

dramma. Il problema della decifrazione del messaggio coinvolge l'intera struttura dedalea della *Vida es sueño* e si riconnette alla questione dell'originaria fruibilità della commedia da parte del pubblico contemporaneo di Calderón. Di fronte alla virtuale *impasse* che la difficoltà della transcodificazione sembra creare, è necessario ricordare, facendo propria la raccomandazione di F. Rico (*Biblioteca* cit., p. 211), che "più ancora di qualunque altra commedia del Siglo de Oro, *La vida è sogno* bisogna vederla sul palcoscenico (o, se no, sforzarsi di figurarsela sul palcoscenico) e in quella cornice, liberandosi della mentalità del lettore, [...] identificare le componenti primarie, quelle che *tutti* gli spettatori captavano e per le quali in ogni caso incominciava la comprensione e l'apprezzamento dell'opera".

Orbene, la rappresentazione si apriva – così come recita la didascalia – con un cavaliere, un uomo "en hábito de camino", che scendendo per una rampa a scale, simboleggiante una montagna, passava dal *corredor* (galleria) al palcoscenico vero e proprio. Fin dall'esordio *in medias res* il pubblico si trovava avvolto in un turbinio di sorprese ed enigmi. Il cavallerizzo disarcionato tradiva, infatti, negli accenti esacerbati della sua voce femminile, la vera identità del suo essere. Nell'invettiva indirizzata al destriero invisibile – si rammenti che la caduta da cavallo avviene fuori scena – Rosaura si interroga sulla sorte dell'animale e lo immagina precipitare lungo i dirupi. Il binomio "hipogrifo violento" è immagine polivalente, simbolo di sessualità, orgoglio, incontinenza (cfr. A. Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 88-105). "Illusione al quadrato" – così lo definisce A. D'Agostino (in S. Carandini ed., *Il valore del falso*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 73-90, a p. 80) –, mostro difforme, l'ippogrifo di ariostesca memoria è un coacervo dei quattro elementi primordiali: il fuoco del fulmine, l'aria dell'uccello, l'acqua del pesce e la terra del bruto. I vv. 3-8 sono concepiti sotto il segno della mutilazione: la preposizione *sin* e poi il prefisso *des-* privano l'abnorme creatura delle sue qualità essenziali, preannunciando in una sorta di drammatica *liaison* la condizione di Segismundo, eroe senza libertà.

La particolare immagine equina creata da Calderón rinvia però metaforicamente anche a Rosaura, figura tipicamente barocca, segnata dall'instabilità e dalla confusione. Questo personaggio alberga in sé, secondo V. Bodini (*Segni e simboli nella 'Vida es sueño'*, Bari, Adriatica, 1967, p. 59), il gusto della metamorfosi, il piacere del travestimento, finalizzato all'occultamento della propria personalità. Il v. 6 racchiude, infine, un altro stilema chiave "confuso laberinto", riferito sì al luogo materiale, ossia al paesaggio rupestre in cui precipita il destriero, ma anche evocativo, nelle sue implicazioni mitologiche (il labirinto del Minotauro), di smarrimento, di caos esistenziale. Nell'immagine calderoniana affiora il ricordo del famoso libro scritto da Comenio, e pubblicato nel 1631, *Labirinto del mondo e paradiso del cuore*, in cui prima si perde e poi trova salvezza il viandante cristiano. Nei *pareados* pronunciati da Rosaura si avverte, a partire dal v. 11, una sorta di cesura: l'attenzione della dama travestita si sposta dal cavallo, che l'ha sbalzata di sella, verso se stessa. Il "Que yo" è in rapporto oppositivo con la forma pronominale "tú" impiegata per l'ippogrifo, mentre il futuro "bajaré" indica un'azione che si compie nel presente della dimensione teatrale, in contrasto con il passato remoto ("corriste") e il presente ("te desbocas, te arrastras y despeñas"), riferiti all'antefatto. La compenetrazione umano-naturale si rafforza nella raffigurazione del monte, la cui vetta definita antropomorficamente da Calderón "cabeza enmarañada" (testa arruffata) sembra rimandare ambiguamente allo stesso personaggio femminile.

