero realmente no verificables, dirigirían la recepción de los signos investidos por el autor en la acción dramática y en la configuración de su personaje en un doble sentido: 1) o bien Basilio ignoraba los efectos de la “confección” mandada hacer por él, en cuyo caso la fama de sabio y su alta conciencia de serlo, manifestadas en su Discurso a la corte, debían ser puestas en entredicho; 2) o bien Basilio lo sabía, en cuyo caso sus motivos debían ser sometidos a escrutinio. En ambos casos la interpretación del saber del rey dependería del saber del espectador. Saber no quiere decir saber científicamente, sino “haber oído”, “tener una idea aproximada”, es decir, estar vagamente enterado de alguno o de algunos de esos efectos, con un saber que forma parte de esa inexacta “ciencia popular” de la cultura oral, al modo como hoy sabemos, sin precisión ni rigor, acerca de algunos de los efectos del LSD o de otras drogas o medicinas de nuestro tiempo.

Si los factores a los que me refería son prácticamente inverificables, sí puede ser, en cambio, verificable la existencia y el nombre del compuesto o “confección” mandado hacer por Basilio, el cual podía encontrarse en las farmacias del primer tercio del siglo XVII.

El profesor Anastasio Rojo, catedrático de Farmacología de la Universidad de Valladolid, a quien agradezco esta preciosa información, cree haber conseguido identificar la confección con la que narcotizaron a Segismundo. En la carta en que respondía a mis preguntas escribe: “Se trata del Electuario de beleño opiado que, en tiempos de Calderón se denominaba en las boticas *Filonio romano*”. En una tesis doctoral dirigida por él, se indica que “se comprueba exactamente la presencia en las boticas de finales del XVI y de todo el XVII de dos *filonios*: el pérsico y el romano”.<sup>8</sup> Es éste el único en donde intervienen tanto el opio como el beleño.

A título de información, me parece interesante que tanto Littré como los estudios de la medicina experimental del siglo XIX o los del XX, confirmen los síntomas recogidos por Laguna en sus comentarios a la *Materia médica* de Dioscórides, y que, completándolos o ampliándolos, describan, entre otros que aquí interesan menos, los siguientes efectos: el *opio*, a dosis débiles pro-

<sup>8</sup> Félix Pastor Frechoso, *Las boticas y la materia médica vallisoletana en los siglos XVI y XVII*. Valladolid, 1990 [tesis doctoral, sin editar].



duce “contracción de la pupila”, la cual determina que, al despertar, haya una mala acomodación visual que impide ver bien las cosas; asimismo causa “deseos lujuriosos”.<sup>9</sup> También da “pesadez de cabeza” y “confusión de ideas” y en algunas personas produce una “excitación muy viva y agita más bien que calma el sistema nervioso”.<sup>10</sup> En cuanto al *beleño* es “narcótico, delirante y madriásico (otra desacomodación de la visión que no permite ver correctamente la realidad física) y aumenta el pulso, acelera la respiración y embota la sensibilidad externa. Contiene escopolamina, la cual produce sedación y lentitud al mismo tiempo que excitación y alucinaciones y, en dosis mayores, hiperreactividad y mala interpretación de los estímulos”.<sup>11</sup> Ni en los tiempos de Calderón ni en los posteriores, hasta llegar a los nuestros, a juzgar por los datos citados, parece que las bebidas opiáticas fueran tenidas por inofensivas. Que Calderón, como ya señalé páginas atrás, eligiera nombrar específicamente esas sustancias en vez de otras o de no nombrarlas, y encomendara a Clotaldo describir sus violentos efectos en Segismundo no debe pasarnos desapercibido, sin que sea óbice cuál puede ser nuestra interpretación.

El conocimiento de algunos de los efectos citados —alteración de la visión, confusión, deseos lujuriosos, excitación e hiperactividad— pienso que pueden intrigar al lector actual de *La vida es sueño* y fascinar al hombre de teatro que planea montarla en un teatro para públicos de hoy. Imagine el lector lo que un actor que encarnara a Segismundo en las tablas podría hacer conociendo tales datos o el ritmo y estilo de montaje que un director podría imprimir a la acción y al juego de relaciones entre los personajes de esas escenas de palacio y el impacto sobre su recepción por parte del público.

