

Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro

JUAN GARCÍA GUTIÉRREZ

*Questo affannoso e travagliato sonno
che noi vita nomiam ... (Leopardi, Canti, XIX)*

Con la crisis barroca la realidad queda relegada a la categoría de mera apariencia. Y habida cuenta de que, según afirma el dicho popular, “las apariencias engañan”, el barroco se cura en salud contra el carácter ilusorio de esa presunta realidad y procura, en lo sucesivo, vivir sobre aviso. Las apariencias *no* engañan cuando son tomadas como tales, es decir, como meras apariencias. Por tanto, no debemos identificar lo real con lo verdadero sino, simplemente, con lo *aparente*. Es más, el descubrir que eso que llamamos realidad no es otra cosa que pura apariencia, nos lleva a concluir el carácter ficticio, la paradójica condición *irreal* de lo que tomábamos por realidad.

Para poner de manifiesto ese carácter ficticio de la realidad el barroco echa mano de dos parábolas favoritas: la de la vida ‘como sueño’ y la del ‘mundo como teatro’. Ambas parábolas rebasan el marco temporal del Barroco –si bien dentro de él se manifiestan de una manera especial– para enmarcarse en el ámbito universal del Humanismo.

A) *La vida como sueño*.- El carácter ficticio de esa realidad que llamamos ‘vida’ se nos revela mejor cuando la comparamos con una representación onírica. En el transcurso del sueño ‘vivimos’ determinadas representaciones cuya naturaleza ‘fantástica’ descubrimos al despertar. Es decir, en el sueño *vivimos* esas fantasías que luego reconocemos irreales en la vigilia. Pues bien, cabe pensar que lo mismo que *vivimos* los sueños, *soñamos* la vida; que la vida

misma tenga la consistencia imaginaria, fantástica, de los sueños. En fin, *que la vida sea un sueño*.

Esto, que en principio puede ser una mera hipótesis intuitiva, nacida de esa crisis barroca sobre la realidad, es lo que la poética del Barroco va a establecer de una manera *tética* y no meramente *hipotética*, a modo de un credo estético. Partimos, pues, de la suposición de que la vida *es* un sueño. Uno de los primeros que se atreven a formular esta suposición es un personaje de ficción, una de las *dramatis personae* de *La tempestad*, de Shakespeare. Se trata de Próspero, personaje central del drama mencionado, quien dice:

...somos
de la misma materia de los sueños
y nuestra breve vida
rodeada está de un sueño¹.

Pero será un dramaturgo hispano el que dará forma teatral a esta idea matriz de la cosmovisión barroca de la vida como sueño. La mejor versión escénica que se ha hecho de esta cosmovisión corresponde al autor español Pedro Calderón de la Barca, en su conocida obra dramática *La vida es sueño*. El príncipe Segismundo, personaje central de esta obra, expone su peculiar visión de la existencia en estos términos:

*¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
que **toda la vida es sueño**
y los sueños, sueños son.*

(*La vida es sueño*, vv. 2182-7)

¹ We are such stuff / as dreams are made on; and our little life / is rounded with a sleep
(*The tempest*, IV, vv. 156b-158a).

El virus barroco del desengaño ataca la consistencia ontológica de la realidad convirtiéndola en ficción, sueño o fábula... mentira, al fin.

Con el Barroco la vida adquiere la consistencia ontológica, irreal, de los sueños. Lo que lleva a suponer, por simetría, que la muerte equivale a despertar de ese sueño de la vida. Dice Antonio Machado en una de sus filosóficas quisicosas:

*Entre el vivir y el soñar
hay una tercera cosa:
adivínala.*

Y adivinamos que esa tercera cosa será el despertar de la muerte. Así, al menos, lo proclama otro de los adictos al credo barroco de la vida como sueño, el poeta doliente de las *Rimas*:

*Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos:
¡tan breve es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos,
sombros de un sueño son que perseguimos:
¡despertar es morir!*

(*Rima LXIX*)

Rima que está, precisamente, encabezada por la frase que da título al célebre drama calderoniano al que venimos aludiendo.

