

Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, eds.,  
*La dramaturgia de Calderón. Técnicas y  
estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*,  
Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main,  
Universidad de Navarra-Iberoamericana-  
Vervuert, 2006, pp. 587-608. -

## NUEVOS ASPECTOS INTERTEXTUALES DE *LA VIDA ES SUEÑO* (CON INDICIOS DEL CALDERÓN EXTRACANÓNICO)<sup>1</sup>

Germán Vega García-Luengos  
(Universidad de Valladolid)

### 1. ALGUNOS APUNTES ÚLTIMOS SOBRE LAS HUELLAS DE *LA VIDA ES SUEÑO* EN EL TEATRO DE LA ÉPOCA Y VICEVERSA

El drama de Segismundo ostenta claras marcas de su relevancia, incluso de su preeminencia, sobre el conjunto de textos teatrales áureos, en aspectos muy variados. Indiscutible es el de su recepción en las distintas épocas, como constata el volumen de representaciones y, sobre todo, de ediciones: ninguna otra obra del teatro español tiene registradas tantas impresiones antiguas<sup>2</sup>; ni, muy probablemente, modernas. Además, contamos con testimonios de que sus versos alcanzaron resonancia de distinto tipo en las obras de otros dramaturgos<sup>3</sup>. No faltan propuestas muy recientes al respecto. J. Oleza en un trabajo último ha

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D BFF2002-04092-C04-02, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

<sup>2</sup> Ver Vega, Cruickshank y Ruano, 2000, pp. 40-118; y Vega, 2002.

<sup>3</sup> El libro de Ara Sánchez, 1996, facilita el rastreo de los casos señalados por distintos investigadores. Por mi parte, en un trabajo previo he analizado lo que parecen ecos muy inmediatos de la comedia en otra de Vélez de Guevara, *El príncipe esclavo* (primera parte), escrita casi con toda seguridad en 1628; lo que apuntaría hacia una datación temprana de la obra maestra (Vega, 1995). También propuse rectificar el sentido de la influencia de algunos pasajes de Mira de Amescua que tradicionalmente se

analizado con sagacidad la comedia de *La boba para los otros y discreta para sí* (representada el 25 de enero de 1633), para destacar al final sus paralelismos con *La vida es sueño*. Acepta que algunos puedan deberse a las convenciones de la materia palatina, y otros a tendencias propias de esos años entre los dramaturgos de las dos generaciones confluyentes, «pero —concluye— hay algunos otros, tanto en el esquema estructurador de la trama como en motivos y detalles concretos, que posiblemente apuntan a un conocimiento de Lope del drama de Calderón»<sup>4</sup>. Este nuevo testimonio de la posible repercusión en Lope se suma al de *El castigo sin venganza*, señalado desde hace tiempo<sup>5</sup>.

Pero las relaciones textuales no se establecen en una sola dirección. Hay mucha materia preexistente que se ha convertido en carne de la criatura calderoniana. Las fuentes de *La vida es sueño* han supuesto un capítulo importante de sus estudios, como ocurre con toda obra reputada de maestra. Es amplia la nómina de propuestas de posibles precedencias y procedencias, desde las iniciales de Krenkel (1881), Menéndez Pelayo (1899), Monteverdi (1913), Farinelli (1916) u Olmedo (1928), hasta la reciente y sagaz de Antonucci, que concluye con estas palabras veraces:

Rintracciare i materiali letterari dei quali si serve Calderón per costruire *La vida es sueño* ci dice moltissimo sul fenomeno del teatro aureo, rielaborazione permanente di materiali intertestuali nell'ambito di generi affini; non secondariamente, è proprio mettendo in luce la selezione dei materiali preesistenti e la loro riorganizzazione che appare con maggior chiarezza la portata innovativa de *La vida es sueño*, ciò che contribuisce a farne quel capolavoro apprezzato ed amato da quattro secoli, al di là del mutare delle epoche storiche e degli orientamenti critici<sup>6</sup>.

La intertextualidad en la que ha indagado Antonucci corresponde a un «corpus ben delimitato e coerente: le opere di drammaturghi più anziani, soprattutto Lope, che hanno come protagonista un giovane

han interpretado como precedentes y estímulos de momentos culminantes de *La vida es sueño*, cuando en realidad un nuevo replanteamiento de la cronología permite entenderlos mejor en la dirección contraria: como ecos de la obra calderoniana.

<sup>4</sup> Oleza, 2003, p. 619.

<sup>5</sup> Ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 9-11.

<sup>6</sup> Antonucci, 2004, p. 57.

principe cresciuto lontano dalla Corte, ignaro della sua identità, dibattuto fra istinti selvaggi e un'innata inclinazione al comportamento nobile»<sup>7</sup>. Las comedias analizadas son *El animal de Hungría*, *El nacimiento de Ursón y Valentín* 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. En esta última el protagonista ha vivido también recluido en una torre como Segismundo, motivo preferido por Calderón —dice la estudiosa— al de la selva lopista. Sin embargo, la combinatoria de personajes, temas, motivos, situaciones del universo de Lope, tan difícil de controlar por su desmesura, también ofrece príncipes a quienes sus padres encierran en castillos obedeciendo pronósticos adversos.

