

EN TORNO  
AL TEATRO  
DEL SIGLO  
DE ORO

Jornadas VII-VIII  
Almería







**EN TORNO  
AL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO**

**ACTAS  
DE LAS JORNADAS VII-VIII  
CELEBRADAS EN  
ALMERIA**

**Ponencias recogidas y publicadas por**

**Heraclia Castellón  
Agustín de la Granja  
Antonio Serrano**

**Instituto de Estudios Almerienses  
Diputación de Almería  
1992**

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses

© Textos e ilustraciones: los autores

I.S.B.N.: 84-86862-70-1

Dep. Legal: A1-75-1992

Composición: Servicios de Edición del I.E.A.

Realización de Composición: María Montoya Galera

Imprime:

T.G. ARTE, Juberías & Cía, S.L.

C/. Rubén Darío, s/n.

18200-MARACENA (Granada)

**COLECCION ACTAS**

**Núm. 9**

**Instituto de Estudios Almerienses  
de la Diputación de Almería**



*Nuestro agradecimiento  
a Rosanna Piñero y a todos los que  
han colaborado en las diferentes  
fases de edición de este libro.*





## INDICE GENERAL

<b>LETRILLA PRELIMINAR [por Frédéric Serralta].....</b>	<b>9</b>
<b>José M<sup>a</sup> Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid):</b> «Rey de mojiganga» .....	13
<b>Frédéric Serralta (Université de Toulouse-Le Mirail):</b> «Acción y psicología en la Comedia (a propósito de <i>El perro del hortelano</i> )».....	25
<b>Alberto Castilla (Mount Holyoke College):</b> «Teatro Universitario: <i>Fuenteovejuna 65</i> ».....	39
<b>Francisco Ruiz Ramón (Vanderbilt University):</b> «Mitos del poder: <i>La vida es sueño</i> ».....	61
<b>José María Ruano de la Haza (University of Ottawa):</b> «La transmisión de la versión zaragozana de <i>La vida es sueño</i> ».....	81
<b>Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso</b> <b>(Universidad de Sevilla):</b> «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)».....	105
<b>Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Universidad</b> <b>Autónoma de Madrid):</b> «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco».....	137
<b>John E. Varey y Charles Davis (University of London):</b> «Las tertulias de los corrales de comedias de Madrid».....	155
<b>Antonio Serrano (C.E.I. de Almería):</b> «El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990».....	183



LETRILLA REPENTINA DEL DOCTOR SERRALTA  
EN ALABANZA FESTIVA DE LAS JORNADAS  
Y DEL PRESENTE LIBRO

¿Quién dice que la primera  
*Vida es sueño* no es quimera,  
y que más que la segunda  
los escenarios inunda  
con la furia tremebunda  
de un Segismundo tirano?  
José María Riano.

¿Quién dice que a la condesa  
de Belflor no la embelesa  
el carácter, genio y tino  
de su secretario, sino  
su acción y su talle fino  
que en los espejos resalta?  
Pues Federico Serralta.

¿Quién dice que Don Bernardo,  
con paso raudo y no tardó,  
los espacios atraviesa  
de la gloria, hasta que aviesa  
la suerte le da con esa  
su dura y trágica mano?  
Es Don Antonio Serrano.

¿Quién dice que aquel desván,  
para ocultar el desmán  
del fraile que se divierte,  
en tertulia se convierte,  
donde a veces sube el fuerte  
arzobispo, *rara avis*?  
Sir Charles, o Carlos, Davis.

¿Quién dice que el rey Basilio  
se asusta, pidiendo auxilio  
a los hados justicieros,  
para combatir los fieros  
instintos y los aceros  
del príncipe remolón?  
Don Francisco Ruiz-Ramón.

¿Quién dice que la villana  
de Getafe se engalana  
y coquetea con Don  
Félix, muy noble infanzón,  
que la toca, el picarón,  
desde el copete al alcorque?  
José Mari Díez Borque.

¿Quién dice de la comedia  
burlesca que no remedia  
sólo la melancolía,  
sino que además se guía  
por satírica manía  
que retrata como en lienzo?  
Luciano García Lorenzo.

¿Quién dice que aquel ahínco  
del año sesenta y cinco  
en montar *Fuenteovejuna*,  
y en luchar todos a una  
con la censura importuna  
nostalgia fue y maravilla?  
Micer Alberto Castilla.

**EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**REY DE MOJIGANGA**

José María Díez Borque  
*Universidad Complutense de Madrid*

Instituto de Estudios Almerienses  
Departamento de Arte y Literatura  
1992



## REY DE MOJIGANGA

José María Díez Borque  
*Universidad Complutense de Madrid*

Mis amigos Antonio y Agustín han venido requiriendo, con justificable insistencia, mi colaboración en las actas de las ya cuajadas jornadas almerienses. Obligación hay porque he participado en ellas casi desde su nacimiento y he visto cómo iba creciendo este empeño de articular «teoría» y «representación» hasta llegar al punto de altura en que ahora se hallan. Siento, y mucho, que urgencias del momento me impidan estar a la altura de las circunstancias, pero, por otra parte, no quiero postergar una vez más mi presencia, aunque casi sólo sea testimonial. Ocasión habrá de cumplir como merecen.

Apenas voy a limitarme a exhumar un texto que habla de rey de mojiganga para hacerlo, al fin, del rey en la mojiganga. Puede que sea útil a alguien con fuerzas para enfrascarse en tan complejos y apasionantes temas como son las relaciones entre la mojiganga festiva y la teatral en su convivencia, su función, alcance y sentido, la misión de la comicidad, el significado de sus *dramatis personae*, etc. Mi intención y fuerzas no llegan ahora a tanto y sólo alcanzan a la labor humilde de facilitar algún material de trabajo.

Es el caso que repasando para otro propósito relaciones de fiestas me llamó la atención, entre las muchas descripciones de mojigangas, una de expresivo título, en que su autor no sólo «describe» -con la técnica, recursos y estilo habituales- una mojiganga festiva, sino que se detiene en explicar cuáles son los límites de la presencia del personaje *rey* en esa mojiganga en particular, pero alcanzando con sus afirmaciones características genéricas.



Dentro de un volumen en que se encuadernan juntas varias relaciones (signatura 2/50659 de la Biblioteca Nacional de Madrid) aparece el siguiente texto: *Mojiganga de moxigangas, papelón de papelones, manifiesto de manifiestos, idea de ideas, reflexión de reflexiones, cuento de cuentos. Miscelánea de todo surtimiento. Fiesta de capa y espada, tramoyas y cascabel gordo. Sueño fantástico, histórico, pronóstico y jurídico en que se representa lo que fue, es y será, con distinción de lo que es y lo que no es. Sin más datos que «impreso en Lisboa, a costa de Don Pedro», pero por el motivo que se festeja (toma de la ciudad y castillo de Portalegre por Felipe V) puede fecharse en 1704.*

En este texto se «describe» una moxiganga celebrativa por el triunfo portugués del monarca, en forma de sueño, lo que le otorga un carácter de irrealidad, con peculiar estilo cómico, para desembocar en lo que le interesa realmente al autor: páginas y páginas de carácter político (España-Portugal), como diré después. Comienza:

Serían las nueve de la noche (del día treze de Junio) en que fervorizado Madrid (supongo que yo no estava en Marruecos) con la noticia de aver tomado el Rey nuestro señor Don Felipe Quinto la Ciudad, y Castillo de Portalegre en el Reyno de Portugal, quando llenas las Calles de gente, de fuegos el ayre, de antorchas las ventanas, de gozo los coraçones, y la Plaça de Palacio de una entretenida Moxiganga, que con brevedad pudo disponer el afecto lealmente regocijado de dos Gremios, compuesta (assi me parece serán todas las Moxigangas) de muchas figuras, vestidas de diferentes disfraces, y alumbrada de un copioso numero de hachetas.

(p. 1; 221 del libro)

Tan fausto acontecimiento originó diversas fiestas, descritas en varias relaciones. Comienzan por la salida del rey hacia la frontera portuguesa (*Relación pronta de la salida que hizo su Majestad (que Dios guarde) a las fronteras de Portugal, el día quatro de marzo de este año de 1704*, en J. Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, I, p. 479). Pero, naturalmente, muy fastuosa fue la vuelta triunfal: *Descripción verídica del recibimiento que de vuelta de campaña ha tenido esta coronada villa de Madrid a nuestro católico monarca Felipe V...* (sign. 2/50659 de la BNM) y *Entrada real y magnífica que nuestro gran monarca don Felipe Quinto, que Dios guarde, ejecutó en su real corte el día 16 de julio de este presente año de mil setecientos y quatro, volviendo gloriosamente triunfante de la jornada de Portugal...* (sign. VE 704 nº 57 de la BNM). Éste es el ámbito ce-

lebrativo y de exaltación de la mojiganga «descrita» en nuestro texto, pero todavía quiero decir que Alenda (*op. cit.*, pp. 479-480, nº 1.624) cita una relación de la fiesta que se celebró «el jueves 12 del corriente mes de junio de este año de 1704, por la toma de Portalegre», es decir, por el mismo motivo que la de nuestro texto, la cual su autor sitúa el trece de junio, como hemos visto. Alenda describe así la mojiganga del 12 de junio, a la luz de lo que dice la relación que él cita:

Hicieron la mojiganga los fabricantes de sombreros y los tratantes, ridiculizando en ella al reino de Portugal y a la reina de Inglaterra, en un carro triunfal tirado por un burro, un caballo y una mula, con gran acompañamiento de ridículos personajes, monos, zorros, lobos, etc. (p. 480).

Hay que tener muy presente, como veremos después, que es en este ámbito festivo, de exaltación del monarca, de alegría por el triunfo militar, en el que aparece el rey de mojiganga sobre el que va a teorizar nuestro autor. Esto nos ayudará a entender el sentido y función de la fiesta, sin confundir las cosas. Pero antes de entrar en detalle sobre las características de dicho rey, no estará de más que aluda a alguna otra forma de presencia de lo cómico vinculado a la realeza, aunque queda *justificada* en sí misma por su sentido. Así lo que se refiere al rey Perico:

Era este un fuerte Varon, cuerpo abultado, vigote grueso, y retorcido, barba cerrada, sombrero de tres picos, con la copa de altura de tres palmos (especie de què sè yo què; quizá por algun casamiento) balona con puntas, vaquero con mangas perdidas (que por aqui se empeçavan a perder sus mangas) botas de lomo de vaqueta, espada ancha pendiente de tahali, medias atacadas, y sobre todo esto peto, y espaldar, morrion, grevas, mallas, y manoplas, con todas las demás armas de su tiempo (que fue antes que se vsassen calçones) montado sobre vn espeluzado Troton, en la mano siniestra vna cosa a modo de Cetro, que inadvertidamente se le iba cayendo; la diestra en la empuñadura de la espada, fiado todo al arbitrio del Rocin, a quien ni avia riendas que contuviessen, ni espuela que avisasse, hazia gran vanagloria de su resuelta irracional confiança. Este es, me dixo el Desengaño, el *Rey Perico*, aquel que ha tantos años vivia sobre la haz de la tierra, segun refieren quentos de viejas: Construyele la figura, y reconocerás vn animo traydor, cobarde, cruel, y variable (propiedades que casi siempre estan unidas) lee el mote, que aun el no ha visto porque se lo han puesto a la espalda, dezia assi:

Pedro Soy, Rey soy, y juzgo,  
Segun lo mucho que medro,  
Que ni he de ser Rey, ni Pedro.

(p. 3; 222 del libro)

Vuelve más adelante nuestro autor (pp. 8 y ss.) a presentar ridículamente al rey Perico con una serie de pintorescos calificativos en boca del Desengaño para explicar la «mojiganga bélica que has introducido en tu reino» (p. 8). A partir de aquí nuestro texto es una larga disquisición político-histórica sobre la dinastía española, las relaciones con Portugal, rebatiendo otro escrito contrario. Con ser todo esto muy interesante «políticamente», cae fuera de los límites estrictos que aquí he acotado. Van luego ciertas referencias a la reina de Inglaterra:

No gastes el tiempo en esos, dixo el Desengaño, que es gente de poca monta; y acercandonos al tercero passo, vi la Estatua de vna como Reyna à mal hazer ( y no lo estrañe; porque de esta casta he visto yo por aca muchas Estatuas) abultavase la figura con estrañas ideas; pero (como de Muger, y Estatua) comprehensibles; era cariacontecida, resuelta en los movimientos, sin cautela en las acciones, de altura sobervia, y desproporcionada; porque como la fabricaron à medida de sus pensamientos, y poniendo en su bulto su esperança, cortaron el papelon por donde querian, para hazerla tan formidable como publicavan: venia sostenida de diferentes figuras (al parecer) de su confianza; pero sucesivamente le quitavan vnos, y la dexavan otros: con que por instantes los compañeros Coligados mudavan, reconocian, y trocavan aquellos trozos de gente; porque se temia faltasse de la Moxiganga (faltando su gente) esta representacion. Esta es, dixo el Desengaño, vna Estatua de Ana Bolena, de Isabel, y de quantas Reynas de semeiante virtud han ilustrado la gran Bretaña; porque todas, y muchas mas que vengán, se simbolizan en el significado de la Estatua que miras; temense que falten muy presto quantos substituyen su persona segun dexandola à porfia, toman mas sano y seguro partido. LLevaba en la frente este Mote:

Para intentar desatinos  
No es menester Parlamento  
Donde está mi entendimiento.

(pp. 5-6; 223 del libro)

Rodeado por una variedad de figuras ridículas -como corresponde al género- aparece aquí un *rey de mojiganga*, que a tenor de la descripción que se nos da en *Mojiganga de mojigangas, papelón de papelones...* alcanza las más altas cotas de ridiculización, lo que parece producir en el autor la necesidad de explicarlo y justificarlo, como se verá.

Destaca, en primer lugar, la ridiculez del carro, que más era carretón roto y desvencijado que triunfal acomodo para un rey:

Levantose inmediatamente un grito: *Plaza, plaza*, apliqué con mas curiosidad la atencion, y vi moverse, rechinando (digo haziendo ruido; porque era mas el ruido que èl) vn carro, que quantos le conduzian (que eran toda la Comitiva de passos, que llevo referida, que con vnos quebradizos, delicados hilos tiravan de èl) juravan, por estas y por aquellas, que era *Carro Triunfal*, pero yo bien reconocia, que no lo era, pues solamente via vn carro desunido, y maltratado de los malos passos del camino; que casi ya no podia tenerse: Sostenianlo en el ayre, porque dezian, que en tres vezes que avia tocado en tierra en el viage, estuvo a pique de llevarse mil diablos de la Moxiganga.

(pp. 6-7; 223-4 del libro)

Pero acorde, claro, con éste de mojiganga:

Estava el triste Rey de la Moxiganga mal hallado en tan desayrada funcion; tratandolo tan violentamente, que à estàr en su mano, se huviera arrojado de el carro, y dado con todo en tierra; pero lo suspendian en tenguerengues los que quieren asegurarse en el miedo proprio, a costa de el desayre ageno. Levantava en la mano siniestra este Mote: *Cada uno es Rey en su Casa*.

(p. 7; 224 del libro)

Aun va más allá la degradación y rebajamiento, pues este rey va repartiendo a voleo pasaportes, títulos, vicariatos... etc., lo que sí es, evidentemente, una actuación política que pudiera propiciar ciertos mecanismos de identificación entre reyes de burlas y reyes de veras, aunque el comentarista lo desvía desplazando la responsabilidad hacia el receptor de tales papeles, a quien compara con

el loco sevillano que cogía aire creyendo coger manzanas, peras, etc. Leamos el sustancioso texto:

Arrojaba continuamente papelillos, que parecían Aleluyas, o cedulas de Fiesta de Cofradía; recogí algunos, porque el honrado, y generoso Cavallero, como no le costava el darlos mas que imprimirlos, llenava de ellos quanto alcançava su mano: empezè à leer, y quando juzgue hallarme con algun buen concepto, reconocí, que vnos eran Passaportes, otros mercedes de Titulos, otros de Grandes, algunos de Vicariatos de Reynos; y entonces dixè con enfado: Miren con què friolera se nos viene; si yo, que soy vn pobrete, y ni tengo carro, ni carreton, me pongo à mis solas en mi casa, he de hazer, y hazer imprimir tantas cedula de estas, que los llene de ellas, solo à costa de que el dia siguiente me enjaulen; no ay cosa mas facil ni segura que despachar letras contra quien no las ha de azetar. Lo mas gracioso de todo, era, que los mentecatos que le seguian, se empinavan, haziendo notables diligencias para alcançar en el ayre vna de estas aleluyas. Acordeme, que avia en Sevilla vn loco, cuya manía era solamente empinarse, y coger puñados de ayre, diziendo muy complacido: *O que linda pera! Que hermosa mançana!* etc. Y avia tantos de capirote (traslado de los del atabal, que van delante) que seguian este loco, atendiendole embebecidos, como si fuera mançana, o pera, lo que se via ser un puño de viento.

