

CALDERÓN, VÉLEZ DE GUEVARA Y LA VIDA COMO SUEÑO: LA INCIERTA DIRECCIÓN DE UN PASO PERDIDO

.....
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Fortuna, durmiendo estoy,
no hay sino que dure el sueño.

El gracioso Laín remata con estas palabras una larga escena donde han brillado sus chanzas y agudezas en los inicios de la jornada segunda de *El príncipe Escanderbey*, comedia atribuida a Luis Vélez de Guevara. El singular personaje, convertido en privado bufo del emperador turco Amurates, expresa así su deseo de permanencia en una situación que juzga venturosa. La fórmula es tan rápida –y, por qué no, tan tópica– que es normal que ningún estudioso se haya molestado en relacionarla con la magistral creación calderoniana, pese a que la pieza ha estado siempre a su alcance en una serie de ediciones antiguas, algunas de ellas muy bien conocidas¹. Desde luego, estos dos versos, a los que no acompaña ninguna otra mención concomitante en toda la obra, tocan sólo muy tenuemente alguna de las expresiones de *La vida es sueño*: no más allá que

1 Es el caso de las incluidas en la *Parte 28 de Diferentes Autores* (Huesca, P. Blusón – P. Escuer, 1634) y en la *Parte 45 de Nuevas Escogidas* (Madrid, J. Fernández de Buendía – J. Fernández, 1679). También formaría parte de la hoy perdida *Parte 28 de Lope (y otros)* (Zaragoza, 1639), con atribución al Fénix. Las tres ediciones restantes que he conseguido identificar obedecen al formato de sueltas. En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona hay una copia manuscrita [82.635] que presenta variantes sustantivas, hasta el punto de poder considerarla una versión diferente.

otras formulaciones anteriores o coetáneas². Pero no siempre fue así. El texto que comentamos tuvo un estadio previo que interesa ahora sustraer del silencio en que ha quedado sumido.

La ajetreada transmisión del repertorio teatral español, y los fallos en su control por parte de quienes nos hemos ocupado de él desde sus días a los nuestros, han mantenido en la sombra otras piezas sobre el príncipe balcánico que en su día se representaron e imprimieron a nombre de Vélez de Guevara. El conjunto hoy lo constituyen cuatro comedias: *El jenízaro de Albania*, las dos partes de *El príncipe esclavo* y *El príncipe Escanderbey*³. Estas obras, a la par que atestiguan el interés por el personaje y su asociación al poeta ecijano, conforman un enrevesado nudo de problemas cronológicos, atributivos y textuales, cuyo desenredamiento he intentado en otro lugar, con algunas propuestas que hacen al caso de lo que aquí se trata⁴.

Con excepción de la segunda parte de *El príncipe esclavo*, que reanuda la historia del héroe donde la dejó la primera, con la que forma una bilogía, las tres piezas restantes se fundamentan en el mismo tramo de historia y desarrollan tramas muy semejantes: la transformación de un victorioso general del ejército otomano en soberano libertador de los albaneses, tras conocer su condición de único heredero del trono y sacudir el yugo opresor de sus antiguos correligionarios.

El número de copias antiguas conservadas de *El príncipe Escanderbey* y la presunta mayor solvencia de las mismas, así como una serie de errores en las listas y estudios sobre el dramaturgo, han hecho que acapare toda la atención del conjunto, hasta solapar y anular, prácticamente, la primera parte de *El príncipe esclavo*⁵. Sin embargo, un estudio comparativo entre los dos textos, a la luz de los restantes sobre el personaje atribuidos a Vélez, aconseja que consideremos la comedia que hasta ahora ha monopolizado todo el interés como una refundición empobrecedora de la mantenida en la penumbra: perpetrada, además, muy probablemente, por una mano ajena a Vélez de Guevara.

Entre las reducciones cuantitativas y cualitativas practicadas sobre el modelo estarían los más de cincuenta versos de un pasaje –o “paso”, tal como se nombra en el título premeditadamente dilógico del presente

2 Ver Arturo FARINELLI, *La vita è un sogno*, Turín, 1916; y Félix GONZÁLEZ OLMEDO, *Las fuentes de “La vida es sueño”*, Madrid, Voluntad, 1928.