Porque el poeta de las *Rimas* es, como decimos, un adicto a la cosmovisión calderoniana, en la doble faceta de *la vida como sueño y el mundo como teatro*. He aquí otro de sus pasajes en los que expone su convicción acerca del carácter onírico, soñado, de la vida:

*Es un sueño la vida,
pero un sueño febril que dura un punto;
cuando de él se despierta
se ve que todo es vanidad y humo...
¡Ojalá fuera un sueño*

*muy largo y muy profundo,
un sueño que durara hasta la muerte!...
Yo soñaría con mi amor y el tuyo.*

(Rima LXXX)

También el padre del Modernismo, Rubén Darío, se sintió de acuerdo con esta doctrina barroca acerca de la condición *soñadora*, irreal, de la vida:

Y el sueño que es mi vida desde que yo nací.

(*Cantos de Vida y Esperanza*, XXXII, Nocturno, v. 16)

Se trata, pues, de un tópico inveterado, como ya observó el profesor J. A. Maravall: “el tema de la vida como sueño viene, en Calderón y en otros escritores barrocos, de lejanas y múltiples fuentes”. Y añade, en nota a pie de página, “estudiadas ya por A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Turín 1916, y continuado el estudio después por una amplia bibliografía”².

Si cabe identificar, según hace el barroco, la vida con el sueño, desde la supuesta condición ‘irreal’ de ambos términos, cabe, igualmente, identificar ambas cosas suponiendo que la una es tan real como la otra. Esto es lo que hace Virgilio en el pasaje de *Eneida* (VI, 893 ss.) en el que habla de las dos puertas del Sueño: una, córnea, que comunica con el reino de la Muerte y otra, ebúrnea, que comunica con el reino de la Vida. Por esta ebúrnea puerta salen Eneas y la Sibila, dándonos a entender el poeta que la entrevista de Eneas con su progenitor, así como el fugaz encuentro con Dido, han sido de carácter onírico. Un sueño tan real como la vida misma.

² Véase MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1980, p. 412. Este libro estudia, entre otros, los dos aspectos de la cosmovisión barroca que son objeto de este artículo: la vida como sueño y el mundo como teatro (véanse, especialmente, los capítulos 6 y 7, englobados en la III parte del libro bajo el título “Elementos de una cosmovisión barroca”, pp. 309-418). Otros tópicos del Barroco sobre los que Maravall llama la atención son el de la ‘locura’ (en el loco realidad y fantasía se amalgaman y confunden), el tópico del ‘mundo al revés’ (lo que explica el gusto por las paradojas), el mundo como ‘mesón’, ‘plaza’, ‘laberinto’ y, finalmente, los dos tópicos que aquí tratamos. Tanto Maravall como Orozco Díaz siguen las pautas marcadas previamente por E.R. Curtius en su libro fundamental *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1955 (existe reedición de 1995).

Finalmente, creo haber detectado indicios del tópico *bi vo*" - ο[nar (vita-somnium) en Luciano de Samósata, sobre el que volveré más adelante, a propósito del tópico del mundo como teatro. Una de sus obras más conocidas es *Diálogos de los muertos*, y en uno de esos diálogos (25, 1) entre Nireo, Tersites y Menipo, el primero, que había sido hermoso en vida, pregunta a Menipo cuál de los dos le parece más hermoso, si Tersites o él mismo. Menipo le contesta, irónico, que él los encuentra muy parecidos. Nada, en efecto, más parecido que un esqueleto a otro esqueleto. Y como Nireo insiste en haber sido famoso por bello, Menipo le responde:

*Me cuentas sueños: yo, empero, veo lo que tienes ahora; aquellas cosas las conocen los de entonces*³.

Es decir, la vida, desde el punto de vista del difunto Menipo, *ha sido* un sueño.

B) *El mundo como teatro*.- La otra parábola que sirve para ilustrar la tesis barroca sobre el carácter ficticio de la existencia humana y, concretamente, eso que solemos llamar la realidad, es la visión del mundo como un 'gran Teatro', en el que cada uno de nosotros tiene asignado un particular papel. La vigencia de este tópico literario ('la vida comedia es') tiene, si cabe, una tradición literaria aun más arraigada que el tópico de la vida como sueño. Uno de los más destacados estudiosos del Barroco, el profesor Orozco Díaz, cita, entre otros autores en los que puede rastrearse el tópico, a Platón, Horacio, San Pablo, Clemente de Alejandría, San Agustín, Juan de Salisbury...⁴

Aquí vamos a citar algunos de los autores que él cita y otros que no cita, aduciendo en algunos casos los pasajes correspondientes en los que aparece el tópico. De entre estos autores citados por Orozco, siguiendo las huellas de