(p. 7; 224 del libro)

Vinculado al tema militar, como corresponde al motivo celebrativo de esta mojiganga, continúa la ridiculización. Se trata ahora del engaño al rey, a quien se hace creer que va acompañado de un gran ejército, cuando en realidad le siguen temerosos indisciplinados «paisanos». La comicidad y burla alcanza así a lo bélico, es decir, al área militar, que se relacionaría, en cuanto a las misiones del rey, con su actividad política:

Todos quantos componian la Comitiva del Carro, admiravan su grandeza, hazian formidable su ingresso, y dezian à grandes voces (como si estas no alborotassen mas que persuadiessen): *Aora verá el Mundo, cómo son infinitos los que siguen al Señor del Carro, al Rey de la Moxiganga; terrible y numeroso es el Exercito de Portugueses, y Aliados que le acompaña; mayor el que se le junta de sus afectos de*

*Castilla, y Andaluzia, etc. y otras valadronadas, con que engañavan al desalentado Rey, que bolviendo continuamente à vn lado, y otro la cabeça, se hallava con la espalda poco segura, seguido de nadie, y desconfiado de todos. Preguntava muy solícito: *Dónde está el Exercito?* y respondianle: *À airàs queda* [...] regulando cada vno el numero de la gente por la extravagancia de su capricho, y sin levantarla, ni conducirla apuravan el guarismo. Pero yo, que de curioso tenia tanta atencion, como el Joben de desconfiado, aunque estendia la vista, ni divisava Exercito, ni tropas, ni mas que tal, qual manga perdida (estas seguian à las referidas del Gaban) de mal disciplinados Paysanos, à quien solo el ruido de la Moxiganga asustava; pues apenas se dexavam [*sic*] descubrir, quando precipitadamente desaparecian.*

(pp. 7-8; 224-5 del libro)

Todo se resuelve, además, en una imagen muy gráfica de un carro que no avanza, sino que va perdiendo terreno. A ello se suma la oscuridad; fuerte y visible contraste con la pasión por las luminarias, fuegos artificiales, alma de la fiesta barroca nocturna:

Advertí vna cosa, cuya estrañeza me causò grande admiracion, y era, que como toda la Comitiva iba tirando del Carro, sudavan, forcejeavan, y hazian varias diligencias para adelantarse; pero no davan passo, que no se les bolviera atràs, de que resultava ir siempre perdiendo terreno.

No avia mas luz en toda aquella confusa Tropa, que la de vn cirio compuesto de diferentes Estadales, vnos mas largos que otros; porque cada vno contribuia para el gasto de cera de esta santa obra, conforme à su posibilidad.

Adornava à los Estadales la arrogancia de este Mote: *Muchas candelillas hazen un cirio*; pero el Mote con que el cirio se declarava era éste: *No ay mas cera que la que arde.*

(*Ibidem*)

Para evitar confusiones conviene que recordemos, ya lo he dicho, que esta moxiganga celebra un triunfo militar del rey y exalta su figura y la dinastía borbónica. No es, claro, el momento de la sátira y la crítica -que la hubo, pero por

otras vías-, y más nos muestra todo esto complejos mecanismos de comicidad que no podemos interpretar en forma reduccionista; ya que -sea aquí el caso, o no- también hubo una comicidad aseguradora, exaltadora por más o menos complicados recursos de contraste. Pero, dicho esto, el problema es que al cronista de nuestra mojiganga le preocupa, le inquieta ese rey ridículo, a pesar de todos los pesares y sabiendo, como sabemos, el cómo y porqué de su presencia. Puede ser ello testimonio, con todas las reservas que se quiera, de conciencia de época, de índices de recepción..., sobre lo que tanto nos falta por saber, por lo que hemos de ser cautelosos ante las grandes generalizaciones.

Nuestro cronista, como digo, se encuentra con el ridículo rey de mojiganga que hemos visto (pálido e incierto reflejo el de la letra, pues habría que contemplarlo en la plaza) y antes de «describirlo» lanza un «cepos quedos» («frase familiar con que se da a entender a alguna persona se sosiegue, aquiete y no haga mala obra a otro», *Diccionario de Autoridades*), porque, a fin de cuentas, fuere como fuere, es de reyes de lo que se trata. Es en este punto donde construye su razonamiento sobre la distinción entre *rey de España* y *casa y persona* para explicar y justificar la presencia del rey en la mojiganga. El razonamiento es, en verdad, sencillo, basándose en la imposibilidad de que aparezca un rey concreto, una casa real en tan ridícula situación (bien entendido que sí podía ridiculizarse a reyes enemigos). Pero a pesar de la sencillez de la argumentación puede ser ésta ilustrativa de cómo se veía el problema a comienzos del siglo XVIII, después de tantas y tantas mojigangas festivas y teatrales que habían llenado para solaz público plazas, calles y corrales a lo largo de todo el XVII. Escribe nuestro autor:

Venia sentado en lo mas eminente de el va Joben (pero zepos quedos; que es razon se tenga respeto à la Persona, y la Casa, con advertencia, que aunque en quanto a Casa, y Persona, no puede ser assumpto de Moxiganga, en quanto à Rey de España si; porque este Titulo diò en vago, sin caer sobre Persona, ni Casa, y assi hablese sobre el, quanto fuere razon, pues no toca à Casa, ni Persona)

(p.7; 224 del libro)

Queda muy claro en este razonamiento el respeto que se debe a la dinastía y a quien la encarna, y parece que no sólo en el caso concreto de los Borbones y Felipe V, sino en general, con lo que impide cualquier concreción en la mojiganga, a diferencia de otras manifestaciones de sátira política en poesías, pasquines, etc.

Lo que no queda tan claro es el concepto de «rey de España» en el razonamiento de nuestro autor, según lo que vimos más arriba. Hay que preguntarse hasta dónde llega, en qué medida se vincula por su propia naturaleza a los linajes habidos y a la majestad de la realeza. Pero parece que nuestro autor con ese «dar en vago» quiere eliminar toda vinculación a persona y linaje, lo que no deja de ser una brusca cesura entre el concepto de realeza y su concreción temporal, que habría que saber hasta qué punto podía producirse con esa pureza y nitidez de contornos en los receptores, conociendo en qué medida eran capaces de abstraer la función de rey de cada una de sus formas temporales a lo largo de la historia. Por otra parte, tampoco parece que, en particular, el rey de esta mojiganga responda a la generalización y abstracto concepto de «rey de España». En todo caso lo que sí parece descubrir el texto es que «en teoría» un rey sin nombre ni linaje podría entrar a formar parte del mundo ridículo de la mojiganga, junto con los otros personajes habituales de ella. Es un dato a tener en cuenta a la hora de delimitar los alcances de la comicidad y su función en el complicado mundo de asumir y disentir en teatro y fiesta.

Quizá alguna luz pueda aportar todo esto sobre cómo eran concebidos los personajes de la fiesta, del teatro menor, etc., y cuáles los límites de burla y sátira que se concedía la sociedad de la época. Como seguirán siendo temas debatidos, y por tiempo, los de rey y teatro y fiesta, sentido de las celebraciones, función de la comicidad, carácter específico de las *dramatis personae*, etc., baste el dato por sí es útil para alguien.





**EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**ACCION Y PSICOLOGIA EN LA COMEDIA  
(A PROPOSITO DE *EL PERRO DEL HORTELANO*)**

Frédéric Serralta  
*Université de Toulouse-Le Mirail*

Instituto de Estudios Almerienses  
Departamento de Arte y Literatura  
1992



ACCION Y PSICOLOGIA EN LA COMEDIA  
(A PROPOSITO DE *EL PERRO DEL HORTELANO*)

Frédéric Serralta  
*Université de Toulouse-Le Mirail*

*El perro del hortelano*, la conocida comedia palatina de Lope de Vega fundada en la imposibilidad de la unión matrimonial entre personas socialmente desiguales, se construye toda ella alrededor de la evolución psicológica de Diana, cada vez más dominada por sus celos y su amor, y de su secretario Teodoro, cada vez más consciente de los sentimientos de la condesa y de su propia ambición amorosa<sup>1</sup>. Por lo cual me ha parecido que puede constituir dicha obra un ejemplo conveniente para ilustrar una problemática ya añeja entre los críticos del teatro aurisecular y para dar pie, una vez superada, a algunas reflexiones personales quizá parcialmente aplicables, aunque con la debida prudencia, a la totalidad de la Comedia del siglo XVII. Me refiero al debate en que se enfrentan, a través de los años, los defensores de la construcción psicológica de un tipo o carácter teatral como criterio máximo de la valoración de una pieza y los que, al contrario, ignoran los valores psicológicos de la Comedia o por lo menos los subordinan a la elaboración por el dramaturgo de una acción todopoderosa que rige y determina lo demás. Este debate podrá parecerles obsoleto a algunos entendidos, ya que ha quedado estos últimos años aparentemente zanjado a favor de los enemigos de la psicología a ultranza; pero no creo inútil recordarlo en un breve panorama histórico, no desde luego para rebatir las conclusiones hoy comúnmente aceptadas, sino sólo para tratar de matizarlas y completarias con análisis parciales de la citada comedia de Lope.

La particular atención prestada por la crítica a los valores psicológicos se remonta por lo menos al siglo XIX, e incluso probablemente al XVIII y sus

---

1. Para consultar el texto de la obra, la mejor edición es la de Víctor Dixon, London, Tamesis Books, 1981, muy superior a la ya estimable presentada por A. David Kossoff en Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

criterios moralizantes. Juan Eugenio Hartzenbusch, por ejemplo, relaciona en 1839 la moralidad o la inmoralidad de una obra como *Marta la piadosa*, «que tanto escandalizaba a [sus contemporáneos] Durán y Lista»<sup>2</sup>, con la profundización, por parte de Tirso, del carácter ejemplarmente hipócrita de la heroína<sup>3</sup>. Este reconocimiento de Tirso como el más capaz de componer una verdadera «comedia de carácter» es una constante que ha llegado hasta nuestros días.

Además, se ha venido estableciendo una relación causal entre la creación de un tipo psicológico y la excelencia de su creador que bien claramente aparece en la siguiente cita de Blanca de los Ríos aplicada a la misma obra del mercedario:

*Marta la piadosa* es una de las mejores comedias de Tirso [...] y [...] lo que vale más, de carácter, patrimonio exclusivo de Téllez. Es de las mejores porque contiene un carácter; es [...] la primera dramatización de la hipocresía.<sup>4</sup>

El mismo enfoque psicológico-moralizante queda de manifiesto en la apreciación de otras comedias de Tirso, autor predilecto, como se ve, de los críticos de esta tendencia. Una obra como *El melancólico*, por ejemplo, ha suscitado hasta bien entrada la segunda mitad de nuestro siglo «calificaciones del tipo "comedia de carácter", "comedia psicológica", "de alto valor psicológico", donde se revela el "Tirso psicólogo", o "excellent drama of character"», según frase recapitulativa de Ignacio Arellano<sup>5</sup>.

La crítica más actual, sin embargo, ha dado al traste de manera muy convincente con la vieja y discutible visión de un Tirso de Molina destacado creador de caracteres. Ya dudaba por ejemplo Serge Maurel de que fuera *Marta la piadosa* una comedia de carácter, cuando se negaba a ver en ella el antecedente

---

2. Véanse sus juicios en los «Artículos biográficos y críticos de varios autores acerca de Fray Gabriel Téllez y sus obras» (BAE, V, pp. XI-XVI y XXII-XXVII), según observación de M. Viñe, «Introducción a *Marta la piadosa*», en *Crucicón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1982, n. 18, pp. 61-95, y particularmente p. 71, n. 14.

3. J. E. Hartzenbusch, «Examen de *Marta la piadosa*», en *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez*, Madrid, Yenes, 1839, tomo I, pp. 240-244.

4. En la edición por Blanca de los Ríos de las *Obras dramáticas completas* de Tirso, Madrid, Aguilar, 1952, tomo II, p. 329. Citado por I. Arellano en la «Introducción a *Marta la piadosa*» que precede a su edición de la obra (Barcelona-Kassel, PPU-Reichenberger, 1988), p. 22, n. 25.

5. Ignacio Arellano, «El sabio y melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso», en *Crucicón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1984, n.º 25, pp. 5-18. Ver p. 6.

de una obra de Molière unánimemente reconocida como tal<sup>6</sup>. En la misma línea demuestra después Marc Vitse que la pintura de la hipocresía de Marta no es ni mucho menos el objetivo principal del dramaturgo<sup>7</sup>, interpretación confirmada por Ignacio Arellano en su reciente edición de la obra, donde atinadamente concluye que «como en otros muchos casos, el deseo de encontrar un carácter psicológicamente bien delineado impulsa a Hartzzenbusch, Blanca de los Ríos, etc., a una deformación de ciertos aspectos dramáticos»<sup>8</sup>.

Ampliando ahora la perspectiva, y pasando de este tema de la existencia o inexistencia de la comedia de carácter en Tirso al de la valoración del tratamiento psicológico de los personajes en todo el teatro aurisecular, es obligado señalar la aportación de la conocida escuela inglesa, y en particular de Alexander A. Parker. En un trabajo cuya primera versión se remonta a los años 1954-1956, dicho crítico, entre los cinco principios que propone para la comprensión actual del género, destaca «la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes»<sup>9</sup>, postergando así la elaboración psicológica y subordinándola a los imperativos de la construcción dramática. Este movimiento pendular que estoy evocando llega después a su término extremo con la opinión de cierto grupo de críticos, claramente interpretada y formulada, en su *Historia del teatro español*, por Francisco Ruiz Ramón:

En el teatro español la vida humana es captada con un máximo de intensidad y un mínimo de profundidad. Sus personajes se agitan eso sí, admirablemente en la superficie de la vida humana, pero rara vez descienden a sus abismáticas honduras. En resumen: mucha acción y poca psicología<sup>10</sup>.

Esta apreciación de la crítica actual, tan diametralmente opuesta a los enfoques del siglo XIX, sitúa a la psicología bastante cerca del lugar del segundo lugar que a mi parecer le corresponde en el abundante *corpus* teatral del Siglo de Oro. Pero su misma concisión y su carácter voluntariamente esquemático podrían dar pie a interpretaciones restrictivas o deformantes que me propongo ahora comentar, en tres breves reflexiones centradas sobre el tema.

---

6. «Faire de *Marta la piadosa* le précédent de notre *Tartuffe* c'est faire fausse route». Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de L'Université, 1971, pp. 474-475.

7. «Pensamos que la hipocresía no es más que el tema secundario más importante de *Marta la piadosa*». M. Vitse, en su «Introducción» citada, p. 71.

8. I. Arellano, en la «Introducción» ya citada a su edición de la obra, p. 22.

9. Alexander A. Parker, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, tomo I, p. 357.

10. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 150.

La primera se origina en una evidencia: si quiere conseguir la mínima adhesión necesaria para que el público entienda, y finalmente comparta, las emociones, vicisitudes, peripecias, dichas o desdichas de los personajes, cualquier dramaturgo tiene la obligación de atribuirles una caracterización mínima, unos rasgos humanos incluso elementales pero que no los alejen demasiado del horizonte vital del espectador. De ahí del carácter muy secundario de la profundización psicológica explícita unido a la necesidad de crear un mínimo de psicología que otro grupo de críticos, «poniendo por delante la premisa de que el teatro español no ha querido ser un teatro psicológico, sino un teatro de acción», consideren que «los personajes [...] son lo que hacen y lo que dicen. Su psicología, implícita en cada uno de sus actos y sus palabras, está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada»<sup>11</sup>. Con esta matización, probablemente aceptada por grandes sectores de la investigación contemporánea, parece que se alcanza un postulado metodológico susceptible de evitar los excesos interpretativos de la crítica decimonónica. Y es cierto que generalmente los evita, pero ocurre algunas veces que la prepotencia otorgada a la construcción psicológica, tan acorde con nuestra sensibilidad común<sup>12</sup>, vuelve a asomar en los análisis de aquellos mismos que tal vez en un principio han parecido negarla. Efectivamente, si se opina que la psicología de los personajes está, no ausente, sino «escondida», resulta lícito buscar en la penumbra de lo sugerido las certidumbres críticas que antes se pretendía erróneamente hallar en la aparente claridad de lo explícito. Algunos, como A. David Kossoff en su edición de *El perro del hortelano*, se limitan a explotar las sugerencias latentes en las réplicas de los personajes mediante interpretaciones a veces algo forzadas pero no carentes, sin embargo, de cierta base textual. Comenta Kossoff por ejemplo, la siguiente declaración de un criado que anuncia la próxima reaparición de Diana y su séquito, después de oír misa:

...Y según la devoción  
no pienso que tardarán,  
que conozco al capellán  
y es más breve que es razón<sup>13</sup>.

11. Según palabras de F. Ruiz Ramón, *id.*, p. 150.

12. Como muy acertadamente lo expresa F. Ruiz Ramón, *Historia...*, p. 149, «nuestra sensibilidad educada en una tradición literaria que presta especial atención al análisis de la intimidad, que centra su interés en la persona interior, que busca profundizar en la problemática de la personalidad, nos lleva, espontáneamente, a buscar en los personajes del drama su contextura psicológica, la individuación de la naturaleza humana, su significación universal, la profundidad y trascendencia que como caracteres los constituyen».

13. *El perro del hortelano*, ed. Dixon, versos 1191-94, p. 113.

Lo que buenamente se podría considerar una adocenada alusión satírica, o si acaso, cual dice el mismo Kossoff, «un buen toque para crear una ilusión de vida», lo anota dicho editor como «tal vez un indicio de otro aspecto del carácter de Diana», añadiendo a continuación: «Zabaleta criticaba a los frívolos que iban a la misa mirando si tiene señas de breve<sup>14</sup>». Esta frivolidad de Diana se deduce con métodos de detective (nótese la palabra «indicio»), como si detrás de la única realidad objetiva, la del texto, existiera una realidad psicológica no sólo sugerida sino, una vez más, «escondida», luego no por oculta menos real y objetiva que la del mismo texto. Método que en este caso no da resultado inaceptable (¿por qué no va a ser frívola Diana, además de los otros defectos claramente manifestados en la obra?), pero que sería sumamente discutible si se llevara hasta sus últimas consecuencias.