3 De la que, a su vez, nos han llegado dos versiones, como se ha apuntado en la nota 1.

4 “Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas”, en A. R. Lauer and H. W. Sullivan, eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Verlag Peter Lang (serie Ibérica)[en prensa].

5 He localizado cuatro ediciones sueltas diferentes de la comedia en otras tantas bibliotecas europeas: Nacional de Madrid [sin signatura], Palatina de Parma [CC. II. 28057, 1.º], Estense di Modena [A 56 G 5^{ter} (14)] y Pública del Estado de Toledo [1-888 (6)]. Las cuatro carecen de datos de imprenta, pero pueden fecharse en el siglo XVII.

trabajo— en el que Laín revolotea morosamente con bromas y veras sobre la identificación vida-sueño, y cuya relación con la obra calderoniana —ahora sí— resulta muy sugerente. Con estos versos, los dos que se mencionaban arriba cobran su sentido cabal, como broche coherente de una escena dedicada en sus momentos fundamentales a hablar del tema. Por contra, su ausencia en *El príncipe Escanderbey* les quita toda motivación: la volubilidad de la Fortuna dispone en la época de expresiones más rotundas.

Volveremos después sobre la datación de esta comedia ignorada, aspecto de primordial interés para lo que aquí se aborda. Ahora interesa ya ofrecer el pasaje anunciado. El cual, independientemente del tipo de relación con *La vida es sueño* que estemos dispuestos a aceptar, siempre constituirá un interesante testimonio de la penetración del motivo filosófico-literario sobre el que surge la genial creación calderoniana.

Una breve presentación servirá para enmarcarlo: Laín, cautivo español en la Corte del Gran Turco, se siente encumbrado en la privanza y parodia esas tópicas situaciones de comedia, y de la vida real, en que el potentado recibe a los pretendientes. En este caso, son otros cautivos los que comparecen ante él con sus adulaciones y súplicas. El gracioso dice perdonar pasados enojos a sus compañeros ahora que disfruta del poder:

	Al rendido es más valor perdonarlo que matarlo, aunque no hay hombre a caballo cuerdo.	1065
Ric.	Tú gastas humor notable. ¿Qué Belisario ni qué Aníbal, en su esfera, de ese modo hablar pudiera? ¿Qué Seyano ni qué Mario?	1070
Laín.	Yo hablo, Ricardo, en la mía, que entre los esclavos [hoy] todos esos hombres [soy] que has referido. Decía <i>de mi tierra un entendido</i> que todas las cosas son no más que imaginación. Y filósofos han sido antiguos de parecer que <i>dormimos y soñamos</i> <i>cuanto vemos, cuanto hablamos</i> <i>y cuanto entendemos ser.</i> <i>Y si llegamos un día</i> <i>a despertar, han de verse</i> <i>lindas cosas de que hacerse</i>	1075 1080 1085

- bravo entremés. ¡Qué sería
ver al que rey se soñaba,
gran turco y emperador,* 1090
*siendo sastre o tundidor;
y el que alcázares roncaba,
majando, en una mazmorra
cautivo, esparto en Turquía;*
y el pícaro que dormía 1095
con el sol, con capa y gorra;
al viudo que por verdades
juzgó el haberse escapado,
con una mujer casado
a prueba de eternidades; 1100
al marido que tenía
por segura su mujer,
de contrario parecer;
con giba, al que presumía
de galán; al rico, en cueros; 1105
y al que a pie pidiendo anoche
limosna andaba, en un coche
con diez y siete cocheros!
Si esto, pues, puede obligarme
de la dicha estar sin queja, 1110
Ricardo, soñar me deja,
que es necedad despertarme.
- Ric.* Lo cierto es, Laín, que estás
favorecido en extremo
del gran señor.
- Laín.* *Polifemo* 1115
no lo fue de Astolfo más.
- Ric.* *No sé esa historia.*
- Laín.* *Ni yo.*
*Però ha[z] cuenta que es soñar
todo y déjalo pasar.* 1120
Tan esclavo como yo
fue Escanderbec, y después,
de Amurates alentado,
el mayor puesto ha ocupado
de su imperio, aunque los pies
no trae muy fijos ahora 1125
de la fortuna en la rueda,
y a pique, si no está queda,
de despertar cada hora
y hallarse, el sueño pasado,
quizá más bajo que yo. 1130
No hay sino dormir y no
despertar, pues engañado