Rosaura, dunque, avanza nella vallata, che è quella forzosamente breve del palco-

scenico. Al suo fianco si trova Clarín, il *gracioso*. La zotica protesta del servo nei confronti della travestita è per Rico (*Biblioteca* cit., p. 220) espressione del malcontento dell'attore che si vede messo in disparte, lamentandosi del fatto "che nel primo minuto non si sia dato posto alla figura più apprezzata dal grosso del pubblico". Certo è che Calderón, abilissimo tessitore di intrecci, mettendo in scena l'accompagnatore di Rosaura crea un contraltare all'impianto tragico, in grado di attivare un opportuno distanziamento tra sala e illusione drammatica.

*Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando.*

ROSAURA

Hipogrifo violento,  
que corriste parejas con el viento,  
¿dónde, rayo sin llama,  
pájaro sin matiz, pez sin escama,  
y bruto sin instinto 5  
natural, al confuso laberinto  
de esas desnudas peñas,  
te desbocas, te arrastras y despeñas?  
¡Quédate en este monte,  
donde tengan los brutos su Faetonte, 10  
que yo, sin más camino  
que el que me dan las leyes del destino,  
ciega y desesperada,  
bajaré la aspereza enmarañada  
de este monte eminente, 15  
que arruga el sol el ceño de la frente!  
Mal, Polonia, recibes  
a un extranjero, pues con sangre escribes  
su entrada en tus arenas,  
y apenas llega cuando llega a penas. 20  
Bien mi suerte lo dice,  
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

METRO: *pareado* di settenari e endecasillabi.

<sup>2</sup> *que corriste parejas con el viento*: che hai galoppato a gara con il vento; per l'espressione cfr. p. 448.

<sup>10</sup> *Faetonte*: s'impadronì del carro del Sole, di cui era figlio, ma avvicinosi troppo alla Terra, tanto da poterla bruciare, venne colpito da un fulmine di Zeus, che lo fece precipitare nell'Eridano (Po).

<sup>13</sup> Con l'impiego di questi due aggettivi femminili Calderón rivela all'uditorio la vera identità di Rosaura.

<sup>16</sup> *ceño*: cipiglio.

<sup>20</sup> *apenas ... a penas*: non appena giunge comincia a soffrire; si noti il bisticcio tra avverbio e sostantivo preceduto da preposizione.

<sup>22</sup> *infelice*: mod. *infeliz*.

*Sale Clarín, gracioso.*

CLARÍN  
 Di dos, y no me dejes  
 en la posada a mí cuando te quejes;  
 que si dos hemos sido 25  
 los que de nuestra patria hemos salido  
 a probar aventuras,  
 dos los que entre desdichas y locuras  
 aquí habemos llegado,  
 y dos los que del monte hemos rodado, 30  
 ¿no es razón que yo sienta  
 meterme en el pesar y no en la cuenta?  
 ROSAURA  
 No quise darte parte  
 en mis quejas, Clarín, por no quitarte,  
 llorando tu desvelo, 35  
 el derecho que tienes al consuelo;  
 que tanto gusto había  
 en quejarse, un filósofo decía,  
 que, a truco de quejarse,  
 habían las desdichas de buscarse. 40  
 CLARÍN  
 El filósofo era  
 un borracho barbón. ¡Oh, quién le diera  
 más de mil bofetadas!  
 Quejárase después de muy bien dadas.

### Jornada I vv. 102-172

Dopo l'irruente ingresso sulla scena della dama in abiti maschili e la successiva comparsa del servitore, Calderón introduce un nuovo conturbante personaggio. Avvinto in ceppi, senza altro indumento che alcune pelli, Segismundo appare da dietro la tenda che fino allora aveva ricoperto la cavità centrale del palcoscenico e che serviva a dissimulare l'antro cavernoso del carcere. Il pubblico non ne conosce ancora l'identità, nondimeno le sue parole destano fin dalla prima battuta meravigliata ammirazione. I versi che compongono il lamento sigismondiano sono tra i più famosi del teatro spagnolo. Il monologo, strumento idoneo a trasmettere il travaglio interiore del pri-

<sup>23-24</sup> *no me dejes en la posada*: espressione proverbiale che equivale a 'non mi lasciare in disparte'.  
<sup>39</sup> *a truco de*: pur di.

gioniero, catalizza la tensione drammatica, permettendo che l'intimità del personaggio si riversi liberamente sull'uditorio.