³ Ονειραταυμοι λεγει" +εjgw; de; a{bλεpwkai; nu'ne[cei", e]kei' nade; oi Jtottei[sasin. Cf. Luciano, *Obras*, t. II, *Diálogos de los muertos* (30, 2, 8-9), traducción de José Alsina. Ed. bilingüe. Alma Mater, Barcelona 1966, p. 72. Tersites y Nireo aparecen también en el *Menipo*, donde el protagonista insiste en este anonimato que caracteriza a los huesos: ο{μοια τα; οjστασ h\`n, a[dhla kai; ajnepivgrafa kai; u]p j oujdeno;" e[ti diakrivnesgai dunavmena (MEN. 15) [los huesos son todos parecidos, indiferenciados, anónimos e imposibles de reconocer por nadie]

⁴ Cf. OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Edit. Planeta, Barcelona, 1969, pp. 174 -177.

Curtius, destacaremos en especial a Platón. El gran filósofo ateniense intuyó la vida como una representación teatral, pero de un teatro de títeres, o marionetas, manejados por los dioses. Las marionetas serían los seres humanos. Ya en *Filebo* alude Platón a “la tragedia y comedia de la vida”⁵. Y en las *Leyes* desarrolla el símil del teatro de títeres:

*Representémonos cada uno de los seres vivos que somos nosotros como una marioneta fabricada por los dioses: que esto sea sólo un pasatiempo por su parte o que tenga un fin serio es algo que no podemos saber; lo que sí sabemos es que estas afecciones, que son en nosotros como unas cuerdas o hilos interiores, tiran de nosotros y nos arrastran, opuestas como son, en sentidos contrarios entre sí y hacia acciones opuestas, sobre la línea límite entre la virtud y el vicio (...)*⁶

El mito de la caverna. - Pero donde Platón deja más diáfano claro su concepto del mundo sensible como ‘sombra’ de una realidad trascendente es en el famoso ‘mito de la caverna’ (Rep. VII, 514a –517b) mito que nos parece una auténtica anticipación del cinematógrafo. Muchas veces nos ha venido a las mentes la semejanza entre la oscuridad de la sala de proyecciones y la de la mítica caverna, en cuya pared, como en una pantalla se proyectan, según Platón, las sombras de las que hemos llamado las ‘divinas, inmarcesibles realidades’.

Entre los autores latinos, la equiparación de la vida a una representación teatral aparece ya netamente en Séneca. En dos pasajes de las *Epístolas mora-*

⁵ El texto original se expresa en estos términos:

Mnuvei dh; nuonoj logvo" hJmi ne jngchvnoi" tekai; ejntragw/divai" <kai; kwnw/divai">l, mh; toio" drawasimovnonajlla; kai; thp tou pbivousupavsh/ tragw/diva/kai; kwnw/diva/, lupw" hJdona" a{makeravnusgai, kai; ejna{llloi" dh; murivoi" . (Plat. Phil. 50b).

⁶ Qau' mame ne{kastonhJmw nhJghswmega tw'n zw/vw nqei son, ei [tewJ" pavgnionejkeivnw ei [te wJ" spoudhptini sunesthkov": oujga; rdh; tou' tovge gignwskomen, tovdede; i[smen, o{ti tau'ta ta; pavghejnhJmi noi |onneu'rah| shvringpivtine" ejnou' sai spwsivn tehJta" "kai; ajllhvlai" ajngvilkousinejantivai ou'sai ejp ejnativa" pravveio", ou| dh; diwris mevrihJreth; kai; kakiva keio'tai: (Plat. Leg. 644d-e) En otro pasaje de *Las leyes* (concretamente el 803c) vuelve a insistir en esta imagen del hombre como ‘juguete de la divinidad’ (Qeou' ti paignivon).

(La traducción que damos de este pasaje es la de F.P. Samaranch, en las *Obras completas* de Platón, Aguilar, Madrid 1972, p. 1.289). Esta idea de la Humanidad como un teatro de títeres en manos de Dios fue retomada por Lutero en su expresión *Puppenspiel Gottes* (‘el guiñol de Dios’, cf. Curtius, *ob. cit.* p. 206). Este mismo autor cita, en la página siguiente, unos versos de Ronsard que abundan en la misma intuición: *le monde est un théâtre et les hommes acteurs (...)* les cieux et les destins en sont les spectateurs.

les a Lucilio podemos rastrear ya la presencia del tópico de ‘la vida comedia es’. He aquí los pasajes en cuestión:

*Ninguno de éstos que ves con mantos de púrpura es feliz; no más que aquellos a quienes la ficción dramática atribuye en la representación el cetro y la clámide: salen a la presencia del público enaltecidos sobre sus coturnos. Pero tan pronto como salieron de la escena se despojan de su calzado y vuelven a recobrar su estatura normal. Lo mismo, ninguno de aquellos a quienes la riqueza y los honores colocan sobre un podio más alto es, por eso, más grande*⁷.