Imagínese en efecto que a un crítico se le ocurriera averiguar todos los componentes del panorama mental de los personajes en cada uno de los momentos de la obra. Tomaré un ejemplo concreto. En el primer acto de *El Perro del hortelano*, Diana proyecta su propio caso, el de una condesa enamorada de un criado, o al menos atraída por él, sobre el de una amiga imaginaria a quien inventa para no revelar directamente sus sentimientos. Escribe un soneto en nombre de dicha amiga, o sea, con un «yo» femenino, y le pide a Teodoro que lo vuelva a componer mejorando su redacción. Esta segunda versión escrita por el secretario normalmente tendría que seguir a nombre de la amiga fingida, ya que se trata en cierto modo de un encargo profesional. Pues bien: en este caso la voz poética del texto redactado por obediencia pasa a ser una voz masculina, como claramente lo demuestran los versos siguientes:

No digo más, porque lo más ofendo  
desde lo menos, si es que desmerezco,  
porque del ser dichoso me defiendo<sup>15</sup>.

Todo funciona como si Teodoro, consciente de la ficción urdida por Diana, la evacuara por completo y pasara sin rodeos a expresar sus propios sentimientos. Interpretación que poco después confirman los comentarios de Diana<sup>16</sup>, pero que inmediatamente se ve rebatida, al menos en parte, por un monólogo en el cual

---

14. *Id.*, ed. Kossoff, p. 125, nota a los versos 1191 y siguientes.

15. *Id.*, ed. Dixon, v. 765-767, p. 100.

16. «Desde lo menos aquí / dices que ofendes lo más, / y amando, engañado estás, / porque en amor no es ansí». En ed. Dixon, vv. 811-814, p. 101.



afirma Teodoro<sup>17</sup>, a pesar de haber recibido indicaciones suplementarias sobre el amor de la condesa, que las palabras de Diana «bien puede[n] ser / por la mujer que decía,<sup>18</sup> o sea, sólo atribuibles a su amiga imaginaria. ¡En qué quebradero de cabeza se metería quien tratara de buscar la coherencia «escondida» del pensamiento de Teodoro, y de sacar en claro hasta qué punto el personaje ha entendido la ficción de la condesa, en qué momento exacto se ha dado cuenta o no se ha dado cuenta, y demás interioridades de tan dudosa realidad! Cada crítico es muy dueño, desde luego, de reaccionar como un buen espectador o lector y de ver a los personajes como seres vivos y completos, ejerciendo sobre ellos su sagacidad analítica y accesoriamente corriendo el peligro de introducir en el texto pensamientos y motivaciones que no pertenecen sino a la mente del propio comentarista. Por mi parte prefiero opinar que la evolución psicológica sugerida por Lope de Vega no implica una correspondencia constante con panoramas mentales concebidos como una rigurosa ecuación matemática -o psicoanalítica-, y que la coherencia en la actitud de los personajes la construyen los dramaturgos de cara, no a una interioridad inexistente, sino a la percepción del público, menos pormenorizada y exigente que la de un erudito lector actual. Hacia fuera, pues, que no hacia dentro. En el ejemplo comentado, lo importante me parece ser que el público se entere de la progresión del conocimiento por Teodoro de los sentimientos de la condesa y del propio atrevimiento del secretario, y que dicha progresión tenga, en el terreno de la psicología, todas las apariencias (aunque no las profundidades) de la verosimilitud.

De que los dramaturgos se preocupan por la verosimilitud psicológica hay ilustraciones en el texto de la comedia que se viene comentando. Cuando Teodoro, animado por el amor que adivina en la condesa, decide romper su anterior compromiso con Marcela, Lope escoge radicalizar la situación haciendo que esta última, por despecho y venganza, se comprometa a su vez con el criado Fabio; lo cual permite estrechar aún más el nudo dramático, imposibilitando a primera vista la vuelta de Teodoro a sus amores iniciales. Marcela declara sus nuevos «sentimientos» a Fabio con una versatilidad dictada por las necesidades superiores de la construcción dramática pero que puede resultar poco verosímil. Por lo cual, terminada la escena, introduce Lope este breve intercambio entre la joven y su compañera Dorotea:

DOROTEA. ¿Qué has hecho?

MARCELA. No sé, estoy tal  
que de mí misma no sé.<sup>19</sup>

17. Bien es verdad que para negarlo después, con una oscilación dialéctica constante en todo su monólogo.

18. Ed. Dixon, v. 851-852, p. 102.

19. *Id.* vv. 1574-75, p. 124.

O sea que, cumplidos los requisitos de la intriga, Lope justifica *a posteriori* con un toque psicológico muy verosímil (la confusión anímica de Marcela) lo que de otro modo hubiera parecido arbitrario y únicamente dictado por motivos funcionales. Señal mínima pero significativa de que la verosimilitud psicológica, aunque supeditada a los imperativos de la acción, era una preocupación constante de los dramaturgos. Repetiré solamente y ésta será la conclusión de la primera de las reflexiones anunciadas que a mi parecer se trata de una verosimilitud y de una coherencia externas, abocadas a la limitada percepción por los espectadores y no fundadas en una rigurosa construcción interna que fuera en cierto modo previa y exterior al texto.

La segunda reflexión versará sobre la índole de las relaciones entre psicología y acción, que no sólo me parecen cuantitativas sino también, y quizá sobre todo, cualitativas. No sólo, o no exactamente, «mucha acción y poca psicología», sino la una por la otra y la una al mismo tiempo que la otra, pudiéndose apuntar entre ambos conceptos dos tipos de relaciones antitéticas.

La caracterización psicológica realizada en la Comedia funciona primero como motor de la acción. El ejemplo de *El perro del hortelano* es tan adecuado como argumento a favor de esta tesis que será prudente resistirse a aplicarlo rigurosamente a la totalidad de la creación teatral aurisecular, pero no por eso deja de ser significativo. En efecto, la indecisión básica del personaje de Diana, que «ni come las berzas ni las deja comer», esto es, que ni se casa con Teodoro ni deja que él se case con Marcela, es un rasgo psicológico obligatorio para que se pueda llevar a cabo la construcción de la comedia. Las actitudes sucesivamente contradictorias de la condesa, determinadas por menudas peripecias de la vida cotidiana, son lo que determina los grandes cambios de orientación de la intriga, y es evidente que no existiría acción sin este dato esencial del carácter del personaje. Puede ser lícito y divertido buscar las raíces de tal comportamiento en los recovecos del alma femenina, pero primero hay que constatar que se trata ante todo de un indispensable elemento motor.

En completa oposición con la que se acaba de señalar, existe también la relación inversa, o sea la que hace de la acción y de las necesidades de la construcción dramática el motor de la elaboración psicológica. Si el personaje de Teodoro puede aparecer ante los lectores o incluso los críticos modernos como ambicioso, falto de lealtad amorosa, cínico, y otros defectos que se le hayan podido atribuir, es porque el esquema creador planeado por Lope le obliga, por decirlo así, a presentar estas características. Es evidente que, para que se construya la comedia, el modesto secretario tiene que fijarse en la noble y rica condesa, lo cual determina su definición como ambicioso, tiene que abandonar a

Marcela, definiéndose así como infiel... Cada una de las fases sucesivas de la intriga va perfilando al personaje y atribuyéndole, como de forma mecánica, nuevos rasgos de carácter. Con el mismo enfoque se puede comentar la transformación de Teodoro, a principios del acto III, en un arquetípico representante del amor cortés<sup>20</sup>: a fin de preparar y justificar el ensalzamiento final del secretario, que sólo mediante una trampa de su criado consigue salvar los obstáculos sociales inherentes a su baja extracción, Lope necesita convertirle en un modelo de virtudes, en un perfecto «galán de comedia». Aquí también, pues, la construcción del desenlace parece ser la causa final, desde luego, ya que no eficiente del rasgo psicológico atribuido al personaje.

Esta distinción que acabo de establecer entre acción y psicología ya como causa, ya como efecto la una de la otra, en realidad se podría considerar una separación algo artificial, pues finalmente lo más seguro es que en una comedia se construye lo uno con lo otro, lo uno al mismo tiempo que lo otro. Hay al respecto en *El perro del hortelano* una escena muy significativa. Al final del acto I, Diana entabla con Teodoro un largo diálogo<sup>21</sup> en el cual inserta toda una serie de alusiones muy propias para un análisis psicológico pormenorizado y susceptible de guiarnos hacia su «personalidad escondida». Si en vez de este enfoque, sobre el cual ya he formulado anteriormente mi opinión, se adopta el que tiende a apuntar las relaciones entre acción y psicología, puede observarse que la evolución de las declaraciones de Diana se orienta hacia la minuciosa preparación del golpe de teatro que sigue (cuando cae la condesa y pide a Teodoro que le dé la mano para levantarla). Por ejemplo, al principio del diálogo atribuye Lope a su personaje femenino la constante superioridad de la ironía, haciéndole Diana a su secretario preguntas cuya respuesta le es palmariamente conocida<sup>22</sup> y jugando con la turbación así provocada en su interlocutor. Pero poco a poco se produce una especie de inversión de signo: las preguntas de la condesa pasan a referirse a datos que ella conoce menos o no conoce<sup>23</sup>, lo cual la coloca en situación de inferioridad; llega incluso un momento en que es Teodoro quien se apodera de la superioridad irónica al principio otorgada a Diana<sup>24</sup>, hasta que finalmente

20. Cuando declara por ejemplo a Diana: «No quiero yo mejorar / de la enfermedad que tengo, / pues sólo a estar triste vengo / cuando imagino sanar. / ¡Bien hayan males que son / tan dulces para sufrir, / que se ve un hombre morir / y estima su perdición!». Ed. Dixon, vv. 2580-2587, pp. 156-157.

21. Ed. Dixon, vv. 1023-1143, pp. 107-111.

22. Como por ejemplo «¿En fin, Teodoro, tú quieres / casarte?», y «Luego no es verdad que quieres / a Marcela?». La ironía es patente en aquél «que disimula lo que sabe bajo una ignorancia fingida», según frase de J. Moreau citada por R. Escarpit, *L'humour*, París, P.U.F., 1967 («Que sais-je», nº 877), p. 97.

23. Cuando pregunta, por ejemplo, «¿Qué le has dicho, por mi vida? / ¿Cómo, Teodoro, requiebran / los hombres a las mujeres?».

24. Cuando contesta a una petición de Diana: «¿Yo, señora, sé de amor?».

renuncia la condesa a las armas de la ironía y a la lucha verbal con Teodoro. Así desemboca para ella el diálogo en una situación de derrota psicológica, que muy normalmente enlaza, ya al nivel de la acción escénica, con su caída real y visualmente captada por los espectadores. En este caso podríamos decir, no sólo que la psicología prepara la acción, no sólo que la acción determina y aclara las fases de la evolución psicológica, sino que la psicología *es* acción y que la acción *es*, en cierto modo, psicología. Claro que esta perfecta correspondencia tiene que ver con la esencia misma de *El perro del hortelano*, y no se puede esperar encontrarla en todas las obras de un género tan mecanizado como, por ejemplo, la comedia de capa y espada. Pero, con las debidas restricciones y matizaciones impuestas por cada caso particular, me parece interesante considerar ante todo la psicología como una estrategia, no sólo por parte de los personajes sino también en manos del dramaturgo. Dicho de otro modo, y será ésta mi segunda conclusión intermedia, la psicología en la Comedia española del Siglo de Oro presenta un interés esencialmente funcional.

La última y la más breve de mis tres reflexiones girará en torno al papel que puede desempeñar la profundización psicológica en la creación del placer teatral. Desde luego, para conseguirlo, la acción es lo más importante, o se puede razonablemente deducir que era lo más importante para el público del siglo XVII. Por lo cual los dramaturgos de segunda fila no tenían por qué esmerarse en caracterizar a sus personajes; bastaba con instalar las bases de un enredo, presentar esquemáticamente a un galán-galán, un tirano-tirano, etc. y lanzar después el mecanismo teatral sin preocuparse demasiado por la sutileza de la caracterización de cada uno. Los mejores comediógrafos tampoco consta que dedicaran todo su talento a matizar y enriquecer la psicología de todos sus personajes secundarios, y hay padres en el teatro de enredo de Calderón que son verdaderas caricaturas o peleles mecanizados. Pero en sus mejores obras y en sus personajes importantes se revela un tratamiento mucho más esmerado o, lo cual viene a ser lo mismo, una intuición psicológica mucho más aguda. Pues bien: los aciertos de los autores en este terreno de la psicología, cuando la evolución o la reacción de un personaje, atinadamente sugeridas, encajan perfectamente con el desarrollo de la acción o con la peripecia repentinamente introducida, sirven para añadir una dimensión suplementaria al placer del espectador. Esto se podría ya ilustrar con el ejemplo estudiado en el párrafo anterior, en el cual la concordancia entre la progresiva fragilización psicológica de Diana y su caída final le da a la escena una apreciable densidad y un impacto que naturalmente no conseguiría un simple juego de marionetas deshumanizadas. En cierto modo la sugerencia de una psicología verosímil y los efectos escénicos de la intriga se completan y mutuamente se intensifican. Otro ejemplo sacado de la misma comedia de Lope me permitirá ahora aclaraciones suplementarias.

Al final del acto II, Diana, exaltada por los celos, abofetea a Teodoro, le hace sangre, y después le pide el pañuelo manchado, prosiguiendo así el diálogo:

DIANA. Habla a Otavio, a quien ahora  
mandé que te diese luego  
dos mil escudos, Teodoro.

TEODORO. ¿Para qué?

DIANA. Para hacer lienzos<sup>25</sup>.

Esta última réplica de la condesa la comenta Kossoff con la nota siguiente:

Obsérvese cómo tan sólo tres palabras de esta respuesta de Diana contribuyen a revelar el carácter y su doble naturaleza: es juguetona, tiene chispa, gracia, pero es a la vez feroz y amenaza a Teodoro con más golpes, más sangre y, por eso, la necesidad de más lienzos. También, así como es gran señora y dadivosa, también es sensual y débil, sin fuerza para resistir la tentación y por tanto ha exagerado en el regalo<sup>26</sup>.

Como se ve, la nota se centra una vez más en la definición psicológica del personaje de Diana. Se podría discutir, pero no tengo la intención de hacerlo, porque las conclusiones de Kossoff no están muy lejos de lo verosímil y, al fin y al cabo, si una persona reaccionara como Diana bien se podría interpretar así su reacción. Pero yo preferiría aplicarle otro tipo de análisis. Esta réplica de Diana, si bien permite dichas interpretaciones, no nos orienta obligatoriamente hacia ellas con exclusión de todas las demás. Lo único que en mi opinión deja bien patente es la imposibilidad de entenderla al pie de la letra (¿cuántos pañuelos se harían con dos mil escudos?), luego su carácter a un tiempo hiperbólico y tal vez metafórico. También se puede razonablemente decir que como piqueta verbal atenúa la tensión dramática de la escena, y destacar su ambigüedad semántica. A partir de ahí son muchas las interpretaciones posibles, y por el camino trazado por Kossoff se podrían añadir algunas más (el dominio de sí misma de Diana, su autoridad reafirmada, etc.). Pero se da la paradoja de que, por más interpretaciones que se propongan, y por verosímiles que sean, acabarán siempre en una visión

---

25. «Lienzos» en el sentido, claro, de 'pañuelos'. Ed. Dixon, vv. 2342-2345, pp. 148-149.

26. Ed. Kossoff, p. 175, nota al verso 2345.

de la réplica lamentablemente reductora. Y es que Lope se ha contentado con abrir una puerta ante nuestra imaginación, una puerta que orienta pero no hacia una o varias realidades únicas, una puerta que sobre todo encaja con la ambigüedad de la situación dramática (a la vez tensa y con vislumbres de distensión) y con la propia ambigüedad psicológica de Diana. El genial acierto de Lope consiste en esta perfecta concordancia entre psicología y acción, concordancia que intensifica (por lo menos a mí me produce ese efecto) el sabor de la réplica final de Diana, asimilable, si se me permite la comparación, a un garboso y señorial *desplante* taurino. En casos como éste el rasgo psicológico acertadamente sugerido es un factor multiplicador del placer teatral.

La conclusión de estas breves páginas no pretenderá introducir nuevos dogmas metodológicos, ni llevarle la contraria a la opinión crítica que hoy parece más comúnmente admitida. Ya he dicho más arriba que en la Comedia del Siglo de Oro la acción es efectivamente más importante que la psicología, y está ya totalmente superado aquello que se practicaba por ejemplo hace unos cuarenta años en la universidad francesa, el estudio psicológico de los personajes como si se tratara de un valor intrínseco de la obra teatral. Me parece que hoy la psicología hay que estudiarla dentro del sistema de relaciones que constituye una comedia, y valorar esencialmente su importancia funcional. Esto no significa, sin embargo, que no tenga ningún valor específico, y menos aún que no la haya en el teatro aurisecular, o que haya tan poca como lo pueden hacer creer ciertas posiciones críticas extremas. Sí que la hay, y sobre todo en las obras de los mejores autores, pero al mismo tiempo coherente e imprecisa (con la imprecisión de lo únicamente sugerido), verosímil e incompleta, secundaria e imprescindible. No es un objetivo prioritario de los dramaturgos, pero sí un valioso instrumento entre sus manos, e incluso a veces un instrumento privilegiado para la construcción de la intriga y la intensificación del heterogéneo y multiforme placer teatral.



EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

TEATRO UNIVERSITARIO: *FUENTEOVEJUNA* 65

Alberto Castilla  
*Mount Holyoke College*

Instituto de Estudios Almerienses  
Departamento de Arte y Literatura  
1992





## TEATRO UNIVERSITARIO: FUENTEOVEJUNA 65

Alberto Castilla  
*Mount Holyoke College*

### I. TEATRO UNIVERSITARIO.

La existencia del teatro universitario concebido como un trabajo interdisciplinario o extracurricular y su realidad histórica, es un hecho ampliamente verificado y aceptado. Permítasenos, como ejemplo, recordar que ya en la Edad Media los famosos amateurs que actuaban en los Misterios y en los Festivales del Corpus Christi eran en su mayoría estudiantes; que Montagne habla de teatros «escolares» que representaban lo esencial de la actividad dramática francesa del siglo XVI; y que en la misma época, estudiantes y profesores de la Universidad de Salamanca, así como de otros colegios y universidades españolas, ofrecían anualmente comedias de inspiración clásica, escritas al principio en latín, más tarde en castellano.

Pero es en nuestro siglo cuando la actividad teatral cobra singular relevancia en el seno de la universidad, con grupos tan notables como el de La Barraca, fundado en 1932 y dirigido por García Lorca, formado por estudiantes de distintas Facultades de la Universidad de Madrid, y subvencionado en sus campañas de difusión popular de obras clásicas por el gobierno de la Segunda República; el Jeune Théâtre, de la Universidad Libre de Bruselas, fundado dos años después con el objetivo de recuperar obras olvidadas a pesar de sus cualidades artísticas; el Groupe Antique, de la Sorbona, creado en 1936 por Roland Barthes y Eric Weil, con la misión de crear un repertorio de obras greco-latinas; el Teatro Ca'Foscari de la Universidad de Venecia, que en la década de los cincuenta, y bajo la dirección de Giovanni Poli, alcanzó una proyección europea con espectáculos basados en textos y técnicas de Commedia dell'Arte; y, en la década de los sesenta, el Guild Theatre Group, de la Universidad de Birmingham, cuyos

trabajos de contenido crítico y satírico, realizados por colectivos de estudiantes, cuestionaban las más sagradas instituciones de la Gran Bretaña<sup>1</sup>.

De las varias propuestas de estos grupos podrían derivarse algunas características comunes y representativas del teatro universitario: actividad de tipo amateur, realizada por estudiantes de varias disciplinas, y con un propósito de entretenimiento y de formación personal y un carácter de investigación y experimentación; y con un repertorio consagrado, sobre todo, a los clásicos, a veces a la presentación de obras nuevas y de obras ya conocidas y valiosas que, por una variedad de circunstancias, fueron excluidas de repertorios del teatro profesional y comercial<sup>2</sup>.

En la España de la postguerra y, especialmente, en las décadas de los cincuenta y los sesenta, los Teatros Universitarios (TEU), dependientes del único sindicato estudiantil permitido (SEU), se configuraron como una de las pocas opciones de renovación de la escena española. En un período en que el teatro profesional y el vocacional (grupos de Cámara y Ensayo) se hallaban sometidos a severas limitaciones de orden económico y político, con escasez de subvenciones y un férreo control de censura, los grupos de TEU, que funcionaban en todas las universidades españolas, mantenían viva la antorcha del arte dramático, dando a conocer, en condiciones materiales precarias y en circunstancias políticas sumamente difíciles, obras de autores nacionales y extranjeros muchos de ellos prohibidos en el teatro comercial por la censura y otros, que pudieron no haberlo sido, pero que eran descartados (por razones, generalmente, económicas), del teatro comercial.

Particularmente, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, tuvo lugar el retorno a la escena de autores importantes hasta entonces marginados, y condenados, desde el fin de la guerra, al más implacable de los ostracismos;

---

1. Para una más amplia información de la historia, situación y objetivos del teatro universitario, véanse los siguientes artículos: «Situation du théâtre universitaire», por J.J. Hocquard, en *Calliope, Jeune Theatre*, n.1, París, 1965, pp. 37-44; «Dix theses au sujet du théâtre universitaire», por Martin Wiebel, en *Partisans*, n.36, París, 1967, pp. 126-128; la revista *Theatre & Université*, publicada trimestralmente a partir de 1965 por el «Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique», de Nancy, ofrece una extensa, variada y rigurosa información sobre el tema; finalmente, puede consultarse también mi trabajo «Objetivos del teatro universitario», en *Revista del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario*, n.1, Manizales, Enero de 1969. Respecto al teatro universitario en España en el siglo XVI, véase: José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987.

2. Existe, por supuesto, otra clase de teatro universitario (que no es objeto de nuestra atención en el presente informe), realizado en algunas universidades europeas y norteamericanas, donde el arte dramático es considerado como una disciplina más, y donde los estudiantes, a través de departamentos, escuelas o conservatorios; son preparados para una futura dedicación a la enseñanza dramática o para el teatro profesional.

autores que empezaban a ser, fervorosamente, reclamados y reivindicados por los grupos intelectuales y artísticos, sobre todo, en el ámbito universitario. Así, estrenos y reposiciones -con frecuencia de una sola noche, y gracias- de autores hasta entonces vedados por la política cultural del Movimiento (García Lorca, Unamuno, Valle Inclán) fueron considerados en su tiempo como hitos o puntos de partida en un proceso creciente de resistencia antifranquista y de esperanza en un futuro democrático. Una breve selección de recortes de prensa puede servir para mostrar la dificultad de tales empresas y la hostilidad del régimen ante dichos estrenos.

En un editorial de primera página del diario *La Verdad*, de Murcia, titulada «Protestamos», sobre el Festival Nacional de TEU celebrado en esa ciudad en abril de 1959 (y en el que se habían programado obras de Thornton Wilder, Saroyan y Valle Inclán), el comentarista afirmaba, especialmente en referencia a *Los cuernos de Don Friolera*:

Ayer protestábamos enérgicamente en nuestra sección de teatro del bochorno a que se ha sometido nuestra ciudad, en plenas fiestas tradicionales, por unos grupos de Teatro Universitario forasteros, pero españoles, que nos han venido a representar unas obras de todo punto rechazables y que han ofrecido uno de los más lamentables espectáculos que hayamos presenciado en varios años [...] Ni por las obras elegidas, ni por las personas que han hecho la elección, ni por el fin de las representaciones, ni por el público a que se destinaba, y que merecía un mayor respeto, se debieron representar estos reales y auténticos esperpentos. Que no podemos admitir que sean, ni por lo más remoto, en caricatura o sin ella, «lo más profundo y popular del iberismo», «las esencias incommovibles de la raza», como una lastimosa ligereza escribió alguien ayer mismo en letras de molde. (¡Qué dolor tan hondo que esto lo digamos todavía veinte años después del cambio radical de España. El cambio que don Ramón del Valle-Inclán y compañía se esforzaron en evitar!). Pero lo que más nos duele es que sean nuestros universitarios quienes echen en su bagaje artístico y formativo esta clase de obras [...] No creemos que nadie pueda tacharnos de antivanguardistas ni de nada parecido. Pero, ¿desde cuándo el vanguardismo y el progreso y los avances de la humanidad se han hecho apoyándose en el vicio? ¿Es que por vanguardismo vamos a resucitar ahora a Valle-Inclán -y a este Valle-Inclán precisamente?- ¿Es que podemos admitir el volver de nuevo a una época y a una situación política, y a unos hombres salvajemente demoledores

y a volver a los insultos a instituciones tan fundamentales como, por ejemplo, el Ejército? Creemos que estos vanguardistas vienen con demasiado retraso. No es esta política de la España de Valle-Inclán lo que necesita nuestra España de hoy ni nuestra Europa<sup>3</sup>.

Un año después, el 28 de marzo de 1960, se representaba en el Teatro Principal de Zaragoza, como parte del Festival Nacional de Teatro Universitario, *El otro*, de Unamuno, por el TEU de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid. Un crítico local, en el diario *El Noticiero*, se rasgaba, de este modo, las vestiduras, ante el espectáculo del estreno, emprendiéndola, despiadadamente, con el autor: «Se representó la obra de Unamuno *El otro* que, aparte de no ser teatral y carecer de sentimiento verista, es de una crudeza y una inmoralidad repugnantes. Unamuno no ha sido autor teatral. Recuérdese el estreno de *Todo un hombre* hace treinta años, y sus obras fueron siempre más que literarias, para desahogar su bilis, gozándose en la suciedad del diálogo»<sup>4</sup>. Y la agresiva e injusta crónica concluía así: «La sala estaba casi vacía, y era penoso ver a muchas señoritas escuchando procacidades sin cuento, que ruborizarían a cualquiera». A lo que nosotros nos preguntamos cómo podía haber habido muchas señoritas en una sala casi vacía.

Y con motivo del primer estreno de García Lorca después de la guerra civil en España, *La zapatera prodigiosa*, por el TEU de Zaragoza, en marzo de 1960, primero en el Eslava de Madrid y después en el Principal de aquella ciudad, en un artículo firmado por el Delegado Provincial de Sindicatos y Jefe de Información de Zaragoza, en la revista *Tesón*, se comentaba el homenaje rendido por el público a Lorca, al final de la función, y a escenario vacío:

Federico García Lorca ha conseguido, para el TEU de Zaragoza, el Premio Nacional del festival celebrado días pasados en el Teatro Principal. Lorca, y su «Zapatera prodigiosa» consiguieron, asimismo, el no menor prodigio de llenar el teatro hasta el último rincón. Desde la butaca, el hecho complace a los amigos del teatro; y, desde la butaca, displace también a los amigos del teatro, alguna otra cosa [...] Más interés, acaso, pudo tener la farsa de la sala y no la de la escena; esa farsa que llegó al «minuto de aplauso», sustituyendo al viejo «minuto de silencio» -siempre esto de los «minutos» sin correlación con el espíritu de la oración, reimplantado por el Movimiento- frente a la escena vacía en homenaje

---

3. «Protestamos», en *La Verdad*, Murcia, 8 de abril, 1959.

4. *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de marzo, 1960.

al autor. Cuarenta años asistiendo al teatro dan autoridad a mi afirmación de que nunca vi nada semejante; así como para asegurar que no estoy contra esa innovación, y espero verla repetida en cuantas ocasiones sea logrado el éxito de la obra de un autor fallecido, a no ser, ¡claro!, que sólo sea válida tal actitud para este autor, porque cabría preguntar, ¿en virtud de qué razones poéticas o teatrales se justifica? No olvidemos que sólo se trata de teatro y ninguna otra cosa puede ni debe amparar el TEU<sup>5</sup>.

Naturalmente, hubo también en esos años comentarios positivos y alentadores, dentro y fuera de España, en apoyo y respaldo a la labor realizada por el T E U, y a su importancia y significación en el contexto de la vida cultural en ese período. Véase, como ejemplo, la siguiente cita de un artículo firmado por Ildelfonso Manuel Gil, en el *Diario de Noticias*, de Lisboa, sobre el citado Festival Nacional de T E U, en 1960, y que había incluido obras de Unamuno, Wilder, Saroyan y Valle Inclán:

Poucas vezes em Espanha se viram interpretações tao bem ajustadas e perfeitas e montagens e execuções tao impecáveis como as que, nesses dias, tiveram, por exemplo, *Nuestra ciudad*, de Wilder, e *Los Habitantes de la caverna*, de Saroyan, a cargo, respectivamente, dos TEU de Saragoça e de Valencia. Demais que tanto uma como outra dessas duas obras é por motivos diferentes, difícil de montar e representar. Exigen mestria, que se não julgava capaz de existir em grupos juvenis de teatro de amadores. Mas -e nisso reside a grande lição dada nesse festival- pôde, pelo contrário, verificar-se que é precisamente em grupos juvenis universitários, e só neles, que o teatro atinge elevada categoria artística<sup>6</sup>.

Un hecho que informó siempre nuestro trabajo en el Teatro Universitario fue nuestra realidad de estudiantes de diversas disciplinas y Facultades, empeñados en un proyecto común de teatro, y la conciencia de que debíamos hacer de ese «defecto» una virtud. En este sentido, para nosotros, la mejor forma de distinguir el Teatro Universitario del profesional consistía en afirmar con toda conciencia sus posibilidades diletantes. El Teatro Universitario debía distinguirse por un

---

5. Felix Ayala Viguera, «Desde la butaca», en *Tesón* (Portavoz de la Delegación de Sindicatos), Zaragoza, nº 93, marzo, 1960.

6. Ildelfonso Manuel Gil, «Carta de Espanha: Reposição do teatro de Federico García Lorca», en *Diario de Noticias*, Lisboa, 15 abril 1960.

signo de búsqueda y de experimentación y tenía que plantearse como una forma de militantismo cultural y de debate intelectual digno de estudiantes. Para nosotros, estudiantes de la Universidad de Madrid en 1965, montar *Fuenteovejuna* suponía verterla a nuestro tiempo, encontrar en el texto equivalencias contemporáneas, significaba la posibilidad de situarnos en el contexto español del franquismo e integrarnos, por la vía de la acción teatral, en la historia de nuestro país.

1965 vivió la culminación de un período de intensa actividad en la universidad, que se había iniciado en 1963 con las primeras «Asambleas Libres de Estudiantes», organizadas por asociaciones clandestinas (la ASU, la FUDE), y que dieron, como consecuencia, una enorme cantidad de universitarios perseguidos, expulsados, arrestados, encarcelados, escondidos y exiliados. Al mismo tiempo, y en el seno de la universidad, se desarrollaba una intensa actividad cultural (publicaciones de revistas, funciones de teatro, conferencias, recitales de poesía) con un objetivo común de oposición al régimen. Aquel año de intensa, febril actividad, se iniciaba el 25 de febrero, con una Asamblea Libre multitudinaria y, por supuesto, no autorizada, que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras. En dicha asamblea, se declaró una huelga y se redactó un documento al que se adherieron los catedráticos que asistían al acto, iniciándose, a su término, una marcha hacia el rectorado de miles de estudiantes (encabezada por los profesores Aranguren, Tierno Galván y García Calvo), y que fue brutalmente atajada por la policía a caballo, con docenas de heridos y la eventual separación de sus cátedras de los profesores mencionados. Entre aquellos estudiantes se encontraban miembros del Teatro Nacional Universitario que en aquellos días preparaban el montaje de *Fuenteovejuna*, un espectáculo que en forma natural y, aún añadiría, inevitable, se encadenó a la sucesión de hechos culturales de la oposición antifranquista. Para los componentes del TNU, la preparación de *Fuenteovejuna* era un hecho teatral vivo, absolutamente integrado en nuestra realidad cotidiana, un montaje repleto de impresionantes significados en relación con los acontecimientos político-sociales que nos había tocado vivir.

## II. FUENTEOVEJUNA: EL DRAMA Y LA CRÓNICA.

Escrita en fecha incierta pero, probablemente, a principios de la segunda década del siglo XVII, e impresa en 1619 (en la *Dozena Parte* de las Comedias de Lope de Vega, la acción de *Fuenteovejuna* está basada en hechos históricos

acaecidos en el siglo XV<sup>7</sup>. Recordemos el argumento: Fernán Gómez de Guzmán, Comendador Mayor de Calatrava, cuando no se halla en guerra por cuenta de su Orden se dedica a seducir y ultrajar a las mujeres y a cometer mil desmanes en la villa de su encomienda, Fuenteovejuna. Sus habitantes, aunque pacientes y sumisos a la jerarquía local, soportan mal la prepotencia y los abusos del señor. Un día, el Comendador asedia a la joven Laurencia, hija de uno de los alcaldes, pero no consigue su propósito gracias a la valerosa resistencia que le opone Frondoso. Durante la boda de éste con Laurencia, Fernán Gómez llega con sus soldados, arrestan a Frondoso y raptan a Laurencia, la cual es conducida al aposento del Comendador, donde es brutalmente violada. Pero Laurencia consigue huir y, con resolución libre y apasionada, levanta al pueblo contra el opresor y sus esbirros, invaden el palacio y los matan. Cuando los inquisidores, enviados por el Rey, se disponen a interrogar a los campesinos estos rehúsan delatar a los cabecillas, dando como respuesta el nombre de «Fuenteovejuna» y oponiendo a la crueldad de los verdugos una resistencia silenciosa y heroica. La obra concluye con la aparición de los Reyes quienes, tras perdonar al Maestre Téllez Girón (el cual, mal aconsejado por el Comendador, había tomado partido en la guerra civil a favor de la Beltraneja), absuelve a todos los implicados en el levantamiento.

La llamada «intriga secundaria» que es comedia a noticia, es decir, acción contada (se describen los hechos, no se ven) por el Comendador, Maestre y los criados Flores y Orduño, tiene como tema la discordia entre nobleza y monarquía y narra el apoyo del Comendador y de la Orden de Calatrava a Juana la Beltraneja y a Alfonso V, que aspiraba a incorporar al trono de Portugal, el de Castilla, incluyendo la lucha política en Ciudad Real, el sitio a la ciudad por el Maestre Rodríguez Téllez Girón, y la derrota de éste, que acata al fin la autoridad de los Reyes. La «intriga secundaria» mantiene una cierta independencia estructural respecto al tema central, uniéndose, dramáticamente, en la figura del Comendador, cuyos hechos punibles, como ha observado Parker, son aspectos afines de una misma actitud y manifestaciones de un doble crimen, político y social<sup>8</sup>. En la época de Lope, las Ordenes habían perdido el papel que les correspondió jugar durante la Reconquista, quedando reducidas, como reminiscencia feudal, a honores, prestigios y privilegios cortesanos. En este aspecto, es significativo

---

7. *Fuenteovejuna*, de Lope, publicada por vez primera en la *Dozena parte de Comedias* de Lope de Vega, (Madrid, 1619), se la ha considerado escrita hacia 1615 por semejanzas estilísticas con obras de ese período (y aún anterior a 1613-14, fechas de composición de *La Santa Juana* de Tirso, por posible influencia en ésta de aquella). También presenta algunas semejanzas con *La dama del Olivar*, del mismo autor. Cfr., J. Robles Pazos «Sobre la fecha de *Fuenteovejuna*» en *Modern Language Notes*, 1935, pp. 179-182.

