

GUILLERMO CARRASCÓN
Università di Torino

Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope

Asociado en el Renacimiento, como en otras épocas, con augurios y premoniciones (pese a que existiese una descalificación “oficial” de tal creencia de la que sintéticamente se hace eco Covarrubias ¹), el sueño suele ser para el primer Lope, desde *Los hechos de Garcilaso*, vehículo de lo metafísico en el espacio físico del escenario. El mecanismo convencional del sueño, modificando y ampliando las posibilidades de significación del plurimorfo espacio escénico asociado a la naciente práctica populista del teatro de corral, permite introducir en escena elementos de otro modo irrepresentables, pero fundamentales para el incremento de la tensión dramática en la técnica del primer Lope.

Pero además el sueño está inevitablemente ligado al campo temático del enfrentamiento *realidad vs. apariencia* que se irá haciendo central en la dramaturgia barroca (como en otros modos de la representación artística del periodo) hasta culminar en obras que, refiriéndose a nuestro tema, parece inevitable emblematizar con *La vida es sueño*.

Para ratificar estas consideraciones generales, observaré el uso que Lope da a este recurso dramático en dos de sus obras tempranas, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* y *El hijo de Reduán*, considerando la construcción escénica del sueño en una y otra para tratar de aproximarme a los fundamentos

¹ En el *Tesoro*, s. v. “soñar”, se encuentra la siguiente explicación:

«Son ciertas fantasías que el sentido común resuelve cuando dormimos *de las cuales no hay que hacer caso* y solos aquellos sueños tienen alguna apariencia de verdad por los cuales los médicos juzgan el humor que predomina en el enfermo y no entran en esta cuenta las revelaciones santas y divinas hechas por Dios a Joseph y otros santos».

La frase subrayada por mí junto con la salvedad final resume sumarisimamente una actitud oficial.

de lo que llegará a constituirse en convención de enorme potencialidad semiótica para el teatro barroco.

Para eliminar desde el principio la polisemia a la que el término se presta en castellano, advierto que, mientras que por sueño entiendo el simple estado de adormecimiento, en lo sucesivo, usaré el término ensoñación para aludir a la figuración de imágenes en la mente del durmiente, ajena al control consciente de éste. Pero lo usaré poco, porque voy a hablar más de sueño que de ensoñación; en efecto, en ninguna de las dos comedias de las que me ocuparé se puede hablar con precisión de representación de una ensoñación. Lo que sí se encuentra en ambos casos es un personaje que duerme en escena; y al sueño de estos personajes se asocian ciertas circunstancias peculiares a las que me iré acercando y que espero que justifiquen la presencia de estas páginas en ámbito, como es éste, dedicado al estudio de la representación del sueño, pero entendido -me temo- más bien como ensoñación.

Entre paréntesis, debo también advertir que hay comedias en las que propiamente se representa la ensoñación. T. Kirschner² ha inventariado los aspectos formales y temáticos de estas ensoñaciones en un corpus lopiano definido por el carácter histórico-legendario de las comedias que lo forman. Del análisis que de varias de ellas lleva a cabo esta profesora parece destacar sobre todo el ya mencionado uso del sueño como premonición, de la que se sirve Lope para aumentar la tensión dramática, a parte de las conexiones directas del sueño con la esfera de lo maravilloso, conexiones que refrendaré dentro de poco. Sin embargo, la mayor parte de estos casos en los que se representan escénicamente las ensoñaciones de un personaje son posteriores al periodo que considero como del “primer Lope”, mientras que en las 32 comedias que se pueden suponer con razonable certeza anteriores a 1596 no se da el uso de este recurso³. La primera constatación que podemos anotar

² «El velo del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega» en J. M. Ruano de la Haza, ed. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro* (Ottawa, Dovehouse, 1989) pp. 197-211.

³ Para la elección de esta fecha remito a mi «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro* 16 (1997), donde justifico con motivos sobre todo biográficos (aunque también estratégicos) un adelanto de dos años para el término generalmente aceptado por la crítica como límite posterior de la producción temprana del Fénix; al respecto véase el excelente artículo de M. Presotto «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», in “Annali di Ca’ Foscari”, 34, 1-2 (1995), pp. 365-

aquí, por tanto, es que la ensoñación representada es más bien un recurso del Lope maduro.