Le *décimas* ("son buenas para las quejas" aveva sentenziato Lope nel suo *Arte nuevo*, v. 307) si strutturano, secondo il modello in uso nel Rinascimento, attraverso continui raffronti tra soggetto e natura. Il tema del destino doloroso dell'uomo di remotissima tradizione (cfr. D. Ynduráin, "Segismundo", 41-42, 1985, pp. 99-126) è affrontato attraverso una catena anaforica, incentrata sul verbo "nace". Un forte parallelismo salda tra loro le strofe. Uguale è l'attacco: "nace" + "el" + sostantivo. Identici sono pure l'avverbio ("apenas") e la congiunzione temporale ("cuando"), al terzo e quinto verso di ogni strofa. Inoltre ogni *décima* si chiude con la medesima angosciata domanda: "[...] tengo menos libertad?".

Le creature, con cui si paragona Segismundo, sono quattro, come gli attributi del cavallo di Rosaura (cfr. vv. 3-6): tre vengono riprese esattamente ("ave", "bruto", "pez"), mentre nel caso di "arroyo" il rimando a "rayo" è solo dilazionato. L'elemento fuoco si ritrova infatti incarnato nello stesso Segismundo, che si autodefinisce "un volcán, un Etna hecho" (v. 164). Il monologo si conclude con la ripresa in correlazione dei quattro membri, seppure secondo un ordine inverso. La consapevolezza da parte del protagonista della propria superiorità di uomo e, al contempo, della sua inferiorità di recluso suggella il lamento. L'ultima interrogativa rimane necessariamente senza risposta, a conferma di quella sorta di ossimoro esistenziale che è la cifra della sua condizione.

SEGISMUNDO		para castigarme más?	
¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!		¿No nacieron los demás?	
Apurar, cielos, pretendo,		Pues si los demás nacieron,	120
ya que me tratáis así,		¿qué privilegios tuvieron	
¿qué delito cometí	105	que yo no gocé jamás?	
contra vosotros naciendo?		Nace el ave y, con las galas	
Aunque si nací, ya entiendo		que le dan belleza suma,	
qué delito he cometido.		apenas es flor de pluma	125
Bastante causa ha tenido		o ramillete con alas	
vuestra justicia y rigor,	110	cuando las etéreas salas	
pues el delito mayor		corta con velocidad,	
del hombre es haber nacido.		negándose a la piedad	
Sólo quisiera saber,		del nido que deja en calma,	130
para apurar mis desvelos,		¿y teniendo yo más alma	
dejando a una parte, cielos,	115	tengo menos libertad?	
el delito de nacer,		Nace el bruto y, con la piel	
¿qué más os pude ofender		que dibujan manchas bellas,	

METRO: *décimas*.

<sup>114</sup> *para apurar mis desvelos*: per porre fine ai miei tormenti. Si riprende in altra accezione lo stesso verbo del v. 103.

<sup>125-126</sup> *flor de pluma ... ramillete con alas*: si

noti la ricercatezza della metafora.

<sup>127</sup> *etéreas salas*: eteree stanze, ovvero il cielo.

<sup>134-135</sup> *manchas bellas, apenas signo es de estrellas*: si riteneva che le macchie della pelle

apenas signo es de estrellas, gracias al docto pincel cuando, atrevido y crüel, la humana necesidad le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto, ¿y yo, con mejor instinto, tengo menos libertad? Nace el pez, que no respira, aborto de ovas y lamas, y apenas bajel de escamas sobre las ondas se mira cuando a todas partes gira, midiendo la inmensidad de tanta capacidad como le da el centro frío, ¿y yo, con más albedrío, tengo menos libertad? Nace el arroyo, culebra	135	que entre flores se desata, y apenas, sierpe de plata, entre las flores se quiebra cuando músico celebra de los cielos la piedad, 140 que le dan con majestad el campo abierto a su huida, ¿y teniendo yo más vida tengo menos libertad? En llegando a esta pasión, 145 un volcán, un Etna hecho, quisiera sacar del pecho pedazos del corazón. ¿Qué ley, justicia, o razón negar a los hombres sabe 150 privilegio tan süave, excepción tan principal, que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave?	155 160 165 170
---	-----	--	--------------------------