está todo el mundo aquí. [A]l baño a soñar me voy que rey, y no esclavo, soy.	1135
... ..	
Fortuna, durmiendo estoy, <i>no hay sino que dure el sueño</i> ⁶ .	1360

La cursiva destaca aquellos puntos que pueden señalar la relación con la obra calderoniana de manera más intensa. Estos serían por orden de aparición:

- vv. 1076-79: La comedia se enmarca en la lejana Corte otomana. Sin embargo, al iniciar sus consideraciones en torno al tema del vivir y soñar, cita la autoridad de "un entendido" español.
- vv. 1084: Aquí se expresa la noción nuclear de la asociación vida-sueño, que a lo largo de la obra calderoniana encuentra formulaciones bien cercanas: soñamos lo que "entendemos ser".
- vv. 1086-88: Laín piensa que el tema da pie para ser tratado teatralmente. Desde su perspectiva de gracioso, dispuesta a captar lo jocoso de los temas serios, es natural que piense en un entremés.
- vv. 1088-94: El protagonista de la escena propone una serie de casos en que sería hilarante observar las metamorfosis postoníricas. Precisamente, los dos escogidos en primer lugar se sitúan en la órbita de la comedia cuyas relaciones nos preocupan. Interesa resaltar, sobre todo, la conveniencia del segundo con su contraste alcázar-mazmorra.
- vv. 1115-17: Ricardo y Laín se refieren a una historia que dicen no conocer en la que intervienen Polifemo y Astolfo. Suena a retranca de lo cercano, de lo compartido por escritor y público. Que Astolfo nos haga pensar en su homónimo de *La vida es sueño* es natural, dado el contexto. Pero ¿qué significa aquí la mención de Polifemo? Por supuesto, podría constituir un elemento de referencia culterana, tan habitual en las comedias de esos años. Más adelante volveremos sobre este punto.
- vv. 1359-60: el dístico con que se cierra la escena bastantes versos después, único vestigio del pasaje que conserva *El príncipe Escanderbey*, recuerda el remate que le da Segismundo a su comedia:

Pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño.

6 Pp. B3r-B3v del ejemplar de la Biblioteca Nacional por el que cito. Se han modernizado las grafías.

Y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare
 (vv. 3313-17)

Fuera ya de los momentos en que se hace referencia al sueño, uno de los temas centrales de la obra de Calderón, deben notarse otros paralelismos en diferentes planos de ambas piezas. Para empezar, los dos protagonistas pertenecen a la categoría de "reyes ocultos". Las características y circunstancias de uno y otro son bien distintas, pero es evidente la similitud en aspectos varios. Segismundo y Escanderbey son príncipes que desconocen su condición, la cual les será revelada en algún momento de las respectivas acciones. A partir de aquí decidirán levantarse en armas contra el rey tiránico que les ha mantenido en la ignorancia y arrebatado sus derechos.

Entre los puntos concretos de relación hay que añadir la forma –no las causas y circunstancias– en que Segismundo y Escanderbey se deshacen del criado incómodo (v. 1430) y del etíope entrometido (v. 1805 y 2083), respectivamente: arrojándolos desde un balcón de palacio al mar.

También es de reseñar la correspondencia que en ocasiones consiguen Rosaura y Cristerna, las intrépidas protagonistas de las piezas. Ambas militan en ese bando de mujeres fuertes que no dudan en tomar las armas para defender sus intereses. El punto culminante de la posible asociación es más evidente desde la dimensión escénica que desde la textual. Si no el lector, el espectador de la época no dejaría de notar la confluencia de esos momentos memorables de las respectivas comedias en que las damas irrumpen en el escenario empuñando las mismas armas: una espada y una daga. Rosaura lo hace en la tercera jornada para sumarse al bando de Segismundo (v. 2690); Cristerna en la segunda para retar a los enemigos de Escanderbey (v. 1622)⁷.