En estas dos comedias, representativas del Lope-prelope⁴, la aparición escénica del sueño resulta corresponder en cambio, en cierta medida al menos, a la ambigüedad de la palabra española. Las dos obras comparten, como antes decía, algunas características en las modalidades de uso del sueño como signo escénico. Una de ellas, que no parece irrelevante, es que el sueño representado es en ambos casos el del protagonista masculino (situación bastante general de todas las comedias en las que aparece un durmiente en escena). En segundo lugar cabe destacar que a estas siestas de los protagonistas en escena se asocian otros elementos argumentales que en distintas maneras, se salen de lo normal. En las dos obras, por fin, el sueño del protagonista tiene una relación bastante directa con el desenlace de la obra.

En la primera de ellas, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*⁵, que es además la “primera comedia” de Lope⁶, en el sentido de ser, al menos, la que

383, en particular 368-69, con un buen resumen de la opinión de muchos otros críticos. En cuanto al número de comedias escritas por Lope antes de este año, sigo a S. G. Morley y C. Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 1968, vid. “Tabla cronológica A”, pp. 590-91) considerando sólo las comedias auténticas y entre ellas las que ofrecen o una fecha precisa o un intervalo cuyo término *ad quem* es anterior al año indicado.

⁴ Con término acuñado, como es bien sabido, por F. Weber de Kurlat, en un estudio pionero en el campo de la producción dramática temprana de Lope de Vega, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época» *Segismundo* 12.1-2 (1976), pp. 111-131.

⁵ Sigo el texto recogido en las *Obras selectas* editadas por F.C. Sainz de Robles (Madrid: Aguilar, 1974), vol. III, pp. 1.212-1.231, del que indico para cada cita la página correspondiente. El texto reproduce fielmente el de la edición de M. Menéndez Pelayo en el vol. XI de la primera colección académica de *Obras de Lope de Vega* (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1900).

⁶ Es bien sabido que Lope se refería con estas palabras a su comedia *El verdadero amante* al dedicársela a su hijo en la *Parte XIV*, pero aun admitiendo esta afirmación, parece claro que o Lope rehizo *El verdadero amante* al publicarla, remozándola para ponerla al día (tres actos), o bien se olvidaba de *Los hechos de Garcilaso*, parte de cuya materia, al menos, había ya reciclado en la comedia *El cerco de Santa Fe* (1596-98 según Morley y Bruerton, *op. cit.*, pp. 220-21) publicada en la *Parte I* (1604) y a la que seguramente se refiere el *Garcilaso de la Vega* que aparece en la lista del *Peregrino* del mismo año.

ha llegado hasta nosotros en forma más primitiva, sin retoques modernos (brevedad, división en cuatro actos de muy distinta longitud, falta de unidad de acción), el sueño del protagonista se sitúa también temporalmente próximo al final. Me permito recordar brevemente la trama de esta comedia para poner de manifiesto cómo se integra en ella el episodio que nos interesa: después de llevar a escena las aventuras amorosas del moro Tarfe, Lope introduce abruptamente una nueva línea de acción, que ocupa los brevísimos actos tercero y cuarto de la comedia⁷. En ella aparecen en escena los caballeros cristianos que participan en el sitio de la ciudad mora de Granada, entre los cuales figura el joven Garcilaso, que todavía, dada su edad, no ha tomado parte en acción bélica alguna. Tras un elogio coral del Real de Santa Fe, basado en los versos del conocido romance, Garcilaso queda solo en escena, y en un largo monólogo característico del hacer dramático de este primer Lope, se recrimina a sí mismo el no haber llevado a cabo ninguna hazaña merecedora de gloria y se promete, en consecuencia, aprovechar la nueva oportunidad que se le ofrece distinguiéndose en la toma de la ciudad mora para empezar a cobrar la ansiada fama. Sin embargo, después de anunciar con registro áulico tan loables propósitos, el protagonista nos comunica, de modo bastante extemporáneo, su súbita decisión de echarse a dormir:

En esta empresa pienso señalarme
cuando se ofrezca buena coyuntura,

dice Garcilaso

que el brazo y el saber aventurarme
la fe de ser cristiano me asegura.
Sobre esta verde hierba quiero echarme
pues agrada a la vista su frescura,
que el trabajo pasado de lo hecho [?]
hace que al sueño rinda el laso pecho. (pág. 1.226)

Y en efecto, “échase a dormir”, según nos informa la acotación. Es evidente lo abrupto y poco justificable de esta entrega al sueño por parte de quien pocos versos antes se lamentaba e increpaba a sí mismo diciendo:

⁷ El I acto tiene 500 versos; el II, 582; el III, 423; y el IV, 325. En total, 1.830 versos frente a los normales 3.000 de otras comedias.