### Jornada I vv. 475-509

Il complimentoso e apparentemente stereotipato saluto che Astolfo rivolge a Estrella corrisponde al momento del cambiamento d'ambientazione, ossia al passaggio dall'oscurità della torre alla luminosità abbagliante della corte. Il dialogo tra i due personaggi si inserisce così perfettamente nella sequenza narrativa, arricchendo con una nuova tessera l'enigmatica struttura della *Vida es sueño*.

Come opportunamente sottolinea M.T. Cattaneo ("Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane", 2, 1984, pp. 25-35, a p. 26), "Estrella si appaia ad Astolfo in quest'appartenenza totale allo spazio che potremmo chiamare della 'rappresentazione', non compiendo mai [...] il percorso tra la corte e il monte [...]. Il carattere circoscritto della sua esperienza ne fa quindi il modello della dama, [...] come con perfetta specularità Astolfo è portatore dei 'valori' del gentiluomo". La sintonia fra i personaggi è però solo apparente. F. Ruiz Ramón ha evidenziato come già nella didascalia, precedente al loro ingresso sulla scena, si possano rinvenire tracce del dissidio che li

delle fiere fossero raggruppate in modo da rappresentare le costellazioni celesti.

<sup>136</sup> *docto pincel*: cosciente pennello, riferito al Creatore.

<sup>140</sup> *monstruo de su laberinto*: allusione al Minotauro che, rinchiuso nel labirinto costruito da Dedalo, divorava coloro che vi si smarriva-

no.

<sup>144</sup> *ovas y lamas*: alghe e fanghiglie.

<sup>145</sup> *bajel de escamas*: vascello di squame.

<sup>150</sup> *centro frío*: il fondo del mare.

<sup>157</sup> *músico*: con musica.

<sup>171</sup> *cristal*: equivale ad *arroyo*.

vedrà contrapporsi: "por una parte entra Astolfo y, por otra, Estrella, distancia que intensifica el acompañamiento de soldados del príncipe y el de damas de la princesa" (in J.M. Díez Borque ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 143-153, a p. 150). La distanza fra le due figure di sangue reale diventa quasi palpabile nella contrapposizione sonora tra *cajas y trompetas* e *música*: da un lato i dolci suoni delle melodie cortigiane, dall'altro il sordo rumore delle grancasse belliche.

Lo stridente contrasto si materializza quindi nelle parole pronunciate da Astolfo. La superficiale eloquenza del principe, che con metafore iperboliche tratte dal mondo mitologico (i riferimenti ad Aurora, Pallade e Flora) cerca di accattivarsi le simpatie della donna, cozza irrimediabilmente con la minacciosa presenza di armati al suo seguito. Il carattere falsamente adulatorio del suo benvenuto si palesa già nell'accostamento simbolico tra gli occhi della donna e le comete, indizio fin dall'antichità di imminenti sventure. E difatti la flagrante contraddizione è subito colta da Estrella, la quale senza inutili divagazioni stigmatizza il comportamento del pretendente: "Frente al modo frontal y directo del estilo de Estrella, el oblicuo y encubierto (político) de Astolfo. Entre ambos príncipes no es el amor, sino la desconfianza, la puesta en guardia, la captación de la diferencia entre palabra e intención, lo que domina en sus primeras réplicas" (F. Ruiz Ramón, p. 150).

