

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Olga Gugliotta

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA
La vida es sueño,
ed. F. Antonucci,
Barcelona, Crítica, 2008, 264 pp.
[Clásicos y modernos, 23]
ISBN 978-84-8432-031-9

AUTORÍA DE LA RESEÑA

Adrián J. SÁEZ
Universidad de Navarra

FECHA

12 diciembre 2010

Crítica

Bibliographica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

&



Obra maestra de Calderón, *La vida es sueño* ha conquistado el favor del público y ha centrado la atención de los estudiosos, que se adentran en los vericuetos del magnífico drama desde hace siglos. Ahora, una nueva edición crítica ve la luz merced al trabajo de F. Antonucci, de la Universidad de Roma (III), que suma esta edición a la que recientemente publicó de *La dama duende* (2006, con excelente estudio preliminar de M. Vitse), ya asentada como texto imprescindible. La presente edición engloba una introducción, significativamente titulada “*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo”, dividida en cuatro apartados principales, con varias subdivisiones; sigue el texto y un utilísimo índice de notas, práctica ya afortunadamente asentada en las ediciones críticas de teatro clásico español.

Primero, Antonucci ofrece una síntesis de la trayectoria vital de Calderón, desde sus orígenes y estudios hasta su participación en la contienda de Cataluña y su muerte en 1681, hechos siempre entrelazados

con el mundo del teatro, pues la vida de Calderón es inseparable de la literatura, como sucede con la biografía de Quevedo (Borges *dixit*).

El estudio literario de la comedia se organiza en varios puntos, comenzando por una presentación del paradigma teatral del salvaje. Posiblemente nadie mejor para tratar este tema que Antonucci, autora de *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón* (Pamplona, Eunsa, 1995). Por este camino ahonda en los precedentes o hipotextos posibles (según el concepto de intertextualidad, no de texto-fuente y derivado) de *La vida es sueño*: este argumento (niño de sangre noble abandonado en una selva, actitud que muestra una condición superior a la que tiene, anagnórisis final...) se presenta en historias antiguas y míticas y en varias comedias anteriores a la creación calderoniana: destacados y variados paralelismos se encuentran en *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría* y *El hijo de los leones* de Lope, *El nieto de su padre* de Guillén de Castro y *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara. La editora conjetura que el joven Calderón pudo haber asistido a la representación de alguna de estas comedias y que posteriormente recordara ciertos elementos para la elaboración de *La vida es sueño*. Sólo un pequeño reparo puedo apuntar en el excepcional trabajo de Antonucci: falta el examen de otras piezas de la producción dramática calderoniana que muestren similitudes con la comedia protagonizada por Segismundo y que, tal vez, puedan considerarse ensayos previos que culminasen en *La vida es sueño*. Por ejemplo, pienso concretamente en *La devoción de la Cruz*, drama cuya figura protagónica, Eusebio, es a mi juicio el precedente más claro de Segismundo, amén de otros rasgos que apuntan a una íntima relación entre ambas comedias.

Continúa analizando la reescritura calderoniana del paradigma del salvaje. Segismundo posee todas las pautas que Lope dejó marcadas al respecto, pero existen igualmente algunas diferencias significativas como la sustitución de la condena a muerte tras la violencia por el regreso a la cárcel. Antonucci también reivindica una justa atención a la figura de Rosaura, co-protagonista del drama: no es un personaje marginal o colindante, sino pertinente, “la compañera inseparable de su itinerario” (21), pues ambos carecen de identidad social por culpa de sus padres, corren tras su honor perdido y acabarán enfrentándose a un progenitor que elude toda responsabilidad. Además, el dueto integrado por el salvaje protagonista y el compañero auxiliar es una necesidad estructural que procede de la Comedia Nueva, concretamente de *El animal de Hungría* lopiano, que reelabora materiales míticos y folclóricos.