Es el caso de *Lo que ha de ser*, una de las comedias con más derecho a figurar en la órbita previa a *La vida es sueño*<sup>8</sup>, con capacidad de haber influido de alguna manera sobre ella o, en todo caso, de mostrar con más claridad aún que, efectivamente, se encuentra plenamente integrada en las tendencias dramáticas, culturales e ideológicas de su momento. Y por lo que se refiere a los dos trabajos recientes que se acaban de comentar, su consideración, al tiempo que amplía e intensifica las posibilidades de influencia lopista de los príncipes ignorantes de su condición, aportadas por Antonucci, matiza la apreciación de los débitos que Lope tiene con *La vida es sueño*, atisbados por Oleza, al ofrecernos antecedentes de los mismos en su propia trayectoria previa.

Fue Monteverdi (1913) el primero en notar esa relación, sobre la que otros estudiosos han ampliado perspectivas y profundizado: es el caso de Rosado (1972), quien ha señalado la fuente utilizada por Lope; Bergman (1981), por su parte, en un esclarecedor estudio, ha sistematizado las conexiones, ha planteado los problemas textuales y reivindicado los aciertos artísticos de esta obra descuidada por los estudiosos;

<sup>7</sup> Antonucci, 2004, p. 47. Ver también Antonucci, 1995 y Arata, 2000.

<sup>8</sup> Con seguridad, la comedia fue compuesta y representada antes de *La vida es sueño*. En el manuscrito conservado en la British Library (ms. Eg. 548) consta que se acabó de escribir el 2 de septiembre de 1624. Lo que ya no está tan claro es que la primera edición que conocemos de la pieza sea anterior; fue incluida en la *Parte ventidós de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, Pedro Verges, 1630). De los testimonios críticos conservados y de los problemas textuales que plantean se ocupa Bergman, 1981.

también De Armas (1986) ha visto con perspicacia nuevos vínculos, especialmente en el campo de la astrología.

*Loque ha de ser* ofrece dos personajes que constituyen una suerte de pre-Segismundo geminado: Alejandro es el príncipe encerrado en una torre o palacio y Leonardo el príncipe villano que desconoce su condición. El primero vive, efectivamente, recluido en un castillo por orden de su padre, el rey Nicandro de Alejandría, y le oímos quejarse de su falta de libertad con palabras que nos suenan:

¿Qué hice en naciendo yo?  
 ¿Qué intenté, sin lengua y manos?  
 Decid, dioses soberanos,  
 ¿qué inocencia os ofendió? (p. 378)

En otro pasaje posterior, su lamento le lleva a contrastar su situación con la que gozan seres inanimados, animales y otros hombres. Su padre le ha encerrado ahí, al cuidado de su ayo Severo, porque un astrólogo le ha pronosticado que hasta los treinta años correrá peligro de que un león lo mate. Más adelante le veremos, en otra actitud que tampoco resulta ajena al héroe calderoniano, víctima de sus instintos, intentando forzar a Laura, una supuesta labradora de la que se ha prendado. Al estorbárselo su ayo, se muestra soberbio y violento y le abofetea. A partir de aquí gana protagonismo Leonardo, quien a pesar de su apariencia de labrador y de que ignore su verdadera condición, también es hijo del rey Nicandro. Su identidad presenta otros rasgos que lo relacionan con Segismundo: el rey, creyéndole el león que mataría a su heredero, le crió «labrador de estas montañas». Severo, para vengarse de Alejandro, le propone que le mate, porque su propio nombre le señala como el león del pronóstico. Su respuesta, en la que no faltan consideraciones sobre el motivo del hombre-fiera, incide en un aspecto nuclear del sentido de *La vida es sueño*, y de todo el teatro de Calderón, el vencimiento de sí mismo:

Porque si el sabio, el que es fuerte,  
 es señor de las estrellas,  
 aunque me lo manden ellas  
 puedo yo con mi albedrío,  
 gozar de mi señorío  
 y dejar de obedecellas. (p. 399)

Muerto Alejandro, Leonardo se rebela contra la tiranía de su padre, que se niega a reconocerlo como heredero, consiguiendo al fin que lo haga y le proclame rey ante su pueblo.

Aunque a *Lo que ha de ser* no le faltan méritos poéticos y dramáticos, como defiende Bergman con razón, dista de la genial combinación de acción, pensamiento y poesía de *La vida es sueño*, lograda, eso sí, en una medida importante a partir de situaciones, ideas y expresiones preexistentes en el teatro de sus predecesores y contemporáneos. Casi nada en *La vida es sueño* suena totalmente original, pero la combinación y puesta en profundidad de los materiales prohijados han conseguido la obra plétórica que generaciones de lectores y espectadores han admirado.