Por lo visto hasta aquí, no parece descabellado postular que una de las dos comedias obedeció a estímulos varios de la otra en temas, formulaciones, personajes. Decidir en qué sentido se produjo la relación no es tarea fácil, aunque sí tiene indudable interés. Si la prioridad es de *El príncipe esclavo*, estaríamos ante una nueva fuente, dramática además, de la creación calderoniana, donde asoman aspectos varios de la misma, y alguno fundamental, como es la asociación del vivir y el soñar. Si, por el contrario, *La vida es sueño* fue escrita con anterioridad, las consecuencias son aún mayores: tendríamos en la comedia sobre Escanderbey un testimonio de la

7 De la repercusión de esta actitud nos habla el que se adopte para la escena inicial de la refundición, que, como se apuntó, llegará a ser la más conocida de las dramatizaciones sobre el príncipe albanés. Una escena que, para mayor refrendo de su eco, encontraremos parodiada en diversas piezas breves a lo largo del XVII.

repercusión alcanzada por la obra de Calderón y, sobre todo, un hito cronológico, un *terminus ad quem*, para adscribir la genial creación a una fecha decididamente temprana.

Es clara, por tanto, la conveniencia de averiguar la fecha en que pudo ser escrita la comedia de Vélez. Intentémoslo. De la trayectoria impresa de las obras sobre Jorge Castrioto se deduce su holgada anterioridad a abril de 1633. Ésta es la data más antigua que figura en los preliminares de la *Parte 28 de Diferentes Autores* (Huesca, 1634) en que se inserta *El príncipe Escanderbey*, su refundición. Pero hay otros apoyos externos e internos para deducir una fecha más temprana.

En los libros de cuentas de Palacio, se asienta el pago de la representación de una comedia titulada *La segunda de Escanderbeg*, llevada a cabo el 17 de enero de 1629 por la compañía de Antonio de Prado. La pieza debe ser identificada como la segunda parte de *El príncipe esclavo*. El nombre del autor responsable de su exhibición consta en los encabezamientos de algunas de las ediciones conservadas de ambas partes⁸. En lo que concierne a la fecha, Norman D. Shergold y John E. Varey piensan que existe un error en la documentación y proponen sustituirla por la de 27 de enero de 1630 o 1631⁹.

Las referencias más tempranas de escritura con las que contamos provienen, precisamente, de dos significados testimonios del eco que la obra obtuvo entre sus contemporáneos. Tanto Lope como Montalbán apuntan explícitamente la responsabilidad de Vélez sobre más de una comedia "escanderbeca", e implícitamente establecen sendos topes cronológicos muy cercanos.

En el prólogo a la edición del auto *Escanderbech* dentro del *Para todos* (Madrid, 1632), Pérez de Montalbán resume el contenido de dos obras de Vélez que tratan fases sucesivas de la vida del personaje y viene a reconocer la deuda contraída con ellas en su pieza sacramental. De ésta se ha conservado un manuscrito en la Biblioteca Nacional [Ms. 15.213], donde el amanuense Martínez de Mora consigna que lo representó Roque de Figueroa en Madrid el año de 1629. Hay aún otro detalle de interés en esta copia: la pieza recibe el significativo título de *El príncipe esclavo Escanderbech*.

El drama eucarístico y el prólogo de Montalbán convienen con la biología denominada de *El príncipe esclavo*, de la que es primera parte el texto que nos ocupa y no *El príncipe Escanderbey* como tradicionalmente se ha considerado.

8 Así en la suelta de la primera que se conserva en la Biblioteca Nacional y en las de ambas partes de la Palatina de Parma.

9 "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", *Bulletin of Spani Studies*, 40, 1963, p. 225.