—
*Lo mismo que la representación teatral, así es la vida: no importa cuánto haya durado, sino si se ha representado bien o no. Nada importa en qué momento se termine; donde quiera termine, sólo es preciso que tenga un buen remate. Adiós*⁸.

Coetáneo de Séneca es Petronio quien, en su *Satiricon* (cap. LXXX), inserta unos versos que luego recogería Juan de Salisbury en su *Policraticus* (obra muy leída en la Edad Media), versos que reflejan esa semejanza entre la vida y la representación teatral:

*La compañía pone en escena una farsa: éste hace de ‘padre’, aquel otro de ‘hijo’; otro tiene el papel de rico... Luego, cuando acaba la parte lúdica, vuelve el rostro verdadero; el fingido, desaparece*⁹.

Otro autor, aludido más arriba, es Luciano de Samósata, que vivió en el siglo II de nuestra Era. Su lucidez crítica fue muy apreciada por los autores del Renacimiento y del Barroco. En sus escritos podemos rastrear los dos tópicos

⁷ Nemo ex istis quos purpuratos uides felix est, non magis quam ex illis quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae adsignant: cum praesente populo lati incesserunt et coturnati, simul exierunt, exalceantur et ad staturam suam redeunt. Nemo istorum quos diuitiae honoresque in altiore fastigio ponunt magnus est. (Ep. 76, 31).

⁸ Quomodo fabula, sic uita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet quo loco desinas. Quocumque uoles desine: tantum bonam clausulam inpone. Vale. (77, 20).

⁹ Grex agit in scaena mimum, pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet;
mox ubi ridendas inclusit pagina partes
uera redit facies, dissimulata perit.

que son objeto de este estudio: el tópicos *bivo* " -*xnar* (*vita-somnium*) y el tópicos *bivo* " -*sknhiv*, o bien *bivo* " -*paivgnio* " (*vita-scaena*, o *vita-ludus*). En relación con este último quiero recordar aquí un pasaje de uno de sus diálogos, el *Menipo* (o *Necromancia*), donde se compara la vida humana a una representación teatral:

Creo que, en muchas ocasiones, has visto sobre la "tramoya" del teatro a los actores que representan tragedias. Por exigencias del guión, ahora son "Creontes", después se convierten en "Príamos" o "Agamenones". Y el uno, si le toca hacerlo así, primero tiene que representar con mucha solemnidad el papel de Cécrope o de Erecteo, y al poco rato, si se lo ordena el autor, viene a dar en un criado. Cuando la obra ha alcanzado ya su final, cada uno de ellos, despojándose del vestido con bordados de oro, quitándose la máscara y bajando de los zancos, va por ahí dando tumbos pobre y humilde, ya no Agamenón, el hijo de Atreo, ni Creonte, hijo de Meneceo, sino que se llama Polo, hijo de Caricles de Sunio, o Sátiro, hijo de Teogitón, de Maratón. Así son las cosas de los hombres o, al menos, esa opinión me forjé al verlos entonces¹⁰.

Un contemporáneo de San Agustín, el egipcio Paladas, poeta que figura en la *Antología Palatina*, abunda en esta interpretación de la vida humana como 'teatro': quien no sabe representar su papel está condenado a sufrir:

La vida toda es teatro y farsa: o aprendes a fingir, dando de lado a lo serio, o tendrás que padecer las molestias consiguientes¹¹.