## 2. ECOS DE *LA VIDA ES SUEÑO* EN COMEDIAS NO RECONOCIDAS EN EL REPERTORIO DE CALDERÓN

Independientemente del ejercicio complejo de intertextualidad que se produce en la comedia y de los que estimuló y alimentó en otras deudoras de ella, *La vida es sueño* debió de gustarle a Calderón sobremanera (es decir, mucho y sobre otras obras salidas de su pluma). Hay señales de distinto tipo que nos muestran que el poeta la tuvo como la niña de sus ojos y se complacía en ella muy especialmente<sup>9</sup>. Entre las marcas internas de este favoritismo, estaría el buen número de ocasiones repartidas por todo el corpus calderoniano que remiten a *La vida es sueño*, en muchas de las cuales —aun a falta de estudios minuciosos completos— parece corresponderle la primacía.

Me han interesado especialmente los ecos presentes en comedias no asumidas (aún) en su repertorio. En el trabajo presentado al Congreso de *Calderón 2000*, celebrado en Pamplona, di las primeras noti-

<sup>9</sup> No es de desdeñar la evidencia física de que la escogiera como primera comedia «oficial», encargada de abrir la *Primera parte* y, con ella, el legado de su obra. Apunta también De Armas, 1993, como testimonio de esta preferencia, el que sirviese de fundamento alegórico de dos autos sacramentales. El estudioso va aún más lejos al interpretar que Calderón, entre otros propósitos, habría querido expresar en ella su desafío a Lope, como señala el que escogiera como inicio la palabra «hipogrifo», que es una de las censuradas por su predecesor en distintas ocasiones y especialmente en el *Arte nuevo*. *La vida es sueño* —afirma De Armas— «boldly dramatizes the rivalry and the anxiety, showing how Calderón/Segismundo's own powers as a poet were once

cias de lo que desde entonces he analizado detenidamente, ratificado y ampliado: la existencia de piezas fuera del número de las admitidas por el poeta y sus estudiosos cuyas noticias externas, planteamientos dramáticos y expresiones poéticas comprometerían a Calderón en su escritura, en todo o en parte. Y eso a pesar de los serios prejuicios que al investigador le embargan, sabiendo como sabe que sus títulos se registran en las listas de comedias falsamente atribuidas que publicara el propio dramaturgo en la *Cuarta parte* (1672) o Vera Tassis en la *Verdadera quinta parte* (1682) y en la *Séptima parte* (1683). Los análisis llevados a cabo apuntan su posible responsabilidad en cinco de esas piezas, aunque en algún caso hayan experimentado posteriormente manipulaciones más o menos severas. Obviamente, los esfuerzos han tenido que ser mayores porque además de mostrar que las obras podían ser de Calderón había que explicar por qué él o Vera Tassis habrían negado su paternidad. Dejo esta segunda cuestión aquí, con el mero apunte de algunas de las razones posibles: a) que para rechazarlas no tuviera los textos delante (hay indicios de que así lo hizo en alguna ocasión), sino que se fiara sólo de los títulos; y ya sabemos de su gran variabilidad en el teatro áureo, entre otras cosas para que las obras pasaran por algo tan valorado entonces como el ser nuevas y nunca vistas; b) que se olvidara involuntariamente de piezas de circunstancias, de trabajos de encargo escritos alrededor de cuarenta años antes (todo apunta a que la más tardía de las cinco es de 1634); c) que las rechazara voluntariamente ante la imposibilidad de reconducir unos textos muy alterados en las copias disponibles o muy ajenos a los intereses del poeta septuagenario que elabora las listas de obras auténticas y falsas cuando se sabe al final de su trayectoria, con la intención más o menos declarada de configurar un repertorio canónico para la posteridad.

De tres de esas cinco comedias ya he ofrecido una primera aproximación en distintos trabajos: *El prodigio de Alemania*, *La Virgen de Sopertrán* y *El mejor padre de pobres*<sup>10</sup>. Precisamente, esta última hace muy al

constrained by the greatness of his Saturnine predecessor. His incarceration by a cruel father represents his initial inability to go beyond the great edifice of the *comedia nueva* elaborated by Lope de Vega. Rosaura's hippogryph is the first sign of rebellion, the first indication that Calderón wishes to refashion the *comedia nueva*» (p. 5).

<sup>10</sup> Vega, 2001, 2003 y en prensa.

caso de lo que a partir de ahora se intentará abordar, porque sus veinte primeros versos constituyen uno de los pasajes más inequívocamente conectados al drama de Segismundo de todo el repertorio áureo. San Juan de Dios, su protagonista, ha sido derribado por su caballo, como Rosaura, y sus quejas y reflexiones siguen las mismas pautas. Sintetizo ahora únicamente las conclusiones que ya he dado a conocer en otro lugar: a) la relación no sólo se establece con las palabras de Rosaura, sino también con las de otros personajes de otras obras de Calderón, en tal volumen y calidad como para tenerle como mejor candidato a su autoría; b) su escritura es posterior a la de *La vida es sueño*; c) debió de llevarse a efecto en 1630. Como complemento, una vez que parecían suficientes las garantías de que el propio poeta podría haber escrito ese primer parlamento de san Juan de Dios según el modelo del de Rosaura, me he atrevido a reconsiderar algunos puntos de la prosodia de tan celebrados versos.