Tras el estudio de las relaciones con otros textos análogos, se analizan los rasgos particulares de *La vida es sueño*, que hacen de ella una obra maestra. Desde su primera salida de la torre, Segismundo se debate entre el amor a Rosaura, el honor y sus deberes de príncipe. Aunque al principio Segismundo confunde la libertad con la licencia, al final logra vencerse a sí mismo y renunciar a Rosaura para, gracias a su poder, restaurarle el honor perdido. Así pues, el personaje evoluciona a lo largo de la comedia, desde el predominio inicial de los instintos e impulsos hasta la capacidad para actuar como gobernante, desterrando sus deseos como individuo a favor de sus responsabilidades de príncipe y futuro rey (recuérdese la metáfora política de “los dos cuerpos del rey”: uno natural y otro político, el humano subordinado a la majestad¹). Tal desarrollo contradice la manida y errónea teoría, asentada entre la crítica, acerca de la inexistencia de verdaderos personajes en el teatro áureo. Al final de la obra Segismundo repara las afrentas que había realizado durante su experiencia palaciega y castiga al soldado 1 porque, aunque le ha ayudado a recuperar los derechos de que se había visto privado, solicita una recompensa por su rebeldía a la autoridad real, acción merecedora de castigo. La muerte de Clarín, si bien fruto del azar, responde a “un criterio de justicia política (más que poética): [...] la muerte del adulador, acomodaticio, chantajista Clarín precede naturalmente la instauración del principado perfecto de Segismundo, en el que los vicios representados por el gracioso no deben tener cabida” (26).

El espacio ha sido escogido meditadamente por Calderón. La torre de *Virtudes vencen señales* frente a la selva de tantas otras comedias aúna dos rasgos significativos: no es un espacio natural y es un lugar de reclusión. Habitante de un espacio artificial, la naturaleza no le ha dotado de rasgos positivos, por lo que Segismundo no representa una alternativa a los vicios cortesanos. A la par, encerrado en una prisión y sometido al poder regio, justifica la agresividad del protagonista: ya no será violento “por simple ferinidad, sino por reacción a la inhumana reclusión que ha padecido” (29). Muy importante es que Segismundo conozca la identidad de su padre, a quien puede responsabilizar de su cruel y prolongado encierro. Ante este uso de la tradición, concluye

¹ Ver González García (1998: 80-91); para la aplicación a *La cisma de Ingalaterra* de Calderón, ver Escudero (2001: 47); también ver Greer (1992) a propósito de *El nuevo Palacio del Retiro* y *El mayor encanto, amor*.

Antonucci que Calderón lleva a cabo “una genial operación de re-actualización” que incorpora algunos rasgos negativos del salvaje lopiano, a la vez que “logra infundir una mayor dramaticidad al protagonista y abrir la obra hacia una perspectiva más moderna” (30). Ningún personaje, además, es positivo por completo y, en este contexto sólo pueden serlo venciendo a sí mismos, victoria que logra Segismundo. Defiende Antonucci la posibilidad de una exégesis trascendente y laica de *La vida es sueño*, lecturas complementarias que no se excluyen mutuamente.

En constante diálogo con la crítica más destacada (Molho, Ruiz Ramón...), Antonucci explora a continuación el motivo del horóscopo infausto: anclado en la tradición literaria y folclórica, en el mito de Edipo se encuentra el oráculo nefasto junto con el niño de sangre real abandonado en un paraje inhóspito. Nuevamente, tamizado por el ingenio de Calderón, que permite la victoria de Segismundo –no de Basilio– frente al hado, destino triunfante en la leyenda edípica; se adelanta el reconocimiento de la relación paterno-filial, pudiendo Segismundo responsabilizar a su padre de su encierro y, finalmente, hacer uso de su voluntad para vencer al destino que le deparaban las estrellas. Como se ve, varios de los elementos presentes (*pathos, catarsis...*) remiten al esquema de la tragedia clásica, género al que se ha aproximado en más de una ocasión *La vida es sueño*. Como afirma la editora, mezcla elementos propios de la tragedia (abuso del poder y sus consecuencias) y otros más característicos del molde de la comedia (amor obstaculizado); sin embargo, “lo verdaderamente importante no es tanto llegar a una clasificación definitiva de *La vida es sueño*, como reconocer su peculiaridad y su estatuto con respecto a la producción teatral de su tiempo” (36). Asimismo, puede incluirse dentro de los dramas trágicos del segundo cuarto del siglo XVII, caracterizados por la representación del fracaso paterno y la conquista del heroísmo aristocrático de los hijos. Como tragedia, es una obra didáctica y metafísica, “abierta a la duda y la interrogación” (37).