Aunque el montaje y la representación escénicas sean la más poderosa de las mediaciones entre el texto de *La vida es sueño* y sus espectadores, sólo la experiencia de la lectura del texto determina la dirección de la mediación y de la recepción, ninguna de las cuales puede ignorar la específica dramaturgia del texto teatral, la cual es, a su vez, la mediación profunda y radical entre la escritura de ese texto por el dramaturgo y la realidad —referencial o autorreferencial— externa al texto. Y es esa supermediación entre texto y mundo —interior y exterior— operada por la dramaturgia, la que —no olvidemos— construye sus propias contradicciones y fisuras, repeticiones y cancelaciones, como signos a interpretar en el proceso global de producción

<sup>9</sup> Littré, *op. cit.*, t. I, pp. 513-514.

<sup>10</sup> E. Bouchout, *Diccionario de medicina y de terapéutica médicas y quirúrgicas* (trad. P. Espina y Martínez y A. Espina y Capó). Madrid, 2ª ed., 1897, pp. 69, 1138 *apud* Anastasio Rojo, carta al autor [Francisco Ruiz Ramón]. Valladolid, julio 12 de 1993.

<sup>11</sup> Rojo, carta.



palabra *experiencia*, aunque esté presente su idea —el “por ver si” del verso 736—, aquí sí aparece, en cambio, dos veces, en boca de Clotaldo la primera (II, v. 1077), y de Basilio ahora (II, v. 1121), con el sentido de *experimento*, en el que podría caber cierta connotación negativa, semejante al que da a entender Covarrubias al final de la líneas que dedica a *experiencia*: “...es peligrosa por la variedad de los sujetos y las circunstancias del; y así dice el aforismo de Hipócrates: *Vita brevis, ars vero longa, experimentum fallax*”.<sup>13</sup>

Lo que Basilio parece querer *examinar* (II, vv. 1102 y 1112) esta segunda vez en su nuevo experimento es si existe, de alguna manera, una salida a su primer experimento —la torre— y un compromiso entre dos tesis difíciles teóricamente de conciliar entre sí para el rey: que el Cielo no miente y que el hombre predomina en las estrellas. La función primaria del experimento es la de examinar si el Cielo se mitiga o temple —a pesar de las pruebas en contrario— desdiciéndose ante el ejercicio de la libertad por parte de Segismundo. En ese duelo provocado experimentalmente entre el Cielo y el hombre, entre el Hado y la Libertad, núcleo trascendente del conflicto trágico, el triunfo o derrota del uno o el otro dependerá enteramente del modo de actuar de Segismundo, estando ligada su actuación a su condición o “talento”, en el sentido de “caudal de dones naturales” (*Autoridades*), según anota Rull.<sup>14</sup> Que el Cielo se desdiga de su palabra depende de los actos de Segismundo, es decir, de la puesta en acto de su libertad. Ahora bien, ¿quién es Segismundo al despertar en el nuevo espacio desconocido: el hombre vestido de pieles o el hombre vestido de príncipe? Pero también ¿quién es Segismundo para los habitantes del palacio? ¿Está el hombre de la torre, el que viene de su monte, en condiciones de hacer “de su talento la prueba”, venciéndose magnánimo, vestido de príncipe? ¿Cuáles son las reglas del juego de palacio y su justificación?

La pregunta de Clotaldo, cuya respuesta ha diferido Basilio, es ahora reformulada por éste para poderla responder:

Agora preguntará  
que para aquesta experiencia  
qué importó haberle traído  
dormido desta manera (II, vv. 1120-1123).

¿Qué posible relación de consecuencia puede haber, en efecto, entre

<sup>13</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Turner, Madrid, 1979.