Los testimonios de intertextualidad en los que sí me detendré en esta ocasión se encuentran en las otras dos comedias de rasgos calderonianos de las que hasta ahora no me he ocupado en letra impresa: *El perdón castiga más* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Sirva, pues, lo que sigue de primera aproximación, que tendrá continuidad en otros trabajos y, sobre todo, en las ediciones que preparo para las cinco comedias.

### 3. MOTIVOS DE *LA VIDA ES SUEÑO* EN *EL PERDÓN CASTIGA MÁS*

*El perdón castiga más* es una comedia tan calderoniana que sorprende que nadie hasta ahora, en lo que alcanzo, lo haya notado. En parte, esto se explicaría por el carácter tardío del único acceso que ha tenido el texto: un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid con letra del siglo XIX. Ha sido reciente la aparición en la misma biblioteca del único testimonio antiguo constatado: una suelta fechable hacia 1635. Pero, sobre todo, ha tenido que pesar el rechazo del propio Calderón, que en 1672 incluyó su título entre los de la cuarentena larga del prólogo de la *Cuarta parte*.

La comedia establece relaciones con muchas obras del escritor; lo que es una baza fuerte de la argumentación de autoría que presentaré por extenso en otro momento: no se trata de que conecte con un texto único, sino con el conjunto de su repertorio. Otra precisión: en

la mayoría de los pasajes con paralelismos no encontramos calcos, sino más bien pruebas de que quien los escribió deseaba comunicar ideas paralelas, a través de unos medios expresivos paralelos. Pienso que este tipo de relaciones asegura más las posibilidades de una misma autoría que la escritura idéntica, a la que se ha podido llegar por copia deliberada de otro escritor. A un hipotético usurpador literario le es más fácil calcar un texto que parafrasearlo.

Aduciré ahora algunos puntos concretos de su vinculación con *La vida es sueño*, en los que suelen asociarse situaciones y palabras, y cuya expresividad y consistencia creo que marcan suficientemente el parentesco. En este sentido, hay que señalar que el recuento de los paralelismos con el total de las comedias de Calderón arroja como resultado que ésta es la obra con la que más conexiones establece. Lo que se explicaría tanto por el tratamiento de materias semejantes como por la cercanía de sus fechas de escritura.

#### *El encuentro en el monte con el hombre salvaje*

Se produce éste en los comienzos de ambas obras, cuya concepción del espacio es similar, como de inmediato reflejan las acotaciones iniciales: «Sale en lo alto de un monte Leonido en hábito de labrador y en diciendo los primeros versos va bajando»<sup>11</sup> (compárese con «Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos, va bajando»)<sup>12</sup>. Lo primero que dice Leonido es: «Soberbio monte, poblado / de fieras, aves y flores». «Soberbio» es un calificativo habitual del «monte» calderoniano, y está también en *La vida es sueño* (v. 2345). Pero más cerca aún se sitúa el «poblado monte soberbio» de *La vacante general* (1, 17)<sup>13</sup>. Poco después verá a Albano, «un hombre anciano» que «remite a un membrudo brazo / el peso de

<sup>11</sup> Las citas de *El perdón castiga más* se hacen de acuerdo con la edición que he preparado, a partir del texto del único testimonio antiguo localizado, la suelta (s.l., s.i., s.a.) de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>12</sup> Cito por la edición de Rodríguez Cáceres, 2001.

<sup>13</sup> Salvo que se diga lo contrario, las citas de otros textos de Calderón se harán por la edición digital de *Teatro Español del Siglo de Oro*, 1998. A partir de ahora aludiremos a ella como TESO. He modernizado las grafías. Debe advertirse que las localizaciones de las referencias se hacen aduciendo el acto y el número de línea, no de verso.

la cabeza» (vv. 47-54). La expresión recuerda a la de Segismundo, el correspondiente de este personaje en *La vida es sueño*, cuando amenaza a Rosaura: «Solo porque me has oído, / entre mis *membrudos brazos* / te tengo de hacer pedazos» (vv. 183-85). Se dirige a él con estas palabras:

Feroz, prodigioso *monstruo*,  
bien este nombre concuerda  
con tu traje, pues de modo  
llego a mirarte, que apenas  
acierta a determinarse  
el juicio o a que te crea  
*fiera con asomos de hombre*,  
*o hombre con visos de fiera*. (vv. 61-68)

El teatro de Calderón ofrece bastantes casos de esa retórica ambigüedad del hombre-fiera: «parto de aquesas montañas / que equivocando las señas, / para ser *fiera*, eres *hombre*, / para ser *hombre*, eres *fiera*...» (*Las cadenas del demonio*, 1, 836); «*hombre* en forma de *fiera*; / o una *fiera*, que es más cierto, / en forma de *hombre*...» (*El diablo mudo*, 1, 1560); «el monte arrojó de sí, / embrión de su pereza, / una *fiera* en forma de *hombre*, / un *hombre* en forma de *fiera*» (*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, 1, 493). La cercanía es, de nuevo, evidente. Como lo es la que establece con las palabras de Segismundo a Rosaura:

Aquí, por que más te asombres  
y *monstruo* humano me nombres,  
entre asombros y quimeras,  
soy un *hombre* de las *fieras*,  
y una *fiera* de los *hombres*. (vv. 208-12)