ASTOLFO		Flora en paz, Palas en guerra y reina en el alma mía.
Bien, al ver los excelentes rayos que fueron cometas, mezclan salvas diferentes las cajas y las trompetas, los pájaros y las fuentes, siendo, con música igual y con maravilla suma, a tu vista celestial, unos, clarines de pluma, y otras, aves de metal.	475	ESTRELLA Si la voz se ha de medir con las acciones humanas, mal habéis hecho en decir finezas tan cortesananas donde os pueda desmentir todo ese marcial trofeo, con quien ya atrevida lucho; pues no dicen, según creo, las lisonjas que os escucho con los rigores que veo. Y advertid que es baja acción, que sólo a una fiera toca, madre de engaño y traición, el halagar con la boca y matar con la intención.
Y así os saludan, señora, como a su reina las balas, los pájaros como a Aurora, las trompetas como a Palas y las flores como a Flora; porque sois, burlando el día que ya la noche destierra, Aurora en el alegría,	480 485 490	

METRO: *quintillas*.

<sup>477</sup> *salva*: spari a salve, con funzione di saluto.

<sup>483-484</sup> *clarines de pluma ... aves de metal*: metafora di ascendenza gongorina, incentrata sul contrasto arte/natura (cfr. p. 307). Cfr. E.M.

Wilson, in M. Durán e R. González de Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 277-299, a pp. 293-298.

<sup>485-494</sup> Si noti la struttura correlativa del *parlamento* di Astolfo.

<sup>502-504</sup> *no dicen ... con*: non si addicono.

della ragione. Forte della propria esperienza (vv. 2155-2157), il protagonista si abbandona ad una profonda riflessione che, attraverso il convenzionale ricorso al soliloquio, coinvolgerà il pubblico, accompagnandolo quasi per mano verso una nuova e più disincantata visione dell'esistenza.

La metamorfosi consequenziale all'esperienza onirica è motivo ricorrente nella produzione calderoniana: obbligato a travalicare i velami delle apparenze, l'eroe scopre lo statuto della duplicità, l'inanità delle cose terrene e, ancora, l'angosciosa comunanza tra sogno e morte. Nel monologo segismundiano, infine, l'idea del "desengaño", della vanificazione del reale attraverso il sogno – magistralmente condensata nel richiamo al titolo aforistico dell'opera (v. 2186) –, si associa alla metafora teatrale. L'immagine della vita come fatto scenico, *res dramática* – già evocata dal protagonista ancora assopito ("¡Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo!" vv. 2072-2074) – riemerge, seppur in modo subliminale, nella sequenza di esempi proposta da Segismundo. Non a caso le figure da lui citate – *el rey, el rico, el pobre* – saranno alcuni dei personaggi chiave del *Gran Teatro del mundo*, l'*auto sacramental* interamente incentrato su questa affascinante allegoria.

SEGISMUNDO

¿Soy yo, por ventura? ¿Soy el que preso y aherrojado llevo a verme en tal estado? ¿No sois mi sepulcro vos, torre? Sí. ¡Válgame Dios, qué de cosas he soñado!

CLOTALDO

(A mí me toca llegar a hacer la deshecha agora.)

¿Es ya de despertar hora?

SEGISMUNDO

Sí, hora es ya de despertar.

CLOTALDO

¿Todo el día has de estar durmiendo? ¿Desde que yo al águila que voló

con tarda vista seguí y te quedaste tú aquí, nunca has despertado?

SEGISMUNDO

No, ni aún agora he despertado; que, según Clotaldo entiendo,

2085 todavía estoy durmiendo; 2100

y no estoy muy engañado; porque si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto,

lo que veo será incierto;

2105 y no es mucho que, rendido,

pues veo estando dormido,

que sueñe estando despierto.

CLOTALDO

Lo que soñaste me di.

SEGISMUNDO

Supuesto que sueño fue,

2110 no diré lo que soñé;

lo que vi, Clotaldo, sí.

Yo desperté y yo me vi,

¡qué crueldad tan lisonjera!

METRO: *décimas*.

<sup>2083</sup> *aherrojado*: incatenato.

<sup>2089</sup> *hacer la deshecha*: dissimulare, fingere.

<sup>2094</sup> *águila*: sulla valenza polisemica di questo uccello e sul suo impiego nell'emblematica si vedano A. Boureau, *L'Aigle. Chronique*

*politique d'un emblème*, Paris, Les Editions du Cerf, 1985, pp. 117-140; e A.M. García, in H. Flasche ed., *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano*, Berlin - New York, Gruyter, 1976, pp. 185-204, n. 14 a p. 191.