“¿Posible es que ha de estar llegado el tiempo / en que podría eternizar mi fama / y que esté en regocijo y pasatiempo / en el descanso de la blanda cama?” (pág. 1.225). Más o menos forzada respecto a la lógica de los acontecimientos, la situación, en fin, sirve para que aparezca en escena la Fama, personaje alegórico, que anima al joven a las hazañas guerreras y le pronostica la honra futura (pág. 1.226). Pero Garcilaso se despierta inmediatamente después de la salida de este personaje sin indicar con sus palabras que la invocación de la Fama recién presenciada por los espectadores formase parte de una ensoñación suya⁸. Es más, confunde la trompeta del personaje alegórico, que le ha despertado, con la llamada a las armas del real cristiano. En otras palabras, Garcilaso no se ha enterado de nada: ha dormido, pero no ha soñado o al menos no ha tenido en sueños la visión de la Fama que ha presenciado, en cambio, el público.

Es decir, que en este caso nos encontramos con que el sueño, o sea, el adormecimiento del protagonista, más que dar paso en el espacio escénico a la representación de una ensoñación, que sería una especie de materialización visible del mundo interior, imaginativo, del personaje⁹, sirve como mecanismo para transmutar el plano referencial del espacio escénico: de lo real habitual, de la esfera referencial material, a la esfera referencial ideal de las realidades inmateriales.

Algo similar sucede en *El hijo de Reduán*¹⁰, una tragicomedia totalmente ambientada en el idealizado mundo árabe granadino en que transcurre también parte de *Los hechos de Garcilaso*; similar tanto por lo que se refiere a lo inoportuno del momento elegido por el protagonista para dormirse, como al tipo de referencialidad de la escena que se produce durante este sueño. En efecto, Gomel, el hijo de Reduán, un joven que por muchos

⁸ El pasaje dice así: “(Vase la Fama tañendo la trompeta y despierta Garcilaso al ruido) [Garc.] O estoy soñando, o en el real cristiano/ al arma tocan”.

⁹ Para este tipo de proyección escénica de la interioridad del personaje a través de figuras simbólicas no le faltaban a Lope precedentes. Uno se puede vislumbrar en las figuras de Necesidad y Ocasión que en *Los tratos de Argel* tientan al protagonista y es posible que Cervantes se basara a su vez en situaciones parecidas que se encuentran en el teatro del padre jesuita Acevedo.

¹⁰ Cito por la impaginación del texto preparado por M. Menéndez Pelayo para el vol. XI de la ya citada edición de la Real Academia (Madrid; Suc. Rivadeneyra, 1900), pp. 87-124.

aspectos asemeja al Segismundo calderoniano (como ya ha sido señalado numerosas veces), se duerme poco después de saber por boca del Rey de Granada, al que acaba de herir de muerte, que él mismo es en realidad el hijo del Rey y que éste, perdonándole el parricidio, le entrega, moribundo, su trono en sucesión. Pero no sólo eso, sino que además se adormece esperando que llegue a su encuentro el pueblo enfurecido que quiere hacer en él justicia del asesinato del Rey, y para mayor tranquilidad reposa los pies sobre un león que, escapado de su jaula, se ha amansado ante la majestad de su presencia. Toda la circunstancia es tan extraordinaria que el mismo personaje monologa en estos términos:

¡Oh, qué extraña confusión!
 Quiero a Alejandro imitar:
 Sentaréme en esta silla
 y sobre él [el león] pondré mis pies.

....

¿Quién me verá de esta suerte
 que no se admire y espante?
 ¡Por Alá, que soy bastante
 a vencer la misma muerte!

....