#### *El desdichado contrasta su situación con la naturaleza*

Poco más adelante saldrá a escena Rosimunda, la hija de Albano, cuya desdicha tiene el mismo origen que la de su padre. En un largo monólogo la oiremos 'segismundear' —permítaseme esa derivación clariniana— al contrastar su desgracia con la felicidad y libertad que gozan distintos elementos de la naturaleza:

*Risueño aquel arroyo se desata,  
 crespando sierpes de espumosa plata,  
 tan galán de las flores que aprisiona  
 con grillos de cristal que se corona  
 de las perlas que franco desperdicia  
 [...]*

Y, en fin, cuanto a la vista se me ofrece  
 sin recelar peligros permanece  
 en grata inmunidad, en fiel bonanza,  
 dando de nuevas medras esperanzas.  
 Y en tan común halago de la suerte,  
 yo solo vivo en manos de la muerte,  
 yo solo muero en manos de la vida. (vv. 438-56)

No es Segismundo el único que formula contraposiciones semejantes en su primer y famoso monólogo, ni siquiera lo es Calderón: son bastantes los poetas líricos y también dramáticos que han recurrido a ellas. Pero sí será difícil encontrar a alguien que lo haga con imágenes tan próximas, urdidas con un léxico tan parejo:

*Nace el arroyo, culebra,  
 que entre flores se desata,  
 y apenas, sierpe de plata,  
 entre las flores se quiebra  
 [...]  
 ¿y teniendo yo más vida,  
 tengo menos libertad? (vv. 153-62)*

### *La prudencia y el hado*

Al finalizar su monólogo, Rosimunda pretende despeñarse y poner así fin a su vida, lo que estorba su padre, quien le pide autocontrol:

No a tanto ardor obstinado  
 te concedas impaciente.  
 Resístete más *prudente*  
 a las injurias del *hado*. (vv. 514-17)

Únicamente he encontrado dos casos en TESO y en CORDE<sup>14</sup>, correspondientes al siglo XVII, donde se asocia «prudente» y «hado»; lo que genera una idea muy apropiada, por otra parte, al lipsianismo de Calderón. Las dos están en *La vida es sueño*: «... siendo / *prudente*, cuerdo, y benigno, / desmintiendo en todo al *hado*, / que de él tantas cosas dijo...» (vv. 808-11); «Sí hay, que el *prudente* varón / vitoria del *hado* alcanza...» (vv. 3118-19).

### *El áspid de veneno penetrante*

El motivo que aquí se contempla es menor en relación con las grandes líneas estructuradoras y significativas de ambas obras, pero quizá por su escasa relevancia sea mayor la carga probatoria sobre algo que aquí interesa mucho: entrever la mano de Calderón. El duque de Calabria, que ha traído a su corte a Leonido, le ha sorprendido cuando la duquesa le recriminaba, y recela si no habrá intentado sobrepasarse con ella. La memoria de su voz le reconcome:

¿Qué *basilisco*, qué *áspid*  
disfrazó en aquella voz  
su *veneno penetrante*? (vv. 1387-89)

Para empezar, TESO nos dice que «áspid» y «basilisco» están asociados en 39 ocasiones en las obras de Calderón, mientras que sólo lo hacen otras cuatro en las restantes del corpus, a las que CORDE añade ocho más del siglo XVII. Pero, sobre todo, es clara la proximidad de los términos puestos en juego en estos versos con los de Clotaldo, cuando sorprende a Rosaura y Clarín con Segismundo:

Rendid las armas y vidas,  
o aquesta pistola, *áspid*  
de metal, escupirá  
el *veneno penetrante*  
de dos balas... (vv. 303-307)

<sup>14</sup> Real Academia Española, 2005.

El hecho de que la imagen se aplique a dos realidades diferentes, lejos de quitar fuerza a la relación, la aumenta. Insisto: lo idéntico es más fácil que sea producto del plagio, que este otro tipo de similitud que parece generarse en las entrañas de la tarea creativa, como producto de las preferencias lexicales, imaginativas e ideológicas de un mismo escritor.

Por otra parte, la «voz» como «veneno» se utiliza en diversos pasajes del poeta: «...y que se borre el *veneno* / de tu *voz*, que te me acuerda / causa de mi mal» (*La estatua de Prometeo*, 3, 540); «... cuya regalada *voz*, / traidoramente halagüeña / es *veneno* del oído...» (*El golfo de las sirenas*, 1, 300); «... y el sentido desa *voz*, / que es *veneno* del oído» (*Mañanas de abril y mayo*, 1, 798); «... cada *voz* es un *veneno* / con la muerte que me das» (*El Príncipe constante*, 1, 394); «... aquí el *veneno* / de mi *voz* perdió la fuerza, / y yo el sentido» (*El valle de la zarzuela*, 1, 1343). Pero aún hay otro testimonio en el que la cercanía es mayor, así como su fuerza para apoyar la propuesta de autoría calderoniana: «Que no sé qué *veneno* por mi oído, / *áspid* tu *voz*, el aire ha introducido» (*La piel de Gedeón*, 1, 845).