Enjundiosas páginas están dedicadas a reflexionar sobre el tópico de la vida como sueño. Encierra, por un lado, el concepto religioso del “más allá”, de la vida eterna, pero Calderón se limita a exponer una de las premisas únicamente, no el razonamiento completo. Abre así la posibilidad de una lectura cristiana y otra abierta a sistemas culturales diferentes. La jornada palaciega de Segismundo tras su encierro es «un modelo negativo de ejercicio del poder supremo” (39). Esta experiencia servirá al príncipe destronado como aprendizaje *ex contrario* que propiciará un cambio radical en el personaje. Además, la filosofía del *carpe*

diem a la que se aferra al principio es sustituida por “el corolario de una religiosidad basada en el *contemptus mundi*” (42). Prosigue con el análisis de los demás personajes, ya iniciado anteriormente: Clarín, “doble degradado de Segismundo” (47), y Basilio, también opuesto a su hijo y necio escudriñador del futuro. Frente a su derrota, Segismundo vencerá gracias al valor de la experiencia. Las peripecias de Rosaura transmiten el mensaje de “la importancia de la acción frente a la renuncia, de la asunción del riesgo frente al miedo” (50).

En el siguiente punto Antonucci se acerca a la puesta en escena de *La vida es sueño*, pieza que sólo precisa del monte aparte del tablado y los tres nichos del nivel del tablado con sus cortinas. Es un texto que demuestra perfectamente la importancia del decorado verbal en la dramaturgia áurea, esto es, el valor visual de la palabra que, debido a la escasez de medios disponibles (no así en el teatro cortesano), construía el espacio. Es un rasgo que aleja o dificulta la representación de los textos en la actualidad, porque la capacidad imaginativa del auditorio se ha visto reducida con el paso del tiempo y con los distintos movimientos literarios con sus respectivas convenciones. Los primeros versos del drama, con el celeberrimo comienzo “Hipogrifo violento” (v. 1), sirven a este propósito, al mismo tiempo que atraen la atención del público. En el plano compositivo, los dos espacios principales, la torre y el palacio, se configuran como un quiasmo dentro del drama y reflejan la perfecta construcción de la pieza. Lograda elaboración que también se aprecia en la simetría y precisión con que están organizados los cuadros de acción: Calderón tiende a ser más cuidadoso que el Fénix en general, pero *La vida es sueño* está especialmente lograda, aspecto que “muestra su profunda deuda con el modelo estructural de la tragedia, o del drama” (54). La polimetría, rasgo esencial del teatro del Siglo de Oro, se desarrolla en la dramaturgia calderoniana: las variaciones métricas coinciden con un cambio de cuadro. Al respecto, Antonucci alberga una duda acerca de la efectividad en escena de la métrica para “establecer correspondencias entre momentos distintos de la acción” (56), más fácilmente apreciable en el acto de lectura.

En una completa reseña sobre las aportaciones de la crítica, Antonucci recuerda y comenta los hitos críticos que considera imprescindibles. Dada la fortuna de que ha gozado *La vida es sueño* ya desde la cuna y a lo largo de todas las épocas, comienza revisando las opiniones críticas emitidas por los neoclásicos, los románticos y los positivistas decimonónicos. A partir de aquí, destaca las aportaciones más notables desde un clásico estudio de Wilson de 1946 hasta fecha reciente, articuladas en la siguiente clasificación: la función de Rosaura, el

comienzo de la comedia, la lectura alegórico / simbólica, el personaje de Basilio, el gracioso Clarín, los aspectos teatrales, los diálogos entre las figuras y la retórica, las fuentes de la obra y su influencia en la posteridad, el contexto histórico-político, la datación y algunas cuestiones ecdóticas. Sigue una selección de textos críticos fundamentales de Ayala, Vitse, Rodríguez Cuadros, Rico y Ruiz Ramón, a todas luces buen comienzo para la exégesis de un texto tan complejo y discutido como *La vida es sueño*.