¹⁰En el original griego: *Oi\mai de; kai; tw'n ejpi; th' " sknhh' " pollavki " eJwrakevnai se touv" tragikouv" touvtou" uJpokritav" prov" tav" creiva" tw'ndranavtwna[rtime;nikrevonta" , ejnivote de; Priavmou" gignomevnu" h] jAgamevmona" , kai; oJaujto" , ei jtuvooi , mikro;ne[mprosgenavla semw' " to; tou' Kevkropo" h] jEreogew" sch'maminhsavmeno" met' joiJlivgon oi jkevth" prch' loen uJpo; tou' poihtou' kekeleusmevo" . h[dhde; pevra" e]conto" tou' dravmato" ajpodusavmeno" e{ kasto" aujtw'n th;n crusovpaston ejkeivmhnejsch' takai; to; prospeei ' ana jpogevmeno" kai; kataba; " ajpo; tw'nejibatw'npevnh" kai; tapeino" periveisin, oujkev j jAgamevmonoJ jAtrew" oujde; KrevnoJMenoikev" , ajlla; Pw' lo" Cariklevou" Sounieu; " ojnomazovmeno" h] Savturo" Qeogevtano" Maragwnio" . toiau' takai; ta; tw' najnqwpwvnpnpravgnatavejstin, wj' tovtenoi oJrw' nti e[doxen . (MEN.,16). (La traducción es de José Luis Navarro González, en Luciano de Samósata, *Obras*, t. II, pp. 315-6, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1988).*

¹¹*Sknh; pa' " oJbivo" kai; paivgnio" . h] mavgepaivzein th;nspoudh;nmetageiv" , h] fevre ta; " ojduvna" (A.P.,X,72). (Cit. por Curtius, *ob. cit.*, p. 204).*

Uno de los autores más representativos del humanismo europeo en la primera mitad del siglo XVI es, sin duda, Erasmo, que incide en el tópico en un pasaje de su famoso *Elogio de la locura*:

*Y, en definitiva, ¿qué otra cosa es la vida de los mortales, sino una especie de comedia en la que cada uno se presenta cubierto con su máscara e interpreta su papel hasta que el director de la representación lo retira del escenario? Sin embargo, ese director hace reaparecer con frecuencia a un mismo actor en papeles distintos, de modo que quien hasta poco antes había representado a un rey revestido de púrpura, hace a continuación de esclavo andrajoso. Todo es, desde luego, ficticio; pero así es, precisamente, como se representa esta comedia de la vida*¹².

Otro célebre humanista europeo de la segunda mitad del siglo XVI es Justo Lipsio. En una epístola que, con ocasión de la muerte de Arias Montano, escribe Lipsio a su amigo español García de Figueroa, echa mano del tópico que, según todas las trazas, debió de tener gran popularidad en los siglos del Renacimiento y del Barroco:

*En este gran teatro (i. e. 'el gran teatro del mundo') nos encontramos, ora como espectadores ora como actores: unos entramos, otros salimos: y no debemos asombrarnos o sentir indignación por lo que constituye una regla universal que hemos recibido desde siempre*¹³.

Pero donde verdaderamente adquirimos conciencia de lo divulgado que estaba el tópico a finales del quinientos y principios del seiscientos es en la obra cumbre de la literatura española y una de las cumbres de la literatura universal. Me refiero, como ya puede suponerse, a *Don Quijote de la Mancha*,

¹² Porro mortalium vita omnis quid aliud est, quam fabula quaequam, in qua alii aliis oblecti personis procedunt, aguntque suas quisque partes, donec choragus educat e proscaenio? Qui saepe tamen eundem diverso cultu prodire iubet, ut qui modo regem purpuratum egerat, nunc servulum pannosum gerat. Adumbrata quidem omnia, sed haec fabula non aliter agitur. (D. Erasmo, *Elogio de la locura*, edic. bilingüe de Oliveri Nortés Valls, Barcelona 1976, p. 159).

¹³ In theatro hoc magno sedemus, spectatores aut actores, et eximus alii, inimus alii: nec mirari aut indignari debemus in communi et recepta ab aeternitate lege. (*Epistolario de Justo Lipsio a los españoles (1577-1606)* Madrid, 1966, p. 267. Cit. por A. Alcalá en su 'Epílogo' a *Arias Montano* de B. Rekers, Taurus, Madrid, 1973, p. 251, nota a pie de página).

en cuya 2ª parte, capítulo XII, Cervantes recoge el tópico por boca de Don Quijote:

...y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que hemos de ser, como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace de rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple, y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della quedan todos los recitantes iguales... — Sí he visto, respondió Sancho. — Pues lo mismo, dijo Don Quijote, acontece con la comedia y trato deste mundo donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y se quedan iguales en la sepultura.