### *Hermosa, luego desdichada*

Albano revela a Leonido que es su hijo y cuáles son sus planes para desagrar el honor familiar que hace años atropellara el noble Clotaldo en la corte del duque de Calabria cuando violó a su hermana Rosimunda, lo calumnió a él e intentó asesinarlo:

Después que lloré el eclipse  
de mi adorada Rosaura,  
que pisa ya por alfombras  
esa celeste campaña,  
en quien tuve a Rosimunda,  
*pues hermosa, desdichada...* (vv. 2003-2008)

La asociación «hermosa» y «desdichada» es paralela a la que encontramos en el acto tercero de *La vida es sueño* puesta en boca de Rosaura, quien, también en una larga relación de historia familiar, habla a Segismundo de su madre:

De noble madre nació  
 en la corte de Moscovia,  
 que, según fue *desdichada*,  
 debió de ser muy *hermosa*. (vv. 2732-35)

Desde luego, la ecuación no es exclusiva de Calderón. Son diversos los escritores que aducen la relación fatal de «hermosa» y «desdichada». Por tanto, la cita que se acaba de apuntar no daría demasiado respaldo a la relación de *El perdón castiga más* con Calderón. Sí que lo haría otra expresión paralela de la misma comedia casi mil versos antes. Aquí es Leonido el que habla celoso a su amada Laura:

Tu *hermosura* es peregrina,  
 tu edad es la más brillante,  
 tu contrario es poderoso,  
 tu naturaleza es frágil  
 y yo desdichado. ¡Oh, nunca  
 decrete el hado implacable  
 que la costosa *pensión*  
 de *desdichada* te alcance! (vv. 1236-43)

En este caso, la relación no se establece tanto con *La vida es sueño* como con otra comedia muy cercana cronológicamente, escrita con toda probabilidad entre 1624 y 1628 y publicada también en la *Primera parte* (1636), *El purgatorio de San Patricio*. En ella dice Ludovico:

Polonia desdichada,  
*pensión* de la *hermosura* celebrada  
 fue siempre la *desdicha*,  
 que no se avienen bien belleza y dicha. (2, 374)

La idea de «pensión», que vuelve a aparecer más adelante en la comedia cuando la propia Rosimunda refiera su desgracia —«y, así, grave dolor, tormenta airada, / me alcanzó la *pensión* de *desdichada*» (vv. 2123-24)—, sólo la he encontrado, y formulada en términos distintos, en dos pasajes de Lope, entre las muchas obras y autores registrados en TESO y en CORDE.

*La luz dudosa que deja entrever*

En la tercera jornada, Rosimunda relata cómo el traidor Clotaldo entró en su habitación para forzarla:

Y a la *dudosa luz* de una bujía,  
cuya llama *caduca* se extinguía,  
pues sus *trémulos rayos*  
no eran esfuerzos ya, sino *desmayos*,  
percibí claramente un móvil bulto. (vv. 2085-89)

Es obligado poner en relación estos versos con los que también en un pasaje de silva pronuncia Rosaura cuando está a punto de encontrarse con Segismundo al inicio de *La vida es sueño*:

¿No es breve *luz* aquella  
*caduca* exhalación, pálida estrella,  
que en *trémulos desmayos*,  
pulsando ardores y latiendo *rayos*,  
hace más tenebrosa  
la oscura habitación con *luz dudosa*? (vv. 85-90)

Ambos pasajes vienen a decir lo mismo (el de *La vida es sueño* lo completará más tarde): que una pequeña luz permite entrever a alguien. Y lo hacen en términos muy parecidos aunque combinados de forma diferente: «dudosa luz», «caduca», «trémulos», «rayos», «desmayos» son idénticos; otros son asimilables: «esfuerzos» / «ardores». Por otra parte, «trémulos rayos» (v. 2087) tiene registradas una ocurrencia de CORDE (en Quevedo) y cinco de TESO: una es de Lope y las cuatro restantes de Calderón.

#### 4. LAS RESONANCIAS DE *LA VIDA ES SUEÑO* EN *CÓMO SE COMUNICAN DOS ESTRELLAS CONTRARIAS*

Son notables los méritos poéticos y dramáticos de esta comedia, independientemente de su autoría. Sin embargo, y por lo que parece, apenas ha merecido la atención de los investigadores de teatro áureo. La razón principal estaría en la misma línea de la pieza anterior: su inclusión dentro de la desautorizada *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* (1677). Sobre ella dice el molestísimo escritor, en

el prólogo de su libro (1677) de *Autos sacramentales, alegóricos y históricos*, que «de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías». Cruickshank (1973) ha desentrañado muy bien el enigma bibliográfico de las dos tiradas aparecidas ese mismo año: la de pie de imprenta en Barcelona (Antonio la Cavallería) en realidad se publicó en Madrid fraudulentamente y fue la que enfadó a don Pedro; la otra (Madrid, Antonio Francisco de Zafra) es posterior y se basó en ella. Pero en este volumen hay más problemas y más trascendentes. Los críticos, apoyándose en las palabras del escritor y en la aclaración que sobre las mismas hizo Cotarelo (el poeta —opina— repudiaría los títulos de oídas sin caer en la cuenta de que dos corresponden en realidad a comedias suyas, conocidas por otras denominaciones)<sup>15</sup>, sólo han negado la paternidad calderoniana de *El rey don Pedro en Madrid e infanzón de Illescas* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Ya Vera Tassis introdujo ambas en su lista de espurias del prólogo de la *Verdadera quinta parte* (1682).