La otra referencia que interesa a nuestro caso es menos explícita en su identificación de los textos aludidos pero proporciona una fecha ligeramente anterior a la del Corpus de 1629 del auto de Montalbán. Se encuentra en la loa de la *Égloga Antonia*, escrita por Lope para celebrar el cumpleaños de su hija Antonia Clara a la entrada de carnestolendas de ese mismo año:

Compré comedias famosas
de Montalbán y de Mescua;
diome divinas Godínez,
Luis Vélez escanderbecas¹⁰.

No disponemos de otros textos del poeta ecijano a los que el adjetivo y el número puedan convenir.

Aparte de la información que suministran por separado los testimonios de Montalbán y de Lope, de su estrecha relación temporal cabe inferir que ambas surgieron en esos momentos primeros de reacción ante unos textos novedosos.

Desde luego, 1628 es una fecha muy probable para *El príncipe esclavo*. Ante este dato, sostener que es Vélez el que tiene en mente *La vida es sueño* al componer su obra, y no al revés, supone un serio quebranto a la datación tradicionalmente admitida de la obra calderoniana. Son diversos los estudiosos, como Milton A. Buchanan y Albert Sloman, que han propuesto una fecha entre 1634 y 1635 para la misma, empeñados en explicar algunas relaciones con otras piezas del autor y, por qué no, en concederle a éste el mayor tiempo posible para lograr la madurez de su esplendoroso texto¹¹. Pero ese tiempo posible se ve acotado por hitos insoslayables. Los datos contantes y sonantes hoy obligan a considerarla no ya anterior al 6 de noviembre de 1635 en que se firma una de las aprobaciones de la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* donde se incluye, sino de 1632-1634, que es cuando en el taller sevillano de Francisco de Lyra se produce la suelta (s.l, s.i., s.a.) con atribución a Lope, conservada en la Biblioteca Sydney Jones de la Universidad de Liverpool, según ha podido averiguar la paciente maestría de Don W. Cruickshank¹².

Además de los datos materiales, están las deducciones derivadas de aplicar la lógica al conocimiento de la vida teatral de la época. Lo sensato es pensar con José M.^a Ruano de la Haza que cualquier comedia exigía un

10 Ver Manuel MACHADO, "La *Égloga Antonia*. Una obra inédita de Lope de Vega", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1, 1924, p. 472.

11 Ver P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. A. Sloman, Manchester, University Press, 1961.

12 Ver P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Edición de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, p. 8. Su análisis se incluye en la edición de esta suelta que prepara A. L. Mackenzie y que editará la Liverpool University Press.

tiempo de explotación exclusiva en los escenarios antes de convertirse en producto impreso, y más si el responsable de esto último es el propio poeta: "unos cinco años o más" parece un margen razonable¹³. Hay más posibilidades de combinar datos y razonamientos. Hace notar el profesor de Ottawa otro importante apunte de D. W. Cruickshank sobre el hecho de que las once piezas restantes incluidas en la *Primera parte* de 1636 fueron compuestas con anterioridad a 1630¹⁴.

Desde luego, es Ruano uno de los más empeñados en una fecha temprana para la obra: entre 1627 y 1629. Y es que tal propuesta es solidaria con su teoría sólidamente razonada sobre la existencia y relación de dos versiones¹⁵: una primera, transmitida con abundantes deformaciones en ocho impresos del siglo XVII hoy localizados¹⁶, y que sería la escrita por Calderón pensando en su explotación escénica a cargo, muy probablemente, de la compañía de Cristóbal de Avendaño¹⁷; y una segunda, que deriva de la revisión de la anterior por parte del propio poeta en 1635 para publicarla en la *Primera parte* de sus comedias. La consistencia de estas deducciones tras un exhaustivo trabajo ecdótico redundante en favor de un plazo suficientemente amplio entre las primeras representaciones de la obra y la impresión de su texto revisado.

Esta conveniencia de adelantar fechas sobre las barajadas tradicionalmente le permite al propio Ruano de la Haza dar por buena la vieja apreciación de Hartzzenbusch de que Lope se refiere a la obra de Calderón en *El castigo sin venganza*, cuyo autógrafo es de agosto de 1631:

Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no sólo dormimos,
pero aun estando despiertos,
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí no pudieran
llegar a su entendimiento.