<sup>14</sup> Rull, ed. cit., p. 172.

dormirlo *antes* de sacarlo de la torre y el experimento en palacio, una vez despierte en él? Según Basilio, evitarle la desesperación y ofrecerle consuelo después, una vez devuelto a la torre y a su cadena, haciéndole creer que todo fue un sueño, es decir, que nada de lo sucedido pasó realmente. ¿Piedad de padre, según la interpretación tradicional, o cautela política? Cualesquiera que sean la razón última o las razones pragmáticas, Basilio parece, sin duda, creer en —o por lo menos admitir— la posibilidad real, si no cierta, del fracaso de Segismundo, el cual confirmaría la tesis de que no es posible que mienta el Cielo, que es la tesis de Basilio, confirmada no por la realidad, sino por su interpretación de ella:

quiero examinar si el cielo  
 (que no es posible que mienta,  
 y más habiéndonos dado  
 de su rigor tantas muestras  
 en su cruel condición) (II, vv. 1102-1106).

Basilio, como el Creón de Sófocles, según lo interpreta Reinhart en su análisis del personaje en *Antígona*, forma parte de ese grupo de personajes complejos “que no se dejan conocer en lo que dicen de sí mismos, sino en el estilo y contexto de sus palabras”. En consecuencia, conviene, como en el caso de Creón, también Padre, Rey y Figura del Poder, no “atender sólo al *quod* de sus discursos, permaneciendo sordo a su *quomodo*.”<sup>15</sup>

Este nuevo minidiscurso o discurso resumido —y *reconstruido*— para satisfacer la duda de Clotaldo, no revela en absoluto si Basilio favorece o no favorece, prefiere, o no prefiere, desea o no desea, que Segismundo triunfe o fracase, reine o no reine, sino sólo si es posible o no es posible que suceda una o la otra cosa. Lo que sí queda claro en la respuesta y reacción del vasallo al discurso de Basilio es su desacuerdo con las explicaciones que ha escuchado:

Razones no me faltaran  
 para probar que no aciertas.  
 Mas ya no tiene remedio;  
 y según dicen las señas,  
 parece que ha despertado  
 y hacia nosotros se acerca (II, vv. 1150-1155).

¿En qué piensa Clotaldo que no acierta el rey?: ¿en traer a Segismundo a

<sup>15</sup> Karl Reinhart, *Sophocle* (trad. Emmanuel Martineau). Éditions de Minuit, Paris, 1971, p. 106.

palacio?, ¿en traerlo dormido?, ¿en decirle que es su hijo?, ¿en pensar que proceda despierto en cuanto imagine y piense dando con ello testimonio de su condición?, ¿en creer que al despertar de nuevo en la torre se consolará, sin desesperar, pensando que ha sido sueño su estancia en palacio? Al no aclararlo, dejando abierto en su respuesta el sentido concreto de su desacuerdo, abre, para los espectadores, todo un abanico de posibles respuestas a debatir y —lo que puede ser más decisivo— favorece una actitud alerta y una disponibilidad para la duda y el distanciamiento frente a las palabras de Basilio, en vez de la total identificación con su propuesta. El verbo utilizado por Clotaldo —*acertar*— en su sentido de “responder a la duda, o enigma que se propone [...] su contrario es errar” (Covarrubias), y el anuncio de la inminente entrada en escena de Segismundo, no sólo incrementa la expectación, sino que marca la recepción de la entera secuencia de palacio, la cual se concentra tanto en la actuación de Segismundo como en el acierto o error de Basilio. No es, por lo tanto, sólo Segismundo el que es puesto a prueba, sino también la prueba misma ideada por Basilio.

Ejes mayores de construcción dramática y de configuración temática en la acción de palacio son el dispositivo del “teatro dentro del teatro”, el orden —¿casual?— de los encuentros del novel príncipe con los nobles personajes palaciegos y la multiplicidad *conflictiva* de sentidos de la fórmula metafórica “la vida es un sueño”, cuya repetición, desde puntos de vista y niveles de significación distintos y contradictorios entre sí, es puesta a prueba en el texto de *La vida es sueño*, de cuyo título será, sintomáticamente, excluida su propia literalidad por virtud de su misma acción dramática, que la va a cancelar. El texto descalificará, a la postre, el paratexto.