Sueño me ha dado; ahora veo
 mi temeraria arrogancia,
 pues que tan poca distancia
 del morir al vivir veo.
 ¡Cuando vienen a matarme
 me estoy durmiendo! (p. 123, *passim*)

Y así el sueño del protagonista con el león sometido bajo sus pies da lugar a otra escena de alto contenido simbólico: una verdadera alegoría de la majestad real y de la fortaleza regia; en efecto, no dudan en interpretarlo así, por una parte, el mismo interesado y, por otra, los cortesanos que vienen a ejecutar justicia pero se detienen espantados ante la expresiva imagen del arrogante joven dormido con el león de escabel. El propio protagonista interpreta la mansedumbre del león ante su persona como un “gran agüero de reinar” (*ibidem*) y después descifra así el emblema viviente formado por sí mismo dominando al animal feroz:

...no es temerario [mi] intento
 pues que sobre tal cimientto [o sea, el león]
 los pies de mi imperio fundo.
 Si el magnánimo león
 significa fortaleza,
 ved los pies y la cabeza
 de qué fortaleza son.
 Si el león es lo más fuerte
 y yo soy más fuerte que él
 ¿Por qué ha de temer Gómel
 fortuna, envidia ni muerte? (*ibidem*)

Mientras que los cortesanos que llegan con intención de vengar la muerte del Rey asesinando al parricida, al verlo dormido con la fiera a los pies prorrumpen en exclamaciones de asombro y no dudan en “leer” la simbólica escena del mismo modo:

Jafer	Aquesa gran valentía deste invencible se arguya
Arfilo	¿Hay espectáculo igual?
Jafer	¿No es bueno que esté durmiendo en la mitad del estruendo de su peligro mortal?
.....	
Fatimán	¡Bravo rostro!
Jafer	¡Bravo talle!
Alboyn	Digno del imperio es. (<i>ibidem</i>)

Y, en fin, Arfilo, uno de ellos, concluye por todos:

¿Adónde podréis hallar
 Rey como éste a toda ley
 e hijo de vuestro Rey
 a quien él quiso heredar?

 Caballeros granadinos,
 ¡vayan las envidias fuera!
 ¡No muera Gómel!

Es decir, que también en esta comedia como en la que hemos visto antes, el inoportuno sueño del protagonista da lugar sobre la escena a la representación de un cuadro viviente cuya referencialidad trasciende la esfera de lo material para cargarse de significados simbólicos.

Resumo lo observado en ambas comedias: primero, en los dos casos el adormecimiento del protagonista escapa totalmente a la lógica de una verosimilitud realista. Ambos se duermen en momentos y circunstancias que hacen el sueño escasamente oportuno y en consecuencia poco verosímil. Es decir que Lope introduce estos dos episodios de una manera forzada para el diseño, por lo general más realista, de las historias de ambas comedias; y consciente de ello, en la segunda, al menos, hace mostrar sorpresa al mismo personaje para subrayar lo que de extraño y maravilloso tiene ese sueño. Y en efecto, en los dos casos, tras el sueño asistimos a escenas que trascienden la referencialidad de lo material cotidiano para alcanzar, en la esfera de lo maravilloso, un significado simbólico o alegórico. Segundo, aunque la ensoñación sea, como enseña Covarrubias, “una fantasía de la cual no hay que hacer caso”, el simple sueño, síntoma escénico del planteamiento de la oposición *apariencia/realidad*, sirve a Lope en ambas comedias para revelar la verdadera naturaleza de sus protagonistas mientras duermen: la personalidad heroica de Garcilaso, oculta hasta ese momento bajo su apariencia de joven anónimo; la realeza de Gomel, encubierta por su rusticidad y su barbarie.

Si por una parte, se refrenda así la regla según la cual cuanto más arbitrario e ilógico resulta un episodio dentro de la trama, mayor debe ser su carga simbólica, por otro lado parece lícito afirmar que en el naciente código de la comedia lopesca el sueño es, como sugería al principio de estas páginas, signo indicativo de un cambio profundo en la dimensión de lo representado: su aparición en escena, difícil de justificar desde el punto de vista de la lógica interna de las historias representadas, se dibuja como clave convencional que sirve para anunciar el salto cualitativo de lo material a lo ideal, de lo contingente a lo trascendente.