(vv. 928-35)¹⁸

13 Ed. de Ruano de la Haza cit., p. 8.

14 *Ibid.*, p. 9. Estos aspectos de la historia del texto de *La vida es sueño* son abordados en el libro de D. W. Cruickshank, J. M. Ruano y G. Vega sobre la segunda versión de la comedia (Liverpool University Press. Hispanic Studies TRAC), de próxima aparición.

15 Ver *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, University Press, 1992.

16 La edición más conocida es la incluida en la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636.

17 Su nombre figura en el encabezamiento de la suelta de Liverpool anteriormente mencionada, donde la obra se atribuye a Lope.

18 Ed. de José M. Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

En estas palabras y en las que siguen del gracioso Batín, que para Ruano de la Haza aluden paródicamente al comportamiento de Segismundo en Palacio tras su despertar, se quiere entrever esa actitud de réplica que ante los nuevos dramaturgos adoptó el Lope celoso del "ciclo de senectute"¹⁹. Tendríamos, por tanto, un testimonio, y bien cualificado, de la repercusión de la obra entre sus contemporáneos.

Los momentos memorables de la transcendental creación calderoniana no se reducen sólo a sus meditaciones acerca de la vida y el sueño: también entre ellos se contabilizan, sin duda, las décimas de Segismundo sobre la libertad humana en el arranque de la comedia. La carga filosófica y el esplendor formal del soliloquio han merecido una atención primordial por parte de los especialistas. No se han descuidado tampoco las cuestiones de intertextualidad. A ello le ha dedicado un interesante artículo Vern Williamsen, donde se analiza el contraste entre la humana condición y diferentes elementos de la naturaleza a través de la obra de Mira de Amescua²⁰. El trabajo ofrece materiales valiosos desde las primeras presencias del motivo en obras tempranas hasta que adquiere una identidad métrica, sintáctica y semántica que ineludiblemente debe ponerse en relación con el monólogo de Segismundo. Esto ocurre en dos comedias del dramaturgo guadijeño: *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* y *Galán, valiente y discreto*. Dice así la décima inicial de la citada en primer lugar:

Desnudó el invierno frío
estas ramas del jazmín
monarca deste jardín;
y las albas del estío
llorando en él su rocío
restauraron su belleza
y la arrugada corteza
vio su pompa natural.
¿Y siendo yo racional,
es eterna mi tristeza?²¹

Asimismo, transcribo la estrofa primera de *Galán, valiente y discreto*:

Si tórtola en verde ramo
arrulla, y cada gemido
alma irracional ha sido
que está diciendo "yo amo";

19 Ver J. Manuel Rozas López, *Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo de senectute"*, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.

20 "The development of a *décima* in Mira de Amescua's theater", *Bulletin of the Comediantes*, 22, 1970, pp. 32-36.

21 BAE 45, p. 52.

si a la música y reclamo
 que de su consorte alcanza,
 rayo de pluma se lanza,
 ama y espera favor;
 ¿teniendo yo más amor,
 tengo menos esperanza?²²

Para V. Williamsen, Mira de Amescua ofrecería a Calderón el modelo de las celebradas décimas. La evidencia del paralelismo y las fechas hasta ahora barajadas no dejan resquicio a otras hipótesis. Sin embargo, la probabilidad de que *La vida es sueño* estuviera ya escrita en 1628 incita a otras reflexiones. La comparación entre naturaleza y hombre es un tópico que transita por todas las épocas y que alcanza un notable desarrollo en el siglo XVII. Está en el escritor guadijeño y en tantos otros poetas barrocos. La estrechez de parentesco entre Mira y Calderón la produce no este fondo, sino el ropaje que adopta: décimas que utilizan los ocho primeros versos para dar cuenta de la situación o actitud de elementos varios de la naturaleza (flores, fuentes, animales, etc.) y los dos últimos para que el yo poético formule el contraste en forma de pregunta. Lo cierto es que la susodicha estructura, tal como la apreciamos en los dos casos vistos, no cuenta con precedentes en otras obras del Mira de Amescua. Se presenta de repente en las dos comedias mencionadas, cuyas fechas de escritura parecen muy cercanas. De *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* se ha conservado un manuscrito con firma del poeta y fecha de finalización: 20 de julio de 1628. *Galán, valiente y discreto* fue publicada en la *Parte veinte y nueve de comedias de diferentes autores* (Valencia, 1636) y tiene que ser posterior a 1629. El factor decisivo para esta datación consiste, precisamente, en que incluye un soneto proveniente de *El príncipe constante* de Calderón, al que ensalza con entusiasmo no disimulado:

¡Oh, qué bien que lo decía
 un gran poeta de España
 en un soneto que advierte
 que pasa la vida así
 como rosa y alhelí!²³

Y, en efecto, el poema prestado trata de la fugacidad; es decir, de un tema tan adherido a la esencia barroca que cuenta con centenares de congéneres que podrían haberle servido al dramaturgo granadino. Si eligió el de Calderón, el detalle no parece baladí. Así pues, resulta que las dos comedias en que Mira "ofrece" el modelo al joven autor de *El príncipe cons-*

22 BAE 45, pp. 29-30.

23 BAE 45, p. 32.

tante se escriben a partir de una fecha en que podría estar escrita ya *La vida es sueño*. Y en una de ellas, además, aquel deja constancia explícita de su reconocimiento hacia éste, hasta el punto no ya de remedar sus hechuras, como podía haber ocurrido con las celebradas estrofas, sino incluso de insertar tal cual una de sus composiciones. Así las cosas, ¿no sería más lógico considerar los dos pasajes de Mira de Amescua como nuevas muestras de su admiración hacia el creador de la fábula de Segismundo?

Desgraciadamente, la probanza de una fecha temprana para *La vida es sueño* no cuenta con ningún apoyo definitivamente fuerte. Sin embargo, la debilidad de los existentes hasta ahora puede verse paliada en parte por su número. Algo querrá decir, en este sentido, la incidencia sobre 1628 de diversos indicios, concernientes, además a componentes distintos de la comedia: el sueño y las décimas.

Por lo que se refiere a *El príncipe esclavo*, efectivamente, no hay base inequívoca en ninguno de los puntos que la acercan a *La vida es sueño* para postular en qué sentido se produjo la relación. La amplia divulgación de la idea de la vida como sueño, de acuerdo con los testimonios que nos han hecho conocer los diferentes estudiosos, obligan a hilar muy fino incluso a la hora de afirmar la existencia de relaciones directas inequívocas entre obras que la presentan. Así, uno de los momentos que destacábamos para mostrar la cercanía de los dos textos que hoy nos interesan están en el inicio de las imaginaciones entremesiles de Laín. De todas las que se enumeran las dos primeras son las que más se acercan a la condición de Segismundo, sobre todo la segunda:

¡Qué sería
ver al que rey se soñaba,
gran turco y emperador,
siendo sastre o tundidor;
y el que alcázares roncaba,
majando, en una mazmorra
cautivo, esparto en Turquía.

Pues bien, el parentesco que estos versos puedan tener con *La vida es sueño* no es tan estrecho como el que los une a otros textos fehacientemente anteriores. El primer caso —el herrero que se sueña rey— está conectado con un cuento que se remonta hasta el titulado “El durmiente despierto” en *Las mil y una noches*²⁴. En la literatura castellana se muestra en el ejemplo inconcluso del código de Puñonrostro de *El conde Lucanor*, “De cómo la onrra deste mundo no es sinon commo suenno que pasa”: un rey ordena que un herrero dormido bajo los efectos del alcohol sea llevado a su

24 Noches pp. 153-171.

lecho en palacio y que al despertar se le trate como a un monarca, para que se crea tal y actúe en consecuencia. Ya más cerca de Vélez y de Calderón, esta anécdota se le atribuye como suceso real a Felipe el Bueno, Duque de Flandes. Así lo refiere Manuel Sueyro en los *Anales de Flandes* (1624)²⁵.