8. A. A. Parker, «Reflections on a new definition of baroque drama», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX, 1953, pp.142-151.



notar que el tema de la oposición de las Ordenes y el poder monárquico es minorizado por Lope, quien explica la política del Maestre por la perniciosa influencia del Comendador Fernán Gómez, el cual aparece como «chivo expiatorio», en lo que respecta al grado de responsabilidad de la Orden de Calatrava en su enfrentamiento a los Reyes.

El Comendador, con el trasfondo de la Orden, se perfila como una figura contraria al espíritu de la Reconquista. Los vecinos de Fuenteovejuna le reciben con júbilo cuando regresa de la guerra: Ingenuos, despreocupados e ignorantes en su mundo rural, piensan ellos que viene de vencer «moricos» (es decir, siguen imbuídos del espíritu de la Reconquista) cuando, en realidad, vienen de luchar contra las tropas de los Reyes.

En el drama, Lope afirma el derecho del pueblo a defender con las armas su honor, cuando se produce una situación de tiranía y mal gobierno y aquí radica el carácter y contenido de la rebelión que es planteada como un hecho de justicia política y social. Porque al comendador, un tirano sin límites morales, le vemos actuar en contradicción al honor de su cargo y, en este sentido, el tema principal es presentado en una perspectiva, la de los campesinos, constantemente humillados y reprimidos por Fernán Gómez, luchando por defender su honra. Es así comprensible que Fuenteovejuna haya sido, modernamente, vista como obra de contenido predominantemente social y de sentimiento democrático. Rudolf Schevill la definía como «alegato por la libertad, por los derechos de la comunidad y de sus individuos, unido a una furiosa denuncia de privilegios hereditarios»<sup>9</sup>. Y Ribbans ha subrayado sus valores todavía vigentes, que han logrado sobrevivir el paso del tiempo:

La economía rural y el sistema social jerárquico del siglo XVII son algo muy remoto para nosotros, pero los problemas de la estructura de la sociedad y de la relación entre gobernantes y gobernados son siempre actuales, y el examen lopesco del tema tiene, según creo, una significación que sobrepasa los límites de su época y que merece ser reconocida aún hoy<sup>10</sup>.

Los datos y hechos fundamentales de *Fuenteovejuna* provienen del episodio histórico de la revuelta de la villa contra Fernán Gómez de Guzmán, Comendador

---

9. Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega together with «La Dama Boba»*, Berkeley, University of California Press, 1918, p. 113.

10. G. W. Ribbans, «The meaning and structure of Lope's *Fuenteovejuna*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, Liverpool, 1954, pp. 150-157.

Mayor de la Orden de Calatrava narrado en la *Crónica de las tres Ordenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, por el licenciado fray Francisco de Rades y Andrada (Toledo, 1572), crónica que Lope usa como fuente principal de la obra<sup>11</sup>. Según dicho texto:

Don Fernán Gómez de Guzmán, Comendador mayor de Calatrava, que residía en Fuente-Ovejuna, villa de su Encomienda, hizo tantos y tan grandes agravios a los vezinos de aquel pueblo, que no pudiendo ya sufrirlos ni disimularlos, determinaron todos de un consentimiento y voluntad alzarse contra él y matarle. Con esta determinación y furor de pueblo ayrado, con voz de Fuente-ovejuna, se juntaron una noche del mes de Abril del año de mil y quatrocientos y setenta y seys, los Alcaldes, Regidores, Justicia y Regimiento, con los otros vezinos, y con mano armada entraron por fuerza en las casas de la Encomienda mayor, donde el dicho Comendador estava. Todos apellidaron «Fuente-ovejuna, Fuente-ovejuna», y dezían: «vivan los Reyes don Fernando y doña Isabel, y mueran los traydores y malos christianos» [...] Desta manera con un furor maldito y ravisoso, llegaron al Comendador, y pusieron las manos en él, y le dieron tantas heridas, que le hizieron caer en tierra sin sentido. Antes que diesse el ánima a Dios, tomaron su cuerpo con grande y regozijado alarido, diziendo: «vivan los Reyes y mueran los traydores», y le echaron por una ventana a la calle; y otros que allí estavan con lanzas y espadas, pusieron las puntas arriba, para recoger en ellas el cuerpo que aun tenía ánima [...] A todo esto añadieron palabras feas y descortesas, y grandes injurias contra el Comendador mayor, y contra su padre y madre. Estando en esto, antes que acabasse de espirar, acudieron las mugeres de la villa, con panderos y sonages, a regozijar la muerte de su señor; y avían hecho para esto una vandera, y nombrado Capitana y Alférez. También los muchachos a imitación de sus madres hizieron su capitana, y puestos en la orden que su edad permitía, fueron a solemnizar la dicha muerte [...] Fué de la Corte un Juez Pesquisidor a Fuente-ovejuna con comisión de los Reyes Cathólicos, para averiguar la verdad deste hecho, y castigar a los culpados; y aunque dió tormento a muchos

---

11. Licenciado fray Francisco de Rades y Andrada, *Chronica de las Tres Ordenes de Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, 1572 (folios 79v-80v). Además de la *Crónica* de Rades de 1572, el episodio de Fuenteovejuna se menciona también en otras fuentes, entre ellas, en la *Gesta hispaniensis* (una crónica sobre Enrique IV, por Alfonso de Palencia, hacia 1485), favorable al Comendador, escrita en latín y posteriormente traducida al castellano; y en la *Historia de España*, del padre Juan de Mariana (II, 1601).

de los que se avían hallado en la muerte del Comendador mayor, nunca ninguno quiso confessar cuáles fueron los capitanes o primeros movedores de aquel delicto, ni dixeron los nombres de los que en él se avían hallado. Preguntáales el Juez: «¿quién mató al Comendador mayor?» Respondían ellos: «Fuente-ovejuna». Preguntáales: «¿quién es Fuente-ovejuna?» Respondían: «todos los vezinos desta villa». Finalmente todas sus respuestas fueron a este tono, porque estaban conjurados que aunque los matassen a tormentos no avían de responder otra cosa. Y lo que más es de admirar que el Juez hizo dar tormento a muchas mugeres y mancebos de poca edad, y tuvieron la misma constancia y ánimo que los varones muy fuertes.

A partir de aquí, los hechos narrados en la Crónica de Rades son distintos a los de la obra de Lope, especialmente, el desenlace final de ésta, con el perdón de los Reyes a los encausados. Recordemos la escena: El joven, inexperto y mal aconsejado Rodrigo Téllez Girón, maestre de Calatrava, se presenta ante los Reyes y es perdonado, recayendo la responsabilidad sobre el Comendador. Y, después, llega el pueblo y, al frente, Laurencia, Frondoso y el Alcalde:

LAURENCIA. ¿Aquestos los Reyes son?  
FRONDOSO. Y en Castilla poderosos.  
LAURENCIA. Por mi fé que son hermosos;  
                  bendígalos San Antón.  
                  [...]  
ESTEBAN. Señor, tuyos ser queremos.  
                  Rey nuestro eres natural,  
                  y con título de tal  
                  ya tus armas puesto habemos.  
                  Esperamos tu clemencia,  
                  y que veas, esperamos,  
                  que en este caso te damos  
                  por abono la inocencia.

Veamos ahora la narrativa histórica de los hechos, según la Crónica de Rades:

Con esto se volvió el Pesquisidor a dar parte a los Reyes Cathólicos, para ver qué mandavan hazer; y sus Altezas siendo informadas de las tyranas del Comendador mayor, por las quales avía merecido la muerte, mandaron se quedasse el negocio sin más averiguación.

Y la crónica concluye de la siguiente forma el relato histórico de los hechos:

Los de Fuente-ovejuna, después de aver muerto al Comendador mayor, quitaron las varas y los cargos de justicia a los que estavan puestos por esta Orden, cuya era la jurisdicción; y diéronlas a quien quisieron. Luego acudieron a la ciudad de Córdoba, y se encomendaron a ella, diziendo querfan ser sujetos a su jurisdicción, como avían sido antes que la villa viniesse a poder de don Pedro Girón. Los de Córdoba recibieron a Fuente-ovejuna por aldea de su ciudad, y de hecho despojaron a la Orden del señorío de ella, y pusieron justicia de su mano. La Orden se quexó deste despojo y fuerza ante los Reyes Cathólicos, y después ante el Romano Pontífice; y tiene sentencia dada en la audiencia de Rota en su favor, y executoriales y provisión Real, para que le sea restituyda la possessión.

Por consiguiente, los de Fuenteovejuna no fueron a implorar el perdón de los Reyes, sino que fueron éstos los que, al ser informados, «mandaron se quedase el negocio sin más averiguación»; los propios vecinos de la villa se alzaron contra la Orden y, en un acto de soberanía popular, escogieron sus propios ediles; y acudieron a Córdoba, solicitando ser sujetos de su jurisdicción (lo que les fue otorgado), como lo habfan sido antes<sup>12</sup>.

---

12. En cuanto a las causas históricas de la rebelión es interesante notar que Lope de Vega sólo ofrece el punto de vista de la Orden de Calatrava, es decir, el de los desmanes de «un mal comendador» que es la versión de la *Chronica de Rades*. Pero existía una causa anterior: En 1464, Enrique IV había donado la villa de Fuenteovejuna a Pedro Girón, maestre de Calatrava (y padre de Rodrigo Téllez Girón), ignorando una disposición de las Cortes de Valladolid, de 1442, según la cual la Corona no podía enajenar las villas. Caso de que contraviniera dicha disposición, la Corona lo hiciera, la villa afectada podía, en derecho, oponer resistencia armada. En 1465, es decir, al año siguiente de efectuarse la donación, Córdoba se opuso a aquella enajenación, lo que llevó a Enrique IV a anularla. Sin embargo, tres años después, en 1468, Fernán Gómez de Guzmán, Comendador de la Orden de Calatrava, se apoderó de la villa y la poseyó, hasta que los villanos se levantaron y le dieron muerte. De este modo, la rebelión de los campesinos habría sido una acción de guerra legítima, jurídicamente garantizada y avalada por disposiciones preexistentes». Cfr., «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, pp. 446-512.

En conclusión, el cuadro de los Reyes, esa manera de resolver el conflicto del drama, no se corresponde con la Crónica, es desmentido por la historia. La autoridad real era incommovible para Lope y, ciertamente, absoluta e incuestionable en la concepción del Estado de ese período.

### III. FUENTEVEJUNA 65.

Amado Alonso, en su comentario a *Fuenteovejuna* se refiere a Lope como «el más grande poeta de la conformidad» y eso es, precisamente, esta apoteosis, este añadido de la obra, un final convencional y conformista, que elude las últimas consecuencias del hecho histórico, exigiendo la humillación del pueblo ante los Reyes, la sanción real, la glorificación de la monarquía, una monarquía que, por supuesto, deja de ser la de los Reyes Católicos, para transmutarse en una escena en la otra, en la de los Austrias, la prepotente y absoluta de Felipe III y sus validos, la de la época de Lope. En ese tiempo, la antigua alianza de la realeza con las clases populares, apuntada en el drama, ha dado paso a una organización social de carácter clasista, basada en principios de limpieza de sangre, en la que se han producido terribles represiones sociales, expulsión de judíos, y, en varias ocasiones, de moriscos; aplastamiento de varias rebeliones (comunidades de Castilla y Valencia, la de las Alpujarras); una España en la que se había producido, de hecho, un retroceso en cuanto al estado de derechos democrático y en la que habría sido impensable la existencia de un episodio como el de Fuenteovejuna.

De los montajes de esta obra se constataban, por lo menos, tres desenlaces. Primero: el presentado en el texto original e íntegro de Lope, que concluye con la escena de los campesinos, postrados ante los Reyes, reconociendo su autoridad y suplicando su clemencia, siendo perdonados por ellos. Segundo: el Comendador, víctima de la rebelión popular, muere a manos de los campesinos, que entonan sus cantos, restableciéndose la armonía. Esta es la *Fuenteovejuna* proletaria, soviética, incluida en el repertorio del Teatro del Arte de Moscú. Tercero: la eliminación de los Reyes, convirtiendo al Comendador en un cacique rural y presentando el conflicto como una lucha social de nuestros días, que fue la versión de García Lorca, en *La Barraca*. En nuestro montaje, próximo a esta última concepción, eludimos aquel elemento de conformidad, descartando las escenas finales y potenciando la dimensión de universalidad del tema de la obra.

Como señala la Crónica de Rades, y recoge con gran fidelidad Lope, todo el pueblo participó en la revuelta, la limpieza del honor fue un acto colectivo. En una

remarcable escena de «teatro en el teatro», los campesinos, ante el anuncio de la llegada del pesquisidor, ensayan la resistencia a la tortura. Y cuando llega el instante real del interrogatorio, es un colectivo el que se resiste a confesar, es un pueblo y no un individuo el que resiste el castigo, y sus palabras «Fuenteovejuna lo hizo» es la respuesta de solidaridad colectiva ante la represión y la tortura, frase recogida por la Crónica e incorporada al lenguaje popular (según Covarrubias), aun antes de publicarse el drama. Tal como ha subrayado Ruiz Ramón: «Uno de los mejores aciertos de la construcción del drama es, justamente, el haber puesto una a continuación de otra la escena de la venganza y la escena del tormento. El pueblo, que ha sabido unirse para la realización de la venganza, cobra conciencia de esa unidad en la escena del tormento. Esta, y no la venganza, marca el punto máximo de su heroísmo»<sup>13</sup>.

En nuestro montaje, la representación concluía con esta escena, con la resistencia popular a la tortura misma y nuestra interpretación de la obra acentuaba el «drama social», es decir el asunto principal, la rebelión del pueblo contra la tiranía y la opresión.

Como es sabido, la vida rústica, rural, y una reminiscencia de la literatura pastoril orientan el carácter y proveen la atmósfera de la obra. Hay una noción romántica, una convivencia idealizada de campesinos y campesinas, una atmósfera pastoral y bucólica casi impregnada de un sentimiento medieval, religioso, en la cual el autor presenta un encantador retrato de labradores en sus juegos y fiestas, en sus ceremonias y pláticas. Hay como un regusto en Fuenteovejuna por una vida simple y sencilla. Nuestro trabajo se orientó en la búsqueda de una atmósfera del vivir popular con sus ansias y sus miserias, su sentido elemental de felicidad y justicia a través de todo un código de referencias estéticas (en la música, en los vestidos, en los colores y objetos, en la escenografía) que, en conjunto, respondían a un criterio de estilización, y a un propósito de hacer abstracción de las fronteras cronológicas que limitan la obra de Lope. La puesta en escena y el dispositivo escénico desplazaba el marco específico de los hechos hacia una época inconcreta o intemporal, a un período y un lugar indeterminados. Fuenteovejuna era España, y la época, cualquiera de su historia.

En los años en que escribió *Fuenteovejuna*, Lope se había manifestado crítico de la tramoya y de la nueva maquinaria teatral que invadía la escena. Así, escribió en el Prólogo a la Parte XVI de sus Comedias: «Los autores se valen de las máquinas; los poetas de los carpinteros; / y los oyentes, de los ojos». En lo que respecta a este drama, la sucesión de escenas cortas no favorecen los cambios de

---

13. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*, I, Madrid, Alianza, 1967, pp. 200-201.

escenografía o de tramoya y, como ha observado López Estrada «las alusiones a través del diálogo de los personajes bastan para establecer una situación sobre las tablas»<sup>14</sup>. La solución en nuestro montaje consistió en una serie de costales rellenos, usados dinámicamente para la composición de espacios y volúmenes; en último término, una empalizada en relieve (con pintadas alusivas al tema), de madera, arcilla y granito, construída por Francisco Cruz de Castro, que aportaba la densidad ambiental y la dimensión simbólica y un laborioso juego de luces.

Ha sido apuntado el fundamento platónico de la obra, tomando como base el debate sobre «el amor», en el que participan varios de los personajes, principalmente, Barrildo y Mengo. Frente a Mengo, que presenta un concepto del «amor» como sentimiento egoísta, Barrildo presenta un concepto del «amor platónico» que aspira a la armonía, a la virtud, y al sentimiento amoroso como búsqueda de belleza y hermosura. La identificación platónica entre amor y armonía musical se transluce en las palabras de Barrildo:

El mundo de acá y de allá,  
Mengo, todo es armonía;  
armonía es puro amor,  
porque el amor es concierto.

La parte musical es función primordial en *Fuenteovejuna* y en cierto modo un elemento coherente con el platonismo que alienta en la obra, un componente de apoyo en esa búsqueda de armonía a la que se refiere Barrildo. La música expresa una esperanza de armonía (un deseo de consolidar la armonía existente y un intento de restaurar la armonía perdida).

Hay en la obra, en sus tres actos, una «banda musical» compuesta por coplas y canciones colectivas, romances recogidos y reelaborados, recreados por Lope. En las intervenciones corales de los campesinos, en la bienvenida de Fernán Gómez:

Sea bienvenido  
el Comendadore  
de rendir las tierras  
y matar los hombres,

y en la canción de bodas:

---

14. *Fuenteovejuna*, (dos comedias), de Lope de Vega y Cristóbal de Monroy, edición de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1969, p. 353.

¡Vivan muchos años  
los desposados!  
¡Vivan muchos años!

las canciones sirven para unir y afirmar la solidaridad e identidad del grupo.