Pienso que las palabras de Calderón se pueden interpretar de otra manera. Pero, sobre todo, me importa destacar que el análisis detallado de *Cómo se comunican...* ofrece bastantes indicios que le incriminan en su escritura, aunque nunca nadie lo haya considerado así. En todo caso, e independientemente de su autoría, es una comedia de notable interés, que sólo pudo ser escrita por un dramaturgo y poeta con talento, y que además ofrece un testimonio valioso de un fenómeno relevante en el desarrollo de la Comedia Nueva como es el de la reescritura. Pero ahora debe tratarse sólo de los testimonios de intertextualidad que tienen que ver con *La vida es sueño*. Al igual que en la obra anterior, desgranaré algunos motivos donde la relación se aprecia mejor.

### *Desdichas consuelan desdichas*

El comienzo de la comedia nos vuelve a presentar un encuentro inesperado en el monte con alguien desdichado. En este caso, se trata de Enrique, a quien unos hombres han creído dar muerte y han depositado entre peñas y ramas, para que le sirvan de sepultura (re-

<sup>15</sup> Cotarelo, 2001, p. 338.

cuérdese que Rosaura define el lugar donde está Segismundo como «una prisión obscura, / que es de un vivo cadáver sepultura» vv. 93-94). Sus lamentos llaman la atención de unos campesinos, entre los que destaca Sol, una de las dos damas protagonistas de la obra, que vive retirada en las montañas de Galicia con su padre, el noble castellano don Vela. Sol es mujer melancólica, muy propensa a lamentarse de su suerte, pero la vista de Enrique medio muerto le hace reflexionar:

Qué presto, (oh, confusión mortal!), qué presto  
a la tristeza mía  
diste consuelo con decir que había  
otro más desdichado.  
Ninguno desconfie de su estado,  
pues si posible fuera  
trocar uno desdichas, cuando viera  
lo que en el mundo pasa,  
las tuyas propias se volviera a casa. (vv. 120-28)<sup>16</sup>

Es decir, siempre habrá alguien en peor situación. Así lo verbaliza Rosaura ante un Segismundo cargado de cadenas y de quejas:

Solo diré que a esta parte  
hoy el cielo me ha guiado  
para haberme consolado,  
si consuelo puede ser  
del que es desdichado ver  
a otro que es más desdichado. (vv. 247-52)

No es la única vez que aparece esta idea en *Cómo se comunican*: la encontraremos de nuevo en la secuencia siguiente, entrelazada con el motivo que vamos a contemplar a continuación, protagonizada por la otra dama, doña Elvira, hija de Fernando I y reina de Toro.

<sup>16</sup> Las citas se hacen de acuerdo con la edición que preparo, cuyo testimonio principal es el de la *Quinta parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Antonio la Cavallería, 1677, hh. 142v-163v.

*Una mujer se queda sin caballo en un paraje desconocido del monte al caer la noche*

Hasta ese lugar gallego ha cabalgado doña Elvira, huyendo del asedio que a su ciudad ha puesto su hermano Sancho, que quiere hacerse con toda la herencia de Fernando I. Sus primeras palabras son para el caballo en el que no puede continuar. La principal diferencia con las de Rosaura estriba en que ésta se dirige furiosa al bruto, que la ha tirado, mientras que Elvira le está agradecida porque ha dado todo de sí hasta la extenuación. Entre otras cosas, le dice que siente dejar su compañía por la misma razón que habíamos oído a Sol y a Rosaura: que el desdichado siente alivio con la compañía de otro desdichado. Pero no sólo eso liga a las dos comedias, hay más paralelismos en las palabras y en la propia organización del monólogo:

Quédate noble animal,  
 y recobrado en ti mismo,  
 con ánimo generoso,  
 vuelve a respirar sin miedo,  
 si ya no por desdichado  
 te llega a faltar el viento,  
 que suele heredar un bruto  
 la desdicha de su dueño.  
 Quédate, pues que me niega  
 aun esta piedad el cielo  
 de tu noble compañía,  
 porque a un desdichado pienso  
 que el ver otro desdichado  
 a sus fortunas sujeto,  
 aunque fuese un animal,  
 le servirá de consuelo.  
 Mas ¿dónde voy por aquí?  
 ¿Qué ásperos montes son estos,  
 en cuyos hombros estriba  
 el otavo firmamento?  
 ¿Qué tierra es esta que piso?  
 [...]  
 ¿Qué haré en esta soledad,  
 y más cuando considero  
 que agonizando entre sombras  
 el día se está muriendo,

y el sol con tan poca fuerza  
 hiere el horizonte nuestro? (vv. 345-78)