El terreno del texto es, sin duda, uno de los más movedizos y peli-grosos de *La vida es sueño*, pero Antonucci se mueve con soltura en él: el escollo principal se sitúa en la dialéctica sobre la prioridad del texto presente en la *Parte XXX de comedias famosas de varios autores* (Zaragoza, 1636; Z) frente al incluido (nominalmente por el hermano del dramaturgo, José Calderón) en la *Primera parte de comedias de Calderón* (Madrid, 1636; M). Esta última posee una aprobación fechada en 1635, anterior por tanto a la impresa en Zaragoza, fechada en mayo de 1636. Esta reducida distancia temporal entre ambas no indica diferencias mínimas, sino un estatuto textual distinto: el testimonio zaragozano procede del libreto empleado por una compañía que representaba la comedia y, por tanto, presenta numerosas notas sobre la representación (gestos, movimientos y detalles escénicos); mientras, el texto autorizado para la imprenta por Calderón se destina, *a priori*, para su lectura. Se considera, así, que son dos versiones de la obra, cuestión que analiza Antonucci en el estudio textual. Ruano de la Haza defiende la tesis de que Z es una primera versión calderoniana, posteriormente refundida por el dramaturgo en aras de su publicación. Brevemente, la editora expone y enjuicia los argumentos aducidos por Ruano sobre la historia textual de *La vida es sueño* y que le llevan a concluir que la versión tradicionalmente estudiada y representada (M) no fue escrita para llevarse a las tablas, sino para ser leída. Antonucci muestra que al menos en el caso de dos acotaciones (la inicial y la posterior al v. 3070) la dirección de las modificaciones fue de M a Z, es decir, inversa a la defendida por Ruano, e indicadoras de que el texto originalmente escrito por Calderón para los escenarios de la Corte fue modificado para una situación de representación distinta a la concebida en un principio; asimismo, parece que el ascendiente manuscrito de Z circuló en un ámbito periférico. Pero los reparos son mayores y afectan a la reconstrucción de Ruano de la relación textual entre M y Z, donde Antonucci encuentra “fallos graves cuando se examinan más de cerca sus fundamentos ecdóticos” (99): entre M y Z no existen apenas errores conjuntivos, pues los señalados por Ruano no resisten un examen detenido; y la presen-

cia de cuantiosos errores separativos entre ambos textos. Los datos derivados del cotejo, “aconsejan pues excluir una derivación directa Z->M, y llevan más bien a pensar en una historia independiente de los dos textos, que sólo compartirían un original cuya reconstrucción, aun hipotética, es hoy prácticamente imposible” (100). Además, M presenta, respecto a Z, ciertas modificaciones que parecen resultar de cortes necesarios para reducir la extensión de la pieza de cara a la representación, y algunas lecturas de M parecen ser fruto de errores o descuidos de copia. Ante esta situación, Antonucci afirma:

Todo esto lleva a suponer que el texto de M tal como lo conocemos puede no ser el resultado de una revisión última efectuada por Calderón inmediatamente antes de la publicación, como conjetura Ruano, sino de una revisión bastante anterior, quizá efectuada sobre el mismo original (101).

Testimonio que Calderón pudo recuperar de la compañía que representaba *La vida es sueño* en Madrid, como muestran las acotaciones ya señaladas. Tras esto, Antonucci se adelanta a posibles reparos y defiende su hipótesis con el siguiente argumento: la creencia casi ciega acerca de la existencia de un original único que el dramaturgo vendía al autor de comedias sin guardar copia alguna y del que no debían existir copias, refleja precisamente la realidad contraria, que sería tanto más frecuente cuando mayor fuese el éxito de la obra que se representase. Por tanto, puede conjeturarse la existencia de un traslado no autorizado o de una reconstrucción fraudulenta que reuniese los papeles de actor que dio lugar a la familia de Z y otra copia, quizá descendiente del original, que alumbrase M. Pero en conclusión, el único testimonio autorizado por Calderón, pese a los errores que posea y que deban subsanarse, es el que encabeza la *Primera parte*.

En la fijación textual Antonucci se ha beneficiado de algunas ediciones anteriores (a cargo de Rull, Morón, Rodríguez Cáceres, Rey Hazas y Slogan) y discute muchas de las propuestas de Ruano, referencia inexcusable en la crítica y ecdótica calderonianas: sigue las lecturas de M acudiendo a Z sólo cuando en casos en los que fuese estrictamente necesario para solventar errores de M. Finalmente, expone los criterios editoriales (modernización de la ortografía y la puntuación, manteniendo las particularidades propias de un texto áureo) e incluye una sinopsis de la versificación.

La anotación, dada la complejidad de la pieza y las múltiples alusiones y referencias que contiene, es amplia. Comprende notas de “traducción” o “paráfrasis” que explican el sentido global de ciertos pasa-

jes, alusiones literarias, culturales, mitológicas... Nada superflua, no obstante, sino necesaria para la recta comprensión del texto, más si cabe debido a su receptor idóneo, un público de especialistas entendido en su sentido amplio. Contribuye a la reconstrucción del horizonte de recepción que podía poseer un espectador o lector ideales del siglo XVII y aclara solventemente las dificultades que puede plantear al lector actual, con una competencia muy distinta y, sin duda, más reducida que el coetáneo a Calderón. Antonucci demuestra en ellas un profundo conocimiento del teatro aurisecular y, en especial, del *corpus* calderoniano, pues al significado habitual de términos o situaciones añade en ocasiones el matiz que aporta don Pedro en su dramaturgia. Espigo algunas notas que merecen comentarse:

v. 1430 Cayó del balcón al mar

La acción de Segismundo de arrojar al mar al criado 2 es uno de los pasajes que más comentarios ha suscitado. La edición de Morón Arroyo (2006: 137, n. v. 1430) presenta una nota pobre en su excesivo afán de síntesis: “Algunos editores se preguntan si Polonia tenía mar en tiempo de Calderón. La pregunta es inútil para nuestra obra. Aquí el mar y cualquier otro elemento de paisaje son puros signos literarios, funciones textuales”. En cambio, Ruano de la Haza (2000: 169, n. v. 1430) anotó ampliamente el verso; su explicación es difícilmente superable, porque conjuga las posibles explicaciones (Polonia poseía puertos marítimos; “mar” como ‘cualquier extensión de agua’), busca otros casos de geografía inverosímil (*El mayor monstruo del mundo*) y explica el caso como una licencia literaria que “altera y transforma la historia y la geografía con fines dramáticos y poéticos”, una suerte de “geografía sincopada” en atinada paráfrasis calderoniana. Antonucci, a su vez, reduce la extensión de la nota, pero resume bien la cuestión: “no hay que tomar esta referencia como un detalle de realista precisión, sino como parte de esa geografía exótica propia de los dramas palaciegos, que aúna datos ciertos y datos inventados, y puede aludir sin problemas a situaciones propias de otras áreas geográficas”. Además, añade una sugerencia interesante: “el delito que comete aquí Segismundo remite con mucha probabilidad a la defenestración de Praga, que en 1618 dio inicio a la sublevación de la nobleza protestante en Bohemia”.

v. 1780 Astrea

Esta referencia mitológica no se comenta en las ediciones de Morón Arroyo y Ruano, pero Antonucci ofrece una erudita explicación sobre

su origen (hija de Júpiter y de Temi, diosa de la Justicia según otras tradiciones, o nombre que recuerda al titán Astreo) y significado en la comedia: “Rosaura ha venido a vengarse de una afrenta, y por tanto va en busca de justicia para sí; pero también puede haber escogido su nuevo nombre en virtud del parecido, incluso etimológico, con el nombre de su rival Estrella”.

vv. 1793-1797

Pues, para decirlo en breve,
mi primo Astolfo –bastara
que mi primo te dijese,
porque hay cosas que se dicen
con pensarlas solamente– [...].

Ruano (2000: 191, n. v. 1795) comenta estos versos parentéticos atendiendo a los diversos significados de la voz “primo”: ‘esposo’ entre la nobleza y ‘primero en orden’ (*primus*). Este juego finalmente significa que para Estrella “basta pronunciar la palabra ‘primo’ para que ella comprenda que Astolfo es su esposo y el primero en su afecto”. Añade también la acepción registrada por Covarrubias: “en estilo familiar llaman a los Grandes de España, por ser el título con que los trata el rey”, información innecesaria. La nota de Antonucci prescinde del complicado juego retórico que aprecia Ruano y se limita a considerarlo en su acepción de parentesco familiar: “Esta parentética es una forma de preterición: Estrella quiere decir que hubiera podido ser aún más breve (v. 1793) de lo que ha sido, diciendo, en lugar de *mi primo Astolfo*, simplemente *mi primo*, y limitándose a pensar el nombre en vez de decirlo, porque sus ojos y su expresión lo pronunciarían por ella”.

Colofón: nuevamente, Antonucci demuestra su agudeza investigadora y su destreza en el campo de la crítica textual. *La vida es sueño* constituye, seguramente, la comedia de Calderón que mayor caudal de tinta crítica ha hecho correr, y la pieza más veces editada, aunque todavía algunos pasajes puedan discutirse: desde la realizada por Ruano de la Haza (Madrid, Castalia, 1994; reeditado en 2000), ninguna otra disputaba el trono de preferencia, aunque Rull elaboró un muy estimable trabajo con la comedia y el auto homónimos (Madrid, Alahambra, 1980). A pesar de esto, esta reciente edición se erige ya en recurso imprescindible para todo aquel que desee acercarse de la mano de una guía muy fiable, cual Dante con Virgilio, a una de las obras cimeras de la literatura universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ESCUADERO, Juan M. (ed.) (2001), Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M., *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- GREER, M. R. (1992), "Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo Palacio del Retiro y El mayor encanto amor*", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU (975-984).
- MORÓN, Ciriaco (ed.) (2006), Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 30.^a ed., Madrid, Cátedra.
- RUANO DE LA HAZA, José M. (ed.) (2000), Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 2.^a ed., Madrid, Castalia.