La canción de bodas incluye el romance que preanuncia el rapto y violación de Laurencia y el desenlace dramático de la obra que Lope de Vega recogió de la tradición oral y que incorporó al texto, presentando una poetización del hecho histórico con personajes elevados a un plano impersonal y universal, en el que las únicas referencias específicas son «Fuenteovejuna» y «Cruz de Calatrava»:

Al val de Fuenteovejuna  
la niña en cabellos baja  
el caballero la sigue  
de la Cruz de Calatrava.  
Entre las ramas se esconde  
de vergonzosa y turbada,  
fingiendo que no le ha visto  
por delante de las ramas.

Nuestra versión reforzaba la banda musical con una variedad de temas musicales, escogidos anacrónicamente al objeto de destemporizar o de actualizar la acción, usados no como ilustración de escenas y episodios, sino como contraste y comentario: Gregoriano, para reforzar el sabor arcaico de algunas escenas campesinas; motivos tradicionales pero con resonancias modernas, como «Cuatro muleros», «Negra sombra», «Tambores de Calanda», o algunos, plenamente vigentes esos años, como *Mourir a Madrid*, de Rossif.

Con el montaje de *Fuenteovejuna* nuestro objetivo era experimentar las posibilidades de recreación escénica que su lectura intertextual nos inspiraba, vertiendo a nuestros símbolos y formas de expresión artística lo que hay en la obra de carga e intención ideológica y acentuando la búsqueda de sus planos poéticos. Especialmente, nos planteamos la constante dificultad de «decir el verso», de su recitación. Había que evitar el estilo declamatorio y gestual, la tendencia a decirlo impostado, el uso del sonsonete, que cegaban la expresión de significados y matices; había que superar la servidumbre al teatro romántico y melodramático aún vigente en los montajes habituales de los clásicos. En este aspecto, nuestro trabajo se orientó en el sentido de salvar la palabra, cincelarla, buscando y acentuando en el recitado sus acepciones y contenidos semánticos.



### Modelo de interpretación: El monólogo de Laurencia.

Este monólogo representa el punto crucial del drama: Tras el rapto de Laurencia, en su boda, se reúne el Consejo. Hay indecisión, temor y cautela. Laurencia, que se ha escapado de la casa del Comendador, aparece intempestivamente con sus cabellos desgrefiados y señales en su cuerpo de la violencia en ella ejercida. En su apasionado parlamento les espolea a la acción, que resultará en el asalto al palacio y la muerte del Comendador.

En su recitado, había que evitar el llamado a la tentación narcisista, que la intérprete lo pusiera a su servicio, como si para ella hubiera sido escrito, para la reafirmación de sí misma, para su propio lucimiento personal. En algunos de los montajes de esos años, la Laurencia de turno llamaba a golpetazos y entraba en la sala del Consejo, y bien pronto se sabía, o se veía, lo que iba a decir. En plena convulsión, echando por su boca sapos y culebras, había en ella una expresión de odio y como una dimensión de bestialidad. Clara era su intención, desde el instante de su entrada: ofender y humillar al Consejo. «No tenéis lo que hay que tener», parece decirles a los hombres, soltando una arenga en la que el odio ahoga las palabras.

En el montaje del TEU, se trataba de evitar la tentación de hacer realismo, a partir de la experiencia de la violación. Una premisa esencial era que la actriz dejara de ser ella misma, e inducir la al desdoblamiento, a ponerse al servicio del texto. Sobre todo, se trataba de evitar que el odio ahogase las palabras, de salvar las palabras, cincelarlas, dándoles su dimensión poética y su relieve psicológico. Que Laurencia fuera poeta de la revolución y no su verdugo.

Para nosotros, la dificultad mayor radicaba, en primer lugar, en la comprensión: qué dice el autor, es decir, desentrañar su contenido, su dimensión intelectual, y después añadir, con la técnica del actor, de la dicción, del recitado, del habla del actor, la dimensión imaginativa, sensual, emocional, que permite establecer la comunicación con el público. Se trata de expresar, a través de la palabra, el proceso de evolución interior, de evolución mental del personaje. Tras la violación, Laurencia se ha escapado, se presenta ante el Consejo herida, en estado de trauma, en la búsqueda de una terapia, de una solución, que será la confrontación y verbalización de su conflicto. Así pues, con la entrada de Laurencia, a través del monólogo, comienza a producirse un proceso mental, psicológico, en ella, que empieza a verbalizar ante el Consejo. Se presenta ante ellos, evidentemente, desesperada, y sus palabras parecen transmitir el mensaje de «estoy sufriendo», «me siento herida», «no puedo más», «me estáis dejando sola», es lo que parece decirles. Es decir, la víctima acude al grupo social y

humano al que pertenece, se presenta ante ellos, expone sus quejas, intenta convencerles de lo genuino de su dolor y ruega e insiste, para evitar que su experiencia la convierta en una máquina de odio, y recibe de ellos la terapia de apoyo. Laurencia se dirige al Consejo y, principalmente, a Esteban, el alcalde, que es su padre; se dirige a él en calidad de hija, sobre todo al principio del monólogo, ya que, de acuerdo con el uso y costumbre, puesto que el matrimonio todavía no se ha consumado (sólo la ceremonia de la boda), la transferencia de responsabilidad del padre al esposo aún no se ha producido, y, por consiguiente, aquel es todavía responsable:

ESTEBAN.            ¡Hija mía!

LAURENCIA.           No me nombres  
                          tu hija.

ESTEBAN.            ¿Por qué, mis ojos?

LAURENCIA.        ¿Por qué? Por muchas razones,  
                          y sean las principales  
                          porque dejas que me roben  
                          tiranos sin que me vengues,  
                          traidores sin que me cobres.  
                          Aún no era yo de Frondoso,  
                          para que digas que tome  
                          como marido, venganza  
                          que aquí por tu cuenta corre;  
                          que en tanto que de las bodas  
                          no haya llegado la noche,  
                          del padre y no del marido  
                          la obligación presupone;  
                          que en tanto que no me entregan  
                          una joya, aunque la compre,  
                          no ha de correr por mi cuenta  
                          las guardas ni los ladrones.

Lope, de quien no hay duda conocía muy bien la psicología femenina, sabía que, en aquella cultura, lo que la mujer esperaba del hombre era un cierto grado de idealización, seguridad y fuerza para protegerla, conceptos y valores que se hallaban inmersos en la tradición literaria española que llega hasta Cervantes y que hallará su máximo exponente en el *Quijote*, situando, por encima de todo, a

Dulcinea. En su condición esencial de mujer, Laurencia expresa abiertamente el fondo del conflicto planteado: el orden natural es amenazado por la conducta del poderoso o del tirano, creándose una situación en la que el hombre (y en ese instante Laurencia es trágico paradigma de ello) ha fallado vitalmente, ha fracasado en su condición esencial de protector y defensor de la mujer:

Mis cabellos, ¿no lo dicen?  
¿No se ven aquí los golpes,  
de la sangre y las señales?  
¿Vosotros sois hombres nobles?  
¿Vosotros, padres y deudos?  
¿Vosotros, que no se os rompen  
las entrañas de dolor,  
de verme en tantos dolores?  
Ovejás sois, bien lo dice  
de Fuenteovejuna el nombre.

Y en esa situación, de no ser atendida y escuchada, está dispuesta a lograr una forma de desagraviarse, alcanzando su propia solución. A modo de Sibila, anuncia males terribles para la humanidad, y su voz suena profética:

Dadme unas armas a mí,  
pues sois piedras, pues sois bronces.  
[...]  
A Frondoso quiere ya,  
sin sentencia, sin pregones,  
colgar el comendador  
del almena de una torre;  
con todos hará lo mismo;  
Y yo me huelgo, medio-hombres  
por que quede sin mujeres  
esta villa honrada y torne  
aquel siglo de amazonas  
eterno espanto del orbe.

Es decir, el orden natural tendrá que ser subvertido, la mujer se tendrá que masculinizar y convertirse en furia (en amazona, tal vez, a la manera de aquellas

guerreras que a orillas del río Thermedón, al mandato de Ares y Artemis, a los hombres capturados los hacían esclavos; o como aquellas otras, mucho más próximas en el tiempo a Lope, que combatían e hicieron frente a Orellana en las selvas del Amazonas). Laurencia, de este modo, logra expresar el esfuerzo inmenso que significaría abandonar su feminidad, sus valores, sus principios e iniciar un proceso de masculinización que llevaría al odio al hombre, y en el que toda la sociedad sufriría por ello.

\* \* \*

El éxito del espectáculo en los principales festivales europeos, junto a su posterior prohibición en España probaba la existencia en el teatro universitario de una soterrada vitalidad y la intolerancia del régimen que impedía manifestarla. El Gran Premio de Nancy para *Fuenteovejuna* planteaba al régimen un claro desafío: ratificar y aún potenciar un camino lleno de compromiso, de solidaridad y de humanismo, o reducir el teatro universitario a su vejez estructural y funcional. Evidentemente, la prohibición de espectáculo y la sensible reducción de la actividad teatral de estudiantes supuso la continuidad de una política de intransigencia por parte del régimen<sup>15</sup>.

15. Nuestra versión de *Fuenteovejuna* fue estrenada en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Parma (Italia), el 7 de abril de 1965; el 29 del mismo mes fue presentada en el Festival Mundial de Teatro, de Nancy (Francia), donde obtuvo el Gran Premio del Festival (compartido con Checoslovaquia), entre 27 países participantes, otorgado por un Jurado en el que figuraban Armand Salacrou, Julien Duvivier, Emile Copefmann y Bertrand Poirot-Delpech; el 1 de mayo fue presentada en Estrasburgo; y, tres días después, en el Teatro de las Naciones, de París. La prensa europea elogió unánimemente el espectáculo. Véanse estos ejemplos: *Il Giorno*, Milán, 10 de Abril: «La lezione che i giovani spagnoli hanno voluto dare è stata soprattutto una lezione di stile teatrale e di serio impegno politico»; *L'Unità*, Roma, 14 de Abril: «Il Festival ha probabilmente trovato il suo momento migliore nello spettacolo di *Fuenteovejuna*»; (A.L.). *L'Avanti*, Milán, 10 de Abril: «Questo *Fuenteovejuna* esprime un sentimento nazionale-popolare di libertà, coraggiosamente assunto dagli interpreti, e che si comunica alla platea in un modo commovente» (Ruggero Jacobbi); *L'Avenire d'Italia*, Bolonia: «Il giovane regista ha costruito uno spettacolo fluido, incalzante, sanguigno, plastico, situato nel luogo e nel tempo di una tirannia metafisica di profondissimo impegno morale» (Gianni Cavazzini); *Il Resto del Carlino*, Parma, 10 de abril: «In virtù di queste intelligenti riduzioni ne è uscito uno spettacolo intenso, vibrante, in cui il dramma corale si sviluppa in un crescendo rossiniano»; *Esprit*, París, Julio de 1965: «Un des meilleurs spectacles qu'il m'ait été donné de voir cette saison et qui a fort justement mérité le Grand Prix du jury de Nancy» (Lucien Anoum); *La Croix*, París, Junio de 1965: «Oeuvre populaire "grondante" que les acteurs vivent avec une ardeur résolue et un dépouillement suggestif» (Colene Boillon); *Théâtre*, París, Mayo de 1965: «La révolte du petit village de Fuenteovejuna contre un gouverneur tout puissant était devenu pour nous tous la révolte légitime de tout ce qui a le droit de vivre libre. Pour cette émotion qui reste vive autant que pour sa qualité, *Fuenteovejuna* a mérité son Grand Prix» (Jacqueline Nebout); *Le Monde*, París, 2 de Mayo: «La façon dont Alberto Castilla a redonné sa dimension épique à l'oeuvre de Lope de Vega, la simple palissade du décor, les barricades dressées en chantant, la sombre et émouvante détermination des comédiens, tout désignait le spectacle pour la première

En cuanto a la obra misma, como uno de sus mejores comentaristas, López Estrada, ha señalado, «resurge en cada representación más joven y viva, probando que si un poeta es fiel a su tiempo puede también permanecer en el aprecio de las generaciones venideras cuando es intérprete de estas situaciones que hacen vibrar con alegría o con dolor la condición humana: por sobre la villa de Fuente Ovejuna, allá en la frontera de Andalucía, por encima de lo que haya sido en la realidad histórica el hecho de la rebelión del pueblo contra el Comendador, y aun por encima también de las páginas de la *Crónica de Rades*, Lope alzó genialmente el mito poético de su obra Fuente Ovejuna intuyendo lo que, con el paso del tiempo se llegaría a considerar como la expresión más poética del afán de justicia de un pueblo frente al tirano»<sup>16</sup>.

---

place» (Poirot-Delpech). *Les lettres Françaises*, París, 12 de mayo: «La force, la puissance de la réalisation de *Fuenteovejuna* n'ont pas seulement atteint le jury, mais le public: les sondages effectués le soir de la représentation donnaient 92% de votants favorables au spectacle» (Emile Copferman); *Arts*, París, 12 de Mayo: «La violence de ce spectacle, son lyrisme, son sens d'épopée, sa structure musicale, sa cruauté étaient tout a fait remarquables» (Gilles Sandier); *Triunfo*, Madrid, 6 de Mayo: «El triunfo del Teatro Nacional Universitario en Nancy, bajo la dirección de Alberto Castilla es, probablemente, el más importante de cuantos ha alcanzado la escena española en los últimos años» (José Monleón); *SP*, Madrid, 15 de Mayo: «El más grande y unánime de los éxitos que el teatro español haya podido apuntarse en mucho tiempo»; *Diario de Lisboa*, 11 de Mayo: «Excelente encenação, belas marcações a por em destaque o carácter épico do texto, duas ou três interpretações magníficas, e sobretudo uma extraordinária peça, fizeram do espectáculo espanhol o maior éxito do Festival» (José Carlos de Vasconcelos); *Insula*, n. 223, Madrid 1965: «Este premio, ganado en difícil lucha, lo deben los madrileños a una espléndida realización de *Fuenteovejuna*. No ocultaremos que la versión presentada ha hecho correr mucha tinta. Público y crítica quedaron hondamente impresionados ante la violencia, la fuerza dramática y el brío de la obra. Impresionados, sobre todo, por la audacia teatral de la escenificación y por el hecho de que era posible percibir en ella cierta intencionalidad ideológica... A la dirección, a la interpretación, al movimiento, al ritmo escénico, en una palabra, a todas la virtudes teatrales que contribuyen a comunicar el mensaje de un texto y a realzar su belleza, deben los estudiantes de Madrid su gran premio» (R. Palomar Dalmau).

16. F. López Estrada, op. cit., p. 359.

**EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**MITOS DEL PODER: *LA VIDA ES SUEÑO***

Francisco Ruiz-Ramón  
*Vanderbilt University*

Instituto de Estudios Almerienses  
Departamento de Arte y Literatura  
1992



## MITOS DEL PODER: LA VIDA ES SUEÑO

Francisco Ruiz-Ramón  
Vanderbilt University

Teniendo en mente la trama de *La vida es sueño* consideremos, para empezar, las líneas de fuerza de uno de los grandes mitos griegos del poder, tomando como mentores a dos conocidas autoridades en el campo de los mitos indoeuropeos y griegos, respectivamente, como Georges Dumézil y Marie Delcourt.

Estudiando hace años Dumézil el mito de Urano<sup>1</sup>, subrayó enérgicamente el aspecto político del mito, aspecto igualmente presente en los mitos de Cronos y Zeus, asociándolos con mitos de la conquista violenta del poder. A las tres figuras míticas les era esencial su condición y calidad de reyes. Urano detesta a sus hijos porque son fuertes, y, por precaución contra ellos, los encadena. Con esta acción se asegura, de forma política, no moral, contra sus hijos varones, a los que ve como sus «destronadores naturales». La relación con sus hijos es, en realidad, reducida a pura relación con sus presuntos herederos, es decir, sus rivales, pues sabe que éstos intentarán despojarle del poder. La experiencia le dará la razón; y no sólo su propia experiencia, sino también la de su sucesor Cronos, obsesionado por los mismos temores a ser destronado, y víctima, a su vez, de la misma rebelión por parte de su hijo Zeus. Dumézil llegaba a la conclusión de que el sentido político de la aventura consistía en que entre los portadores de una misma sangre real hay siempre competencia natural, amenaza y violencia. La historia de Urano es así la de una transmisión de poder a la vez dinástica y revolucionaria, a un tiempo sangrienta en su forma y regular, fatal incluso en su principio.

Cronos, por su parte, devora a su progenie por miedo al oráculo que le ha anunciado que sería vencido por su hijo, Zeus, quien, como sabemos, lo destro-

---

1. *Ouranos-Varuna*. París, 1934. Sigo el excelente resumen de Marie Delcourt en su *Oedipe ou la légende du conquérant*. París, Les Belles Lettres, 1981.



nará. Finalmente Dumézil destaca, al ocuparse del léxico común a los mitos teogónicos, que *Basileus* era el epíteto habitual tanto de Cronos como de Zeus. (En la tragedia griega se utilizan indistintamente *basileus* y *tirannos* para designar en la *polis* a la figura que representa al Poder. Aunque casi siempre sean intercambiables, puede, en ocasiones, adherirse a *Tirannos* una connotación negativa ausente en *Basileus*, como por ejemplo en *Edipo, rey*, de Sófocles v. 873)<sup>2</sup>.