<sup>2108</sup> *me di: dime*, dimmi.

en un lecho que pudiera con matices y colores ser el catre de las flores que tejó la Primavera.

Aquí mil nobles, rendidos a mis pies, nombre me dieron de su príncipe y sirvieron galas, joyas y vestidos.

La calma de mis sentidos

tú trocaste en alegría

diciendo la dicha mía:

que, aunque estoy desta manera,

2125 príncipe en Polonia era.

CLOTALDO

¡Buenas albricias tendría!

SEGISMUNDO

No muy buenas: por traidor, con pecho atrevido y fuerte, dos veces te daba muerte.

CLOTALDO

¿Para mí tanto rigor?

SEGISMUNDO

De todos era señor

y de todos me vengaba.

Sólo a una mujer amaba;

que fue verdad, creo yo,

2135 en que todo se acabó

y esto sólo no se acaba.

*Vase el Rey.*

CLOTALDO

(Enterneado se ha ido el Rey de haberle escuchado.)

2140 Como habíamos hablado

de aquella águila, dormido,

tu sueño imperios han sido;

mas en sueños fuera bien

entonces honrar a quien

te crió en tantos empeños, 2145

Segismundo, que aun en sueños

no se pierde el hacer bien. *Vase.*

SEGISMUNDO

Es verdad; pues reprimamos

esta fiera condición,

2150 esta furia, esta ambición,

por si alguna vez soñamos.

Y sí haremos, pues estamos

en mundo tan singular

que el vivir sólo es soñar,

2155 y la experiencia me enseña

que el hombre que vive sueña

lo que es hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive

con este engaño mandando,

2160 disponiendo y gobernando;

y este aplauso, que recibe

prestado, en el viento escribe

y en cenizas le convierte

la muerte: ¡desdicha fuerte!

2165 ¡Que hay quien intente reinar

viendo que ha de despertar

en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza,

que más cuidados le ofrece;

2170 sueña el pobre que padece

su miseria y su pobreza;

sueña el que a medrar empieza;

sueña el que afana y pretende;

2175 sueña el que agravia y ofende;

y en el mundo, en conclusión,

todos sueñan lo que son,

aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí

destas prisiones cargado,

2180 y soñé que en otro estado

más lisonjero me vi.

¿Qué es la vida?: un frenesí.

<sup>2116</sup> *catre*: letto, branda.

<sup>2127</sup> *albricias*: ricompense.

<sup>2167</sup> Si ricordi che presso i Greci Ypnos e Tha-

natos erano considerati fratelli.

<sup>2179</sup> *prisiones*: catene.

¿Qué es la vida?: una ilusión,  
una sombra, una ficción;  
y el mayor bien es pequeño, 2185

que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

**Jornada III**  
vv. 2266-2386

“L'equivoco dei soldati – rilevava V. Bodini (*Segni e simboli* cit., p. 156) –, con la conseguente segismundizzazione di Clarín, è ben calcolato nella meccanica scenica”. In effetti, il *gracioso*, nelle scene seconda e terza dell'ultimo atto, diviene la controfigura parodica dell'eroe, condividendone sia la prigionia, sia l'investitura popolare. Lo scambio di persone crea inoltre una parentesi distensiva, in grado di smorzare la tensione drammatica, mentre le battute metateatrali di Clarín, quali ad esempio il *jeu de mots* del v. 2273 riferito al nome del principe, ora coniugato come un verbo transitivo, producono un effetto straniante, di notevole impatto sullo spettatore.

La ribellione è sprovvista, nella *Vida es sueño*, di quelle connotazioni sovversive proprie, ad esempio, della commedia loplana *Fuenteovejuna*. Più che di una vera rivolta, si tratta, infatti, di un tentativo di restaurazione, non privo di coloriture xenofobe, mirante a portare sul trono di Polonia il legittimo erede e non lo straniero Astolfo. La presunta liceità dell'intervento armato è determinante nelle successive scelte operate dal protagonista. La sua riluttanza a porsi a capo degli insorti non si deve a ragioni di opportunità politica, bensì al timore di vedere nuovamente dissolversi nel vento grandezze e pompe. L'intervento di un soldato riuscirà però ad incrinare siffatto atteggiamento rinunciatario. La possibilità che si sia trattato di un sogno profetico – come suggerisce appunto il milite (cfr. vv. 2352-2355) – mina la propensione di Segismundo all'inattività. Da tale tipo di esperienza onirica non si ricava, infatti, quella lezione di vanità, da cui conseguirebbe l'inutilità del vivere e quindi dell'agire. La decisione di impugnare le armi e di far sì che si compia il vaticinio si pone sotto il segno della lotta tra fato e libero arbitrio. Segismundo è ormai pronto ad affrontare il proprio destino.