Lo más sorprendente de este comentario es la apostilla que hace Sancho, quien, tras celebrar lo atinado de la comparación, afirma haberla oído montones de veces, es decir, que se trata de un manido tópico. Y añade, por su cuenta, otro símil que viene a completar la imagen del teatro: el de las piezas que intervienen en el juego del ajedrez: cada una tiene su función y valor específico durante la partida, pero al concluir ésta, todas se recogen en el cajón, lo mismo que los humanos, tras la muerte.

Otro de los genios universales de finales del XVI y comienzos del XVII es Shakespeare, rigurosamente coetáneo de nuestro Cervantes (mueren en el mismo año, 1616). Ya adujimos su autoridad a propósito del tópico de 'la vida como sueño', que nos revela el aspecto irreal de la realidad. El carácter ficticio del vivir se nos revela, igualmente, en el tópico de 'la vida como teatro', del que también, suscribiéndolo, se hace eco el *cisne de Avon*. He aquí un pasaje que confirma lo que acabamos de decir, y que pertenece a su obra titulada *A vuestro gusto*:

Jaques.- El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres, simplemente, comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo (i.e. 'en su vida') representa muchos papeles y sus actos son siete edades¹⁴...

¹⁴ All the world's a stage, / and all the men and women merely players: / they have their exits and their entrances; / and one man in his time plays many parts, / his acts being seven ages (...), (Act. II, scene VII, vv. 139b – 143 a).

(Sigue la enumeración de esas siete edades, que van desde la infancia hasta la extrema senectud).

Un autor del XVII, más bien poco conocido, es Gonzalo de Céspedes y Meneses, de vida ajetreada y azarosa, quien publica en 1623 su novela *Historias peregrinas y ejemplares*, en la que vuelve sobre el tópico del ‘mundo como teatro’:

*Toda esta vida y sus acciones y accidentes representan al vivo una farsa o comedia, en quien (sic) los personajes que ayer hicieron reyes hoy salieron esclavos, y en un pequeño espacio, los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos*¹⁵.

Calderón es el genio barroco que se atreve a dar una versión escénica de esta cosmovisión filosófica del mundo como teatro en su obra alegórico – filosófica titulada, precisamente, *El Gran Teatro del Mundo*, que constituye la *mise en scène* de esta teoría filosófica de la existencia. En la pieza calderoniana intervienen, como personajes arquetípicos, el rey (personificando el poder), el rico, el pobre, el labrador, el niño nonato (que no tendrá pena ni gloria), la hermosura y la discreción. A todas estas *dramatis personae* se añade el Autor de la obra (en este caso, Dios) e incluso el escenario donde tiene lugar la representación (el Mundo) y hasta el Apuntador. Una completa alegoría.

El Mundo, personificado, responde al requerimiento del Autor para hacer una comedia en la que intervendrán, como elementos esenciales, el propio Autor, el Mundo y el Hombre, éste último como actor principal del reparto:

*Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro y el hombre el recitante*
(vv. 65 – 66)

Al comenzar la representación, el teatro aparece envuelto en la oscuridad del caos primigenio. Enseguida se encenderán las grandes luminarias siderales que son el Sol y la Luna, los ‘faroles’, respectivamente, del día y de la noche. Y comienza la representación que incluye diversos pasajes del Génesis, el Éxodo, etc. Dos puertas hay en escena para que entre y salga una sola vez el personaje principal, el hombre. Esas puertas son la cuna y la sepultura, respectivamente, el nacimiento y la muerte.

Acto seguido, el Autor reparte los papeles entre los personajes que van a intervenir: el Rey, el Rico, el Pobre, el Niño, el Labrador, la Hermosura y la

Discreción. Y comienza la representación de la comedia, farsa o tragedia del vivir. El Autor -Empresario, advierte que retribuirá a cada uno según lo bien que haya desempeñado su papel. Y aunque uno represente un papel inferior cobrará su salario igual que aquél a quien correspondió un papel más honroso. Así advierte al que hace de Pobre:

*No porque pena te sobre
siendo pobre, es en mi ley
mejor papel el del rey
si hace bien el suyo el pobre;
uno y otro de mí cobre
todo el salario después
que haya merecido, pues
en cualquier parte se gana,
que toda la vida humana
representaciones es.*

(vv. 419 – 428)

En esta alegórica ‘representación’ no podía faltar el Apunte (indistintamente, apuntador, traspunte y guión) personificado en la Ley. A ella han de atenerse estrictamente los personajes para declamar bien su papel.