Ahora bien, según la distinguida helenista antes citada, cuyo resumen venimos siguiendo, en el rito originario que el mito trasponía, Cronos y Zeus no estaban emparentados. Su única relación era la de rivales. Su transformación en Padre e Hijo ocurrió en el momento en que se produjo la sucesión en el marco de la familia. Desde entonces la rivalidad entre ambos se convertía en moralmente escandalosa, y como Zeus había llegado, a su vez, a ser percibido con distintos ojos, convirtiéndose en un Dios justo, se hizo necesario hacer de Cronos el agresor. Pero tampoco el propio Cronos podía ser ya totalmente injusto. Por lo tanto se motivó su actuación ligándola a un oráculo bajo cuya amenaza obraba del modo en que lo hacía. Las mismas tendencias psicológicas compondrán la leyenda del parricidio de Edipo, concluye Marie Delcourt, la cual, con toda razón se extraña –la primera edición de su libro es de 1944– de que nunca se hubiera pensado en aproximar el combate entre Edipo y Layo al que opone a Zeus y Cronos.

Al hacer esta aproximación destaca la investigadora francesa las coincidencias del modelo mítico originario, anterior a la versión de Sófocles, con los mitos de Urano-Cronos-Zeus. Su simple enumeración nos permitirá seguir registrando el sistema de reflejos entre esa serie paradigmática y la de *La vida es sueño*.

1. Un padre expone al Hijo desde el nacimiento abandonándolo en una montaña o paraje salvaje alejado de la *polis*. Exposición que puede equipararse, simbólicamente, con la muerte física o civil del Hijo.

2. La hostilidad, enemistad o conflicto entre Padre/Hijo parece menos a menudo causada por una *libido* reprimida que por la voluntad de poder, a la cual va asociada estructuralmente el miedo a perder el poder. En el fondo –biológico en su raíz material última– se transparenta un conflicto de generaciones que enfrenta siempre, primordialmente, a un Viejo y a un Joven.

---

2. Sobre el tema ver el libro de Suzanne Said, *Sophiste et tyran ou le Prométhée enchainé*. Paris / Klincksieck, 1985. Y también el conocido libro de Bernard Knox *Oedipus at Thebes. Sophocles Tragic Hero and his Times*. New York, Norton, 2ª ed., 1971.

3. Cuando el Viejo y el Joven son representados como Padre e Hijo, la hostilidad entre ambos se acompaña invariablemente de la lucha por el poder. Lucha que termina invariablemente también con la victoria del Hijo.

4. Cuando la lucha Viejo/Joven está personificada en un Padre/Hijo que, a su vez, son Rey/Príncipe heredero, el asesinato del Viejo/Rey es sustituido por su destronamiento. O si hay homicidio, es por error, como en el *Edipo rey* de Sófocles. El parricidio de Edipo era, sin embargo, primitivamente un rito por la conquista del poder.

5. La desposesión del Viejo/Padre/Rey por el Joven/Hijo/Príncipe se basa en el principio de la incapacidad del Viejo para reinar. Principio que podría enunciarse repitiendo la lapidaria sentencia del Joven/Hijo/Príncipe a su Viejo/Padre/Rey en *La vida es sueño*: «Si viejo y caduco estás muriéndote ¿qué me das?» (Acto II, vv. 1505-1506). Versos de todos conocidos, aunque en mi opinión, sistemáticamente mal puntuados en todas las ediciones consultadas (Valbuena Briones, Aguilar; Cortina, Clásicos Castellanos; Hesse, Almar; Cilveti, Anaya; Buchanan, Toronto; Martín de Riquer, Juventud; Sloman, Manchester; Morón Arroyo, Cátedra; Rull, Alhambra; García Martín, Castalia; Evangelina Rodríguez, Austral), pues desplazan la coma a antes de «muriéndote», desplazamiento arbitrario por relación a la réplica anterior de Basilio, que motiva la de Segismundo.

En la constelación familiar del mito de Urano como en la de *La vida es sueño* los activos, quienes temen al hijo, lo exponen, lo encadenan, -y pasamos de nuevo al léxico calderoniano- le niegan el ser, le quitan la libertad, lo crían como a una fiera y como a un monstruo lo tratan y su muerte solicitan (II, vv. 1482-1487), son los padres. En ambos sistemas se combinan los tres términos definitorios de idéntica serie arqueípica: conflicto de generaciones, batalla, conquista de la realeza.

Es importante recordar, sin embargo, que el conflicto entre Padre e Hijo, sin menoscabo de su importancia, intensidad y persistencia en el *corpus* dramático calderoniano, no es, ni mucho menos, privativo de Calderón. No pienso que sería prudente entenderlo *sólo* en términos psicológicos o psicoanalíticos de índole autobiográfica por reducción a una especie de «mito personal» al que pudiera aplicarse, entre otros, el método psicocrítico a la manera de Charles Mauron (me refiero a sus conocidos estudios *Psychocritique du genre comique*, París, Corti, 1964 o *L'inconscient dans l'oeuvre*, reed, Corti, 1969, entre otros suyos) por ejemplo. Aunque los estudios de éste o semejante tipo sean teóricamente legítimos y, cuando están bien hechos -es decir, con rigor y seriedad-, fascinantes

y enriquecedores, creo que hay que procurar, como medida previa metodológica, no aislar el tema del contexto cultural e ideológico de la literatura, no sólo española, sino europea, pues es precisamente esa conexión, -raramente tenida en cuenta, por desgracia, tanto en estudios de literatura española como de literatura presuntuosa y parcialmente llamada, europea y occidental- o esa articulación del tema calderoniano con su formulación realmente europea, la que nos permite comprobar la trascendencia que como paradigma sociocultural o ideológico tiene, dentro de una historia de las mentalidades, la representación dramática que del conflicto ofrece Calderón.

En un estudio reciente dedicado a la literatura barroca en Europa, su autor, Didier Souillier (*La littérature baroque en Europe*, París, PUF, 1988. Cito resumiendo las páginas 65-94) buen conocedor de Calderón y de la literatura española del Siglo de Oro (ver su libro *La dialectique de l'ordre et l'anarchie dans les oeuvres de Shakespeare et Calderon*, Berne, Peter Lang, 1985) al ocuparse de algunas de las antítesis fundamentales del sistema literario barroco europeo, destaca una a la que denomina antítesis del «hijo rebelado y el Padre justiciero» (p. 65). En ella distingue dos alas o vertientes en relación necesariamente dialéctica: una, de origen prometeico, fundada en la rebelión contra el Padre, en la que, como en el mito de Prometeo, recuperado por la conciencia colectiva de la época, «se manifiestan las aspiraciones orgullosas de la criatura bajo forma de tres "libido": la de poder (*imperandi*), la de saber (*sciendi*) y la de placer (*sentendi*)» (p. 69), encarnadas en la época barroca por las figuras del conquistador (tipo Tamerlán), de Fausto y de Don Juan, respectivamente. La grandeza de su desafío reside -como afirma Souillier- «en la libre aceptación de un combate del que no podían zafarse» (p. 83).

La antítesis, no resuelta en la imaginación colectiva, ni tampoco -hay que añadir- en la imaginación individual del autor, las cuales son patentes también en el sistema de bipolaridades y en la posibilidad estructural de una doble lectura de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, estriba en que la afirmación prometeica del héroe es inseparable del triunfo necesario del Padre. Consecuentemente, la otra ala o vertiente de la antítesis citada es la del «Padre humillado triunfante», como la llama Souillier (p. 85), vertiente familiar al lector de la escena final de *La vida es sueño*.

Según el mismo crítico, la significación psicoanalítica de la figura del Padre aparece claramente detrás de su función de personificación del orden tradicional: el Padre, guardián de los valores, es quien prohíbe. Dentro del sistema literario barroco estudiado por Souillier, esa significación se revela de modo más evidente que en ningún otro dramaturgo -como así lo reconoce también el crítico francés-

en el universo dramático de Calderón, que puede leerse «sin exageración alguna, como una incesante reanudación de un fantasma de rebelión y de humillación de la autoridad paterna» (p. 88). La rebelión contra la persona del Padre -sigue diciendo- se manifiesta tanto en el plano jurídico (contestación de la autoridad) como en el ideológico (rechazo de un mundo jerarquizado e inmóvil), pero la literatura barroca la ha enraizado a menudo más profundamente, según un esquema que remite al del complejo edípico descrito por Freud» (p. 89-90).

A Souiller, como puede verse, le parece evidente esa estructura edípica en numerosos dramas de Calderón y, especialmente, en el más célebre de todos: *La vida es sueño*. El problema, sin embargo, empieza para nosotros en el instante en que se confunden la estructura mítica de Edipo y su estructura psicoanalítica, las cuales pertenecen a mundos y a sistemas diferentes.

Aunque *La vida es sueño* forma parte, en efecto, de un sistema de dramaturgia caracterizado, al igual que el *Edipo, rey* de Sófocles y otras tragedias del Destino, por la estructura circular de la acción, cuyo eje, no sólo temático, sino estructural, es el Hado<sup>3</sup>, yo no me atrevería a proyectar en el drama calderoniano el Edipo de Freud, cuya lectura de la tragedia sofoclea ha sido, como se sabe, sintomáticamente ignorada por la mayoría de los helenistas, y que, de manera brillante, recusó hace ya veinte años Jean Pierre Vernant en su estupendo ensayo «Oedipe sans complexe»<sup>4</sup>, cuyos argumentos siguen vigentes. Tampoco me atrevería a proyectar, al menos de modo directo, exclusivo, ni total -pues en la transmisión de los mitos o de sus matrices míticas nunca se sigue la línea recta y única- el *Edipo* de Sófocles ni tampoco el de Séneca, los cuales son ya variantes elaboradas del mito de Edipo, producto de poderosas e inesquivables mediaciones culturales.

En su lectura del mito edípico, dejando ahora de lado su estructura dramática básica, Calderón seleccionará y mantendrá significativamente *sólo* los mitemas (=partículas elementales del mito) que tienen que ver con las relaciones Padre/Hijo, Rey/Príncipe heredero, pero suprimirá en cambio, aunque conserve alguno de sus matices difusos, el de las relaciones incestuosas entre Madre/Hijo, desalojando de la acción dramática la figura de la Madre, sólo existente nominalmente en el discurso de Basilio; figura a la que mantendrá, sin embargo, en otros dramas de similar estructura dramática -circularidad de la acción, el Hado como eje-, pero con la fábula cambiada, como son, por ejemplo, los ya citados *El monstruo de los jardines* (Tetis/Aquiles) o *Eco y Narciso* (Liríope/Narciso).

3. Ver mi libro *Calderón y la tragedia*. Madrid, Alhambra, 1984, pp. 11-13.

4. Recogido en Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París, Maspero, 1973, pp. 75-98 y en *Oedipe et ses mythes*. París, Editions Completes, 1988, pp. 1-22.

Cifándonos rigurosamente a la lectura dramaturgica de *La vida es sueño*, me parecería mucho más obvio y lógico hablar de «complejo de Urano», cuyo núcleo motor, según vimos ya, es el miedo a perder el poder, que de «complejo de Edipo», una de cuyas connotaciones psicoanalíticas -el acoplamiento con la madre- está totalmente ausente. No es Segismundo, sino Basilio quien, en verdad, padece de un «complejo». Consecuentemente, sería necesario leer la acción de *La vida es sueño* centrándola no en Segismundo sólo, ni sólo tampoco en Basilio, sino -si se me permite expresarme así- en la fatalidad, tanto biológica como simbólica, de la relación Padre/Hijo que liga a ambos. Pero no leyéndola como la lee Basilio, pues la lectura que Basilio impone y aceptan los otros personajes, y no pocos lectores, como lectura verídica de unos acontecimientos suministrados por el propio intérprete, pudiera muy bien constituir una trampa hermenéutica y una justificación tanto política, como ética, como existencial del propio Basilio, la cual, al transferir la culpa al Hijo y concentrar en él todas las expectativas, borra u oculta la presencia del «complejo» que le caracteriza como figura del Poder, y que aparece de modo patente en el mito de Urano, mito éste clave en Calderón, y clave también, aunque no lo denomine así Souiller, en la literatura barroca europea, dominada por los arquetipos en donde encarnan la Ley, el Código, el Orden (a este respecto son interesantes las reflexiones de Claude-Gilbert Dubois)<sup>5</sup>, cuyo referente ideológico hipertrofiado es siempre la figura del Poder.

Ya el ilustre historiador José Antonio Maravall, cuya lectura del teatro clásico español tan drásticamente difiere de la que aquí estoy proponiendo, afirmaba en *La cultura del Barroco* que -cito sincopando- «el problema básico [del Barroco en todos los terrenos] será el de la tensión viva entre la autoridad y la libertad [...] Sin referencia a ese plano problemático, inestable de las tendencias agónicas de la libertad exterior, no se entiende el Barroco»<sup>6</sup>. Y, podemos añadir, tampoco se entiende a Calderón, quien a partir de 1625, tras el probable viaje a Flandes, como ha señalado muy recientemente otro historiador, José Alcalá-Zamora<sup>7</sup>, concentra sus reflexiones en lo que va a constituirse en uno de sus temas capitales: el del Poder y su sistema de tensiones entre autoridad y libertad.

Como es bien sabido de todo calderonista, el conflicto central de *La vida es sueño* y su formulación dramática recurre obsesivamente antes y después de 1635 en la obra completa de Calderón, en donde se repite la misma constelación de

5. *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Paris, Larousse, 1973, pp. 232-238.

6. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 351.

7. «Mitos y política en la España del joven Calderón», en *El mito en el teatro clásico español*, Edic. Francisco Ruiz-Ramón y César Oliva. Madrid, Taurus, 1988, pp. 123-140.

elementos invariables, aunque varíe cada vez la fábula. Constelación que se constituye en sistema dramático, es decir, en configuración intencional, en el que aflora lo que bien podría llamarse un mito dramático, síntesis dialéctica de un mito personal y un mito cultural, en donde siempre resulta difícil y arriesgado trazar la línea divisoria entre psicología e ideología, entre interioridad y exterioridad, entre la representación simbólica del Yo y del Nosotros, entre consciente/subconsciente individual y consciente/subconsciente contextualizado en el sistema político, religioso, lingüístico históricos.

Los elementos invariables del sistema de la acción son bien conocidos: 1) signos funestos que preceden y acompañan el nacimiento del héroe dramático; 2) violencia cósmica que remite a una violencia original, actualizada en el parto o con la muerte de la madre al dar a luz, en cuyo caso la fórmula emblemática reiterada es la de la «víspera humana», que mata a quien le da la vida; 3) confinamiento de la criatura recién nacida como prevención y remedio de los males asociados al nuevo ser; 4) aislamiento y ostracismo del infante, encerrado en una cueva, torre, jardín o espacio salvaje, decretados espacio tabú al que nadie puede acceder bajo pena de muerte y del que nadie puede salir; 5) lamento y desesperación del prisionero, ignorante de su culpa; 6) liberación del preso por quien lo mandó encerrar o por otro, extraño, que pagará con la vida; 7) cumplimiento final de los hados anunciados, literal o simbólicamente. E, igualmente, oposición en largos parlamentos paralelos entre el discurso de la víctima (centrado en la libertad) y el discurso del poder (centrado en el destino). Por último, eje semántico de toda la construcción, la ironía trágica, estribada dramáticamente en el seno de la dialéctica entre opacidad y transparencia de la red de signos implantados por el trabajo de dramaturgia del autor.

Aunque lo significativo no sea cada elemento en sí, separado de los otros, sino el sistema de relaciones entre todos ellos y sus diversas combinaciones estructurales concretadas en la organización de la acción, nos importa sólo en esta ocasión destacar las diferencias específicas que distinguen al rey Basilio del resto de sus homólogos en el sistema, diferencias que me limitaré a enumerar o a elaborar sucintamente centrándolas en el «tema de la exposición» del recién nacido por uno de sus progenitores y en sus variantes.

1. Basilio es el único progenitor -Padre o Madre- que mantiene a su progenitura en la ignorancia de su identidad y de la razón del encerramiento. Segismundo es mantenido en total desconocimiento de su origen y de su culpa, a diferencia de sus homólogos -Aquiles, Narciso, Rosarda, Climene, Irene o Semiramis- que saben quiénes son, es decir, a quién deben el ser, aunque no todos sepan la causa de su prisión.

2. Como consecuencia de lo anterior, Basilio es también el único progenitor que se ha mantenido totalmente alejado del hijo, sin mantener con él ningún contacto. Los demás progenitores o viven con el hijo -Tetis, Liríope- compartiendo su soledad y aislamiento, o visitan frecuentemente a la hija y cuidan de su bienestar físico -Seleuco, Admeto, Polemón-. Hay una clara oposición entre las Madres y los Padres.

3. Ninguno de los hijos sufre tan rigurosamente su prisión como Segismundo, único que aparece cargado de cadenas. A la privación de libertad, que comparte con los demás, aunque en condiciones de mayor dureza, se aúna en él la privación del amor paterno, que no falta en los demás. Con la excepción de Semiramis, que no tiene padres.

4. Basilio es también el único progenitor amenazado *directamente* por los hados que enlazan su caída con el nacimiento del hijo. Los otros progenitores encierran a sus hijos bien para protegerlos de los daños o la muerte que los amenazan -Tetis, Liríope, Seleuco-, bien -y en esto coinciden en parte con Basilio- para evitar al reino, según se dice en *Las cadenas del demonio* «robos, muertes, disensiones, / bandos, tragedias, incendio, / lides, traiciones, insultos, / ruina y escándalos...» (I, p. 738), bien, como sucede en *Apolo y Climene*, para evitar que la hija tenga descendencia (Faetón) que destruya las tierras del reino.

5. Si a las voces del pueblo que pide la libertad de Climene, el Rey Admeto responde dándole a ésta la libertad, el Rey Basilio la deniega a quienes vienen a pedírsela para Segismundo, provocando con su actitud una guerra civil.