*Sale Segismundo.*

SEGISMUNDO

¿Quién nombra aquí a Segismundo?

CLARÍN

(¿Mas que soy príncipe huero?)

[*Aparte.*]

[SOLDADO] 2

¿Quién es Segismundo?

SEGISMUNDO

METRO: *romance* e-o.

<sup>2267</sup> Da intendersi: adesso va a finire che sono

Yo.

[SOLDADO] 2

Pues ¿cómo, atrevido y necio,

tú te hacías Segismundo?

CLARÍN

¿Yo Segismundo? Eso niego,

que vosotros fuistis quien

me segismundasteis. Luego

vuestra ha sido solamente

necedad y atrevimiento.

un príncipe inesistente.

2270

2275

[SOLDADO] 1

Gran príncipe Segismundo

– que las señas que traemos

tuyas son, aunque por fe

te aclamamos señor nuestro –,

tu padre, el gran rey Basilio,

temeroso que los cielos

cumplan un hado que dice

que ha de verse, a tus pies puesto,

vencido de ti, pretende

quitarte acción y derecho

y dársela a Astolfo, duque

de Moscovia. Para esto

juntó su corte, y el vulgo,

penetrando ya y sabiendo

que tiene rey natural,

no quiere que un extranjero

venga a mandarle; y así,

haciendo noble desprecio

de la inclemencia del hado,

te ha buscado donde preso

vives para que, valido

de sus armas y saliendo

desta torre a restaurar

tu imperial corona y cetro,

se la quites a un tirano.

Sal, pues; que en ese desierto

ejército numeroso

de *bandidos* y plebeyos

te aclama. La libertad

te espera. Oye sus acentos.

TODOS

¡Viva Segismundo, viva! *Dentro.*

SEGISMUNDO

(¿Otra vez – ¡qué es esto cielos! –

[*Aparte.*]

<sup>2277-2279</sup> I connotati fornitici corrispondono a te e quindi, seppur senza prove certe, ti acclamiamo nostro signore.

<sup>2289</sup> *penetrando ya*: essendo venuto a conoscenza.

<sup>2303</sup> *bandidos*: ribelli.

queréis que sueñe grandezas  
que ha de deshacer el tiempo?

¿Otra vez queréis que vea

entre sombras y bosquejos

la majestad y la pompa

desvanecida del viento?

¿Otra vez queréis que toque

el desengaño o el riesgo

a que el humano poder

nace humilde y vive atento?

Pues no ha de ser, no ha de ser.

Miradme otra vez sujeto

a mi fortuna. Y pues sé

que toda esta vida es sueño,

¡idos, sombras que fingís

hoy a mis sentidos muertos

cuerpo y voz, siendo verdad

que ni tenéis voz ni cuerpo;

que no quiero majestades

fingidas; pompas no quiero!

Fantásticas ilusiones

que al soplo menos ligero

del aura han de deshacerse,

bien como el florido almendro

que, por madrugar sus flores

sin aviso y sin consejo,

al primer soplo se apagan,

marchitando y desluciendo

de sus rosados capillos

belleza, luz, y ornamento,

ya os conozco, ya os conozco,

y sé que os pasa lo mesmo

con cualquiera que se duerme.

Para mí no hay fingimientos,

que, desengañado ya,

sé bien que la vida es sueño.)

<sup>2311</sup> *bosquejos*: immagini confuse.

<sup>2331</sup> *florido almendro*: simbolo di fragilità e imprudenza.

<sup>2335-2336</sup> *desluciendo de sus rosados capillos*: offuscando delle loro rose corolle.