El segundo caso, por su parte, nos remite a los *Exercicios espirituales* de fray Pedro de Valderrama, uno de los libros devotos más reeditados durante los dos primeros decenios del siglo XVII. Entre las reflexiones para el Jueves de Ceniza el predicador incide de nuevo en una de las ideas más frecuentadas del Barroco y de la literatura ascética de todos los tiempos: "las fortunas se trastornan y dan vueltas sus ruedas". Para su ejemplificación recurre al teatro:

Qué de mudanzas de éstas, y qué poca providencia de ellas, avemos visto en las comedias, que nos representan en el teatro deste mundo, donde el mismo que ayer representó vn Rey, oy representa vn cautivo aherrojado en una mazmorra majando esparto²⁶.

La actividad textil del cautivo en Vélez de Guevara no puede haber sido apuntada por confluencia casual: o tiene por referente la misma comedia que Valderrama o le tiene a éste.

Todas las confluencias insisten en presentarnos la materia del pasaje como partícipe de un contexto mental y literario en el que proliferan las más variadas formalizaciones. Y unas se reclaman a otras.

A pesar de las referencias concretas que podamos encontrar para cada uno de los elementos introducidos en el paso de *El príncipe esclavo*, pienso que la mejor opción para explicarlos todos en conjunto, hoy por hoy, sería considerar que el referente de las palabras de Laín es un recuerdo cercano –aunque apoyado sólo en lo oído y visto– de una representación de *La vida es sueño*. Éstas vendrían a constituir una suerte de comentario muy libre y de talante paródico de diferentes aspectos de la obra. La sensación es que Vélez entra en un juego de dobles sentidos con unos espectadores cómplices. El punto de mayor desazón interpretativa parece estar en los versos 1113-19:

Ric. Lo cierto es, Laín, que estás
favorecido en extremo
del gran señor.

Laín. Polifemo
no lo fue de Astolfo más.

Ric. No sé esa historia.

Laín. Ni yo.
Pero ha[z] cuenta que es soñar
todo y déjalo pasar.

25 De todos estos testimonios da cuenta Félix GONZALEZ OLMEDO, *op. cit.*

26 *Ibid.*, p. 131.

¿Quiénes son los protagonistas de esa historia cuyo epítome podría considerarse “haz cuenta que es soñar todo”? Si aceptamos por más evidentes las sugerencias del nombre Astolfo, ¿no podría ser que Polifemo estuviera sustituyendo jocosamente el de Segismundo? No faltan en el perfil del cíclope aspectos que permiten la asociación: el físico tremendo; la caverna en la que vive; el papel que el sueño producido por la bebida juega en su desgracia; la existencia de un vaticinio sobre su ceguera; incluso, su historia amorosa con la nereida Galatea, donde confluyen falta de refinamiento y pasión. Como recurso jocosos, el nombre de Polifemo debía de ser efectivo, al sugerir el poema de Góngora testimonio paradigmático de ese estilo que tantas veces es utilizado y comentado en el teatro por los años en que se escriben las dos obras aquí implicadas.

La Comedia fue un producto vivo muy proclive a reflejar los más variados aspectos de la realidad que poeta y público compartían, sin importar cuán alejado sea el tiempo y el espacio en que la acción dramática se desarrollaba. Entre los asuntos preferidos por los dramaturgos contaba todo aquello que tuviera que ver con los colegas de profesión. Es normal que estas alabanzas y censuras, o simples alusiones festivas, corrieran a cargo del gracioso, a quien siempre se le encomendaron los devaneos metateatrales que sorteaban las fronteras entre pasado y presente, entre realidad y ficción. Y es normal, desgraciadamente, que esos reflejos se nos escapen tan alejados como estamos de la situación que los vio nacer.

Sea como sea, con *El príncipe esclavo* hemos recuperado una de las comedias más celebradas entre sus contemporáneos. Y con ella, un sugerente paso que tener en cuenta a partir de ahora. Un paso de incierta dirección –de Vélez a Calderón o de Calderón a Vélez–, pero que, en todo caso, comunica dos obras que hoy sabemos cercanas y testimonia la difusión dramática de una de las ideas vertebrales de *La vida es sueño*.