La reina de Toro concede que se quede el caballo en ese paraje, más adelante corta el hilo de su discurso con una expresión adversativa y una interrogación, en la que se pregunta qué puede hacer en esa soledad y a esa hora tan cercana a la noche. Sin duda, la situación y las palabras nos recuerdan algunos puntos de las nerviosas intervenciones iniciales de Rosaura y Clarín en *La vida es sueño*:

Quédate en este monte... (v. 9)  
 [...]
 ¿mas dónde halló piedad un infelice? (v. 22)  
 [...]
 Mas ¿qué haremos, señora,  
 a pie, solos, perdidos y a esta hora  
 en un desierto monte,  
 cuando se parte el sol a otro horizonte? (vv. 45-48)

#### *Tirano de mi albedrío*

Con un breve pero intenso paralelismo finalizará esta muestra reducida de las muchas relaciones que establece *Cómo se comunican* con el teatro de Calderón. En la segunda jornada, doña Elvira refiere sucintamente a Enrique sus desdichas: cómo un hermano suyo le ha despojado de sus derechos y le ha obligado a desterrarse, abuso por el que se hace merecedor de una imputación octosilábica, «tirano de mi albedrío» (v. 1460), que tan eficaz resulta cuando Segismundo la arroja contra su padre en uno de los momentos más tensos de *La vida es sueño*:

Pues en eso  
 ¿qué tengo que agradecerte,  
*tirano de mi albedrío?*  
 Si viejo y caduco estás,  
 muriéndote, ¿qué me das?  
 ¿dasmé más de lo que es mío? (vv. 1502-1507)

¿Quién se estará acordando de quién: Elvira de Segismundo o Segismundo de Elvira? ¿Cuál es el orden cronológico de las dos comedias? De los paralelismos vistos, y de los no considerados en esta oportunidad con las distintas obras de Calderón, no puede concluirse nada definitivo. De ser suya *Cómo se comunican...*, la métrica, que no deja de plantear algunos problemas, apunta a una fecha anterior a 1630<sup>17</sup>. También lo hacen otros aspectos, como la frecuencia de concomitancias con pasajes y expresiones de otras obras de esos años, que son también los de *La vida es sueño*.

<sup>17</sup> Los porcentajes se han cotejado con los del Hilborn, 1938.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, RILCE (Universidad de Navarra)-LESO (Université de Toulouse), 1995.
- «Calderón riscrittore: il caso de *La vida es sueño*», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra 500 e 600*, ed. V. Nider, *Laberinti. Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche*, 74, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 45-57.
- ARA SÁNCHEZ, J. A., *Bibliografía crítica comentada de La vida es sueño (1682-1994)*, New York, Peter Lang, 1996.
- ARATA, S., «Il principe selvaggio: la Corte e l'Aldea nel teatro spagnolo del Siglo de Oro», en *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra 500 e 600)*, ed. S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 439-68. Reeditado en español en S. Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-89.
- BERGMAN, H. E., «En torno a *Lo que ha de ser*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 365-77.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, ed. M. Rodríguez Cáceres, introducción de R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.
- COTARELO, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, D. W., «The two editions de Calderón's *Quinta parte*», en *The Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A facsimile edition*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg International Publishers-Tamesis Books, 1973, pp. 201-10.
- DE ARMAS, F. A., «“El planeta más impío”: Basilio's role in *La vida es sueño*», *The Modern Language Review*, 81, 4, 1986, pp. 900-11.
- «The Critical Tower», en *The Prince in the Tower. Perceptions of «La vida es sueño»*, ed. F. A. De Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- FARINELLI, A., *La vita é un sogno*, Torino, Fratelli Bocca, 1916.
- HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- KRENKEL, M., «*La vida es sueño*, Einleitung», *Klassische Bühnendichtungen der Spanier*, Leipzig, Barth, 1881, vol. I.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., ed., *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. IV, 1894, p. XXXIX; vol. X, 1899, pp. CXLVIII-CXLIX; vol. XI, 1900, p. XXIV.
- MONTEVERDI, A., «Le fonti di *La vida es sueño*», *Studi di Filologia Moderna*, 6, 1913, pp. 177-210, 314-15.
- OLEZA, J., «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-20.
- OLMEDO, F. G., *Las fuentes de La vida es sueño*, Madrid, Voluntad, 1928.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del Español Diacrónico*. Ver <http://www.rae.es> (31/01/2005).
- RUANO DE LA HAZA, J. M., ed., P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994.
- Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Madrid, Chadwyck-Healley España, 1998.
- VEGA, L. de, *Lo que ha de ser*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, vol. 12, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 377-408.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, ed. M. L. Lobato et al., Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 117-30.
- «*La vida es sueño* en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, ed. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 91-112.
- «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 793-827.
- «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 887-98.
- «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», *La hagiografía entre historia y literatura (España: Edad Media y Siglo de Oro)*. Université de Toulouse-Le Mirail, octubre de 2002, ed. M. Vitse, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana,
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., CRUICKSHANK, D. W. y RUANO DE LA HAZA, J. M., *La segunda versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, University Press, 2000.