El Autor dejará a cada cual obrar según su libre albedrío, por más que encarga a la Ley que recuerde a cada uno su papel. Éste ha de ajustarse a la norma general que reza ‘obrar bien, que Dios es Dios’. Al final de la representación los personajes de esta fábula son recompensados por haber hecho bien su papel. Se salvan el Rey, el Pobre, la Hermosura, la Discreción... el Niño va al limbo, para justificar la existencia de ese lugar neutral que recibirá a aquellos que *nec bene nec male meruerunt*. El limbo es el lugar de los que pasaron por el mundo ‘sin pena ni gloria’.

Finalmente, hay que justificar la existencia del infierno. Y en esta fábula *sólo el rico se condena*. ¡El rico es, a la postre, el más infortunado! ¡Cuánto podría resarcir esta alegoría la frustración del pobre y cuánto servir de lección al rico para instarle a emplear en buenas obras su riqueza! Porque, claro está, Calderón busca aleccionar a su público, motivarlo a obrar bien con la fuerza ejemplarizante de su alegoría. La obra tiene el deseado *happy end* previsible, excepto para el único malo de la función, el rico, que en este caso debe ser el mismísimo Epulón del Evangelio. El autor material de la obra, Calderón, en

este caso, actuaba de acuerdo con la doctrina evangélica que advierte que es más difícil que un rico entre en el Cielo que un camello pase por el ojo de una aguja (Luc, XVIII, 25).

Así pues, en su escenificación de la visión barroca del mundo como teatro, Calderón procura 'llevar el agua a su molino'; como hará con la ejecución teatral de la otra metáfora típica del Barroco: *la vida es sueño*. En uno y otro caso se salva el imperativo moral de 'obrar bien':

*Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa.*

(La vida es sueño, vv. 2423-4)

Conclusión. - Hemos visto, pues, cómo el tópico de la 'vida como sueño' es parejo y complementario del tópico que considera al 'mundo como teatro'. Ambos son característicos (aunque no privativos) del Barroco. De ambos tópicos, bien sea conjunta o separadamente, se han ocupado algunas figuras señeras de la literatura universal, como Cervantes y Shakespeare. Hemos visto cómo ambos tópicos rebasan el marco temporal del Barroco para hacerse universales en el tiempo y en el espacio. Así, en el Romanticismo, el propio Bécquer participa de esa doble cosmovisión de la vida como sueño y como teatro. Ya admitimos, en su momento, los pasajes que corresponden a la primera de esas visiones. Tanto el sueño como el teatro son sendas formas de configurar lo ficticio de la que llamamos *realidad*. También Bécquer asimila su propia vida a una fábula, es decir, a una ficción tragicómica. Pero, como genuino romántico, reconoce que le ha tocado la parte trágica del papel:

*Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula
lo cómico y lo grave, confundidos,
risas y llanto arrancan.
Pero fue lo peor de aquella historia
que, al fin de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas
y a mí sólo las lágrimas.*

(Rima LXXXI)

Literatura y vida, ficción y realidad son convertibles. Dijo Ortega, parodiando a Bécquer: “Por una idea diéramos nuestra escasa fortuna; por una teoría, nuestra vida; por un sistema... yo no sé qué diéramos por un sistema”.

Nos hemos quedado sin nada que trocar cuando hemos canjeado por una teoría nuestra vida. Y esta teoría cae dentro de la constante barroca de la realidad como *trama ficticia*: el mundo como teatro, la vida como sueño.

Nuestra teoría se ha conseguido *a costa de nuestra vida*. Ese es el alto precio que hemos tenido que pagar. Con las tablas del naufragio de nuestro vital esquiife construimos el tablado donde representamos esa pequeña fábula de nuestra filosofía¹⁵.

¹⁵ Un filósofo italiano del Renacimiento, Girolamo Cardano, incide en el tópico de la vida como sueño. En su obra *De libris propriis* (1562) concluye así una reflexión sobre el tema: “ita statuere oportet de uita nostra ut uere sit somnium” (cit. por F. Socas en “El hombre que se creía de vidrio y la vida como ensueño: Breve aparición de dos temas literarios en los escritos de Girolamo Cardano (1501-1576)”, en *Exemplaria* 2 (1), 1998, 113-116, (115), Univ. de Huelva.