6. A diferencia de los otros progenitores, con la excepción de Seleuco y, solamente en parte, de Admeto, se dan juntos en Basilio el Poder y la Ciencia, repartidos en los otros dramas en dos personajes distintos.

Si comparamos a Basilio con Seleuco (*Los tres afectos de amor*) en quien se dan también unidos el Poder y la Ciencia, aparecen en seguida además de las ya señaladas, diferencias marcadas: 1) Seleuco muestra profundo amor por su hija y un exquisito cuidado por el bienestar físico y emocional de ésta; Basilio, no. 2) Seleuco, testigo del acongojado monólogo de su hija, idéntico en construcción y conceptos al de Segismundo, responde inmediatamente con su propio discurso, dirigido a Rosarda. Basilio, desconectado del hijo desde que éste nació, ignora sus congojas, y dirige su discurso a la Corte, a la que previamente ha convocado, en absoluta desconexión con el estado físico, emocional o mental de Segismundo, a quien no da ninguna explicación, razón ni disculpa. 3) El resultado del discurso de Seleuco es la orden de liberación inmediata de la hija, motivado por la piedad hacia ella y el deber de dar cuenta al reino. Y añade después, a manera de

resumen:

En fin, pues, por obviar,  
como he dicho, la amenaza  
del astro que a ti te sigue,  
y el temor que a mí me espanta  
te retiré a aquestos montes;  
pero viendo cuánto clama  
por ti el reino y cuánto importa  
dar sucesión a mi patria  
por una parte; y por otra,  
cuánto tú apetece, vana  
en el fausto que te sobra,  
la libertad que te falta;  
abandonando, a despecho  
de mi ciencia siempre sabia  
el temor, he de poner  
en tu mano tu esperanza  
Usa, pues, de tu albedrío:  
en tu libertad te hallas  
desde este instante. (I, vv. 1322-41)

Y con libertad sin condiciones y la entrega del reino («dueño he de hacerte de todo»), le da la libertad de elegir con conocimiento de causa y sin ninguna restricción, ni jurídica, ni mental. El resultado del discurso de Basilio es la orden de liberación de Segismundo, sin que éste sepa nada ni pueda elegir libremente, pues manda que se le drogue, no con cualesquiera drogas, sino con drogas específicamente seleccionadas por el sabio rey para producir efectos específicos. La libertad que se le concede es sólo condicional, y sólo física, no metafísica. Ni se le concede por efecto de la piedad, ni en respuesta a sus quejas, ni a las exigencias explícitas del reino, sino por razones tan complejas como turbias.

Por relación, pues, al sistema dramaturgico, del que he elegido como umbral dramático uno de sus elementos -el «tema de la exposición» y sus variantes- *La vida es sueño* se singulariza -sin necesidad de mencionar, por obvia, su propia singularidad de obra maestra del entero sistema- por concentrar el conflicto Padre/Rey e Hijo/Príncipe, intensificando máximamente la rivalidad y oposición entre ambos. A diferencia de los otros progenitores, Basilio desconoce al Hijo y le teme, pues se siente personalmente amenazado por él.



Voy a concentrarme en esta última parte de la conferencia, en un sólo momento del texto de *La vida es sueño*: el discurso de Basilio. Aunque sería necesario hacer la exégesis de todos los signos construídos por el trabajo de dramaturgia del autor en el discurso del personaje, pues éste, como todo *dramatis personae*, se presenta como un haz de significantes cuyo significado no existe hasta que lo volvemos a construir en la lectura, integrando todas sus contradicciones y sus *lapsus*, sólo me voy a permitir aquí -por razones obvias de tiempo- enumerar, conectándolas, algunas de sus particularidades, y éstas sólo apuntadas.

En su discurso de la Corona, dirigido a la Corte y a los dos sobrinos, presuntos herederos al trono, el rey Basilio, viejo ya -según se subraya en el texto- hace público un secreto de incalculables consecuencias, cuya revelación producirá efectos que desbordarán los límites fijados en sus cálculos por el propio rey sabio. No son las repercusiones sobre el reino, formado de nobles y pueblo -aunque ausente éste de los cálculos de Basilio- lo que me interesa considerar ahora, sino sus causas. ¿Por qué decide Basilio romper secreto tan bien guardado? ¿Qué razón o circunstancia interior o exterior le fuerza a tomar tan importante decisión? ¿Es una cuestión de conciencia o de ciencia política? ¿O es quizás fruto de un complejo de exigencias e imperativos no necesariamente congruentes entre sí, en donde la necesidad, la libertad, el azar y los hados concurren?

Detengámonos, por el momento, en la corta escena que precede tácticamente -en términos de dramaturgia- la entrada solemne del Rey «sabio Tales, docto Euclides» (I, 580) y la emisión de su discurso, escena que nos suministra importante información e influye en el modo de recepción del discurso mismo de Basilio. El texto de esta escena muestra, en primer lugar, que, entre ambos príncipes, no es el amor, sino la desconfianza, la que domina en todas sus réplicas. Ambos, por su relación con Basilio, tienen derechos al trono de Polonia y aspiran al Poder, fundadas sus aspiraciones en una realidad que, inmediatamente, va a revelarse falsa: la viudez sin hijos de Basilio. Esta información, anterior al discurso de Basilio, establece sin dejar dudas la rivalidad entre los dos presuntos herederos al trono, cuyo árbitro va a ser el rey. Es Basilio mismo el que se ofreció como árbitro de la disputa entre ambos pretendientes, expresando su voluntad de «componerlos». Para ello los citó en Palacio en una fecha determinada, acordada de antemano. Ambos, primos herederos y *trivales*, acuden en la fecha «aplazada», confiados en la palabra del Rey de que va a solventar sus diferencias, evitando así una posible guerra entre ambos, (I, 545-54). Lo que ninguno de los dos espera, ciertamente, es el tipo de «composición» -¿quizás mejor componenda?- que Basilio les va a proponer. Sería ingenuo, y ofensivo para el arte del dramaturgo, pensar que las palabras que digan los dos tras el largo discurso del Rey responden a lo que de verdad sienten. Es lógico -si pensamos en personajes

y no en palabras sobre el papel- *presumir sobre* la capacidad de disimulo, de dominio y de control de sí mismos para ocultar su sorpresa y su decepción. Cuando más tarde hablen con Segismundo por primera vez, descubrirán -especialmente Astolfo- su animadversión o su falta de simpatía por él y, naturalmente, su conciencia de superioridad ante el que «sale de debajo de los montes» (II, 1347). Lo que el texto de esa escena muestra, además de las expectativas de Astolfo y Estrella y de su rivalidad, es la importancia de la sustancia política que preside y dirige sus relaciones, entre sí y con el Rey. Cuando, por fin, éste entra, los dos personajes hablan cortándose la palabra, repartiéndose el verso, procedimiento típico de Calderón, pero cuya función es dramática, no retórica o estilística. La *esticomitia*, procedimiento que permite un rápido intercambio verbal entre dos o más personajes, es aquí, en virtud de la situación y de la construcción dramática de cada personaje, reflejo y expresión del *duelo* verbal de los dos rivales, quienes compiten verbalmente para ocupar el espacio y la atención del Rey.

El discurso de Basilio parece obedecer -al menos aparentemente- a razones fundamentalmente políticas (sucesión al trono) motivadas por la urgencia político-dinástica de la situación contenciosa entre los dos sobrinos del Rey, viejo ya, los cuales -como el resto del reino, con la excepción de Clotaldo- mantenidos en la ignorancia de la realidad que va a destapar de golpe el Rey, se creen herederos únicos de la Corona.

Al comenzar su discurso, en los saludos iniciales, Basilio, que va a revelar a toda la Corte reunida nada menos que la existencia de un Príncipe natural heredero legítimo del trono, encerrado desde su nacimiento en una torre prisión -dejemos sin comentar todos los aspectos ético-jurídico-políticos de su ocultación ilegal al reino- asegura a sus dos sobrinos, a los que ha citado expresamente para «componerlos», que a ninguno de los dos dejará quejoso y que los dos quedarán iguales (I, 593-94). Dada la circunstancia y las expectativas creadas ¿cómo hay que entender estas palabras del Rey, «a quien el ámbito del orbe -como dirá de sí mismo- aclaman el gran Basilio»? (I, 610-11). ¿Encierran una terrible y cruel ironía y son muestra de un gran cinismo o reflejan, quizás, una verdad, algo que el sabio Rey cree posible y piensa hacer de verdad? Esas palabras a Astolfo y Estrella obligan a leer el texto del discurso con extremada cautela.

El discurso no es, obviamente, un discurso improvisado, sino construido y calculado en todos sus efectos por un gran maestro en el arte suasorio. En él, sin embargo, el rey Basilio al revelar el secreto se revela a sí mismo, pues no sólo revela sus pensamientos, sus percepciones, su «estilo científico» y su conciencia de dominar intelectualmente la situación y al auditorio, sino también sus miedos

y sus obsesiones. Quien habla no *dice* sólo, sino que *se dice*, y al decirse nos dice quién es. Y en función de ese *quién*, su palabra refleja, a la vez, la coherencia, pero también las contradicciones, de un Yo, como sujeto enunciador del discurso. El proceso de enunciación no sólo produce un enunciado, sino que imprime en él huellas indiciales que remiten al sujeto mismo de la enunciación, el cual deja escapar o transpirar en el tejido lingüístico/semántico de su discurso marcas de referentes en estado de latencia -es decir, virtuales o implícitos- que permiten al personaje *decirse* al margen (más allá, por debajo) de lo dicho, diciendo, por lo tanto, más de lo que aparentemente está diciendo e, incluso, a contracorriente o a redropelo del mismo enunciado. Dada la multiplicidad de planos semánticos y de relaciones entre enunciación y enunciado que configuran el discurso, sólo voy a tratar de mostrar algunos de los hilos de su denso tejido dramático.

En su largo discurso, discurso frío, sin connotaciones emotivas, planificado y estructurado por una mente bien organizada, reflejada en la organización del enunciado, y cuidadoso de controlar, mediante paréntesis y comentarios, el impacto de las palabras sobre el auditorio, del que está muy consciente, es altamente significativo el hecho de que el único momento en que se produce una descarga de emoción es aquél en el que al imaginarse a sí mismo Basilio, personal y físicamente, a las plantas de Segismundo (el Segismundo imaginario de la lectura que hace el rey del horóscopo) deja escapar ese incontenible «¡con qué congoja lo digo!» (I, 723), único verso cargado de subjetividad en un discurso de doscientos setenta y dos versos.

En los tres que preceden a tan inesperada explosión de subjetividad, los signos indiciales de designación -los *shifters* de la lingüística- se arraciman haciendo acceder al primer plano morfológico/semántico la presencia de las distintas formas gramaticales del «Yo»:

había de poner en *mi*  
 las plantas, y *yo* rendido  
 a sus pies *me* había de ver.

(I, 720-22)

Formas que, destacadas para la propia conciencia del hablante, hacen visible en la cadena lingüística la obsesión de ese «yo» que se tematiza como víctima directa de la agesión, desalojando todos los otros referentes no directamente reducibles a ese *me* que protagoniza, como objeto directo -en vez del reino- la victimización de los daños pronosticados por los hados apenas seis versos más abajo:

Pues dando crédito yo  
a los hados que adivinos  
*me* pronosticaban daños  
en fatales vaticinios  
determiné de encerrar  
la fiera que había nacido

(I, 730-35)

Fundada la determinación de Basilio en el crédito dado al daño propio y en el orgullo, declarado, del propio oficio (I, 726-29), el Rey produce con su acción una alteración drástica de la realidad que resulta en una subsecuente nueva situación, verdadera causa de los efectos previstos. En la descripción de los signos terribles asociados al nacimiento del hijo y en la puesta en fábula de su interpretación de ellos, Basilio ha inscrito ya en su enunciación la interpretación de su enunciado, como lo acredita su definición del recién nacido como *fiera*. Definición que no caerá en oídos sordos, pues se la van a espetar a Segismundo, antes de que éste muestre el mínimo asomo de violencia, tanto Astolfo, en su falsamente cortesano saludo, como el Criado, como si ambos buscaran provocar su violencia.

Una especie de círculo vicioso parece presidir la configuración del discurso, no estando claro en él si el miedo a ser destronado precede a la interpretación de los signos o es el resultado de la lectura de unos signos cuya puesta en relato y en clave mítica -la arquetípica del nacimiento del héroe- llevan ya inscrita, como cifra de violencia cósmica y eje de esa parte del relato, la *sangre*. La sangre que tiñe al recién nacido y a la madre, al sol y a las aguas de los ríos (I, 673-99), y que volverá a ver Basilio, más tarde, cuando *por primera vez* hable cara a cara con Segismundo, sangre que, como el espectador sabe, sólo está en la imaginación del Rey, y que enlaza el miedo y la violencia. Es precisamente en estos versos donde estalla incontenible el miedo, expresado aquí verbalmente de forma directa:

Yo así que en tus brazos miro  
desta muerte el instrumento  
y miro el lugar sangriento  
de tus brazos me retiro;  
y aunque en amorosos lazos  
ceñir tu cuello pensé,  
sin ellos me volveré,  
que tengo miedo a tus brazos.

(II, 1467-75)

Miedo que le impide oír las quejas y recriminaciones de Segismundo, de las que sólo retiene lo que juzga amenazador para su persona, como muestran patentemente las dos escenas únicas entre Padre e Hijo, y que expresa con inaudita violencia verbal al dar libre curso a su deseo -el más terrible en un Padre- de que su hijo no hubiera nacido. (II, 1488-91). Finalmente serán, más tarde, los soldados que vienen a liberar a Segismundo los que vuelvan a conectar de manera directa los hados y el miedo personal del Rey, recogiendo la asociación antes comentada en la que Basilio se ve a sí mismo como objeto único de la amenaza de los Cielos:

Tu padre, el gran Basilio,  
temeroso que los Cielos  
cumplan un hado, que dice  
que ha de verse a tus pies puesto  
vencido de ti, pretende  
quitarte acción y derecho  
y dársela a Astolfo, duque  
de Moscovia.

(III, 2280-87)

No debemos olvidar que la interpretación que de los hechos -sólo por él referidos- da Basilio -*Basileus* acusado de *Tirannos* (II, v. 1504, v. 2065; III, v. 2300)- forma parte intrínseca del discurso del Poder y que es ese discurso el que prepara la vuelta del Príncipe a la torre antes de ser llevado a Palacio. Ida y vuelta prevista por el mismo que había previsto los sucesos contados, y en la que el Rey previsor logra disimular la importancia del contenido agresor de su papel y desviar su propia culpabilidad -la que admitirá más tarde en la extraordinaria escena de anagnórisis fallida («yo mismo, yo mi patria he destruido»: III, 2459)- proyectándola sobre Segismundo, de modo que sea este el que aparezca como personaje central de la historia de violencia asociada a su nacimiento y a su paso rapidísimo por el Palacio, y al que, cargándole con toda la responsabilidad, sea el volverle a la prisión:

no crueldad sino castigo (I, 825)

En paz, al fin, con su conciencia -conciencia extremadamente compleja que aquí apenas si afloramos-, Basilio podría cumplir su promesa inicial dando el cetro a los dos sobrinos, «convenidos en la fe del matrimonio» (I, 833-34), unidos

los dos derechos en uno, no quedando así, ninguno de los dos quejosos, y sí iguales, según sus propias palabras en los saludos preliminares al comienzo de su discurso.

Ahora bien, de nuevo, por debajo del orgullo intelectual que impregna todo el discurso y que explícitamente se manifiesta en distintos momentos de él, en los que el Rey no puede ocultar la satisfacción de sus propios hallazgos, por ejemplo: «previne un remedio tal / que os suspenda los sentidos». (I, 794-95), aparece, como en los ejemplos antes citados, el fantasma de ese Yo, nunca silencioso, aunque sí ocultado, poseído por el temor a ser destronado por el hijo. La pasión del intelectual Basilio por las correspondencias retóricas y las homologías lógicas, patente en la estructuración de su discurso, con sus partes y secciones perfectamente distribuidas y ensambladas, no logra con su orden ni su claridad estructurales conjurar aquello que quizás constituye el principio mismo del desorden: el miedo de Basilio a ser desposeído y vencido por su hijo, el príncipe heredero según la naturaleza y el derecho. Basta comparar entre sí, una a una, las «tres cosas» (I, 760-91) analizadas por el Rey en riguroso orden escolástico, con las otras tres con que responde a aquellas (I, 805-35), para percibir que no se corresponden, sino que se contradicen y que las últimas -las del remedio prevenido- por el Rey no responden realmente a las tres primeras «cosas» sino a la necesidad de superarlas mediante la superación de las objeciones de la razón y de la conciencia moral, apaciguando la primera y limpiando la segunda, «habré yo, piadoso entonces / con mi obligación cumplido» (I, 820-21). Basilio, sin embargo, se dice en dos versos más, incrustados entre los que acabo de citar y los citados antes, «siendo el volverle a la cárcel / no crueldad, sino castigo». Dos versos en donde, de nuevo, aflora a la superficie del texto del discurso ese *otro texto* sumergido, subentendido, invisible en las capas de lo *no-dicho* pero actuante en los mecanismos reflejos que organizan el proceso de enunciación del discurso por el sujeto de la enunciación, revelando, contra la conciencia misma que selecciona el léxico del enunciado, la verdadera «cosa» detrás de las correspondencias construidas en el discurso. Dice Basilio:

y luego en desposeerle  
haré como rey invicto.  
(I, 822-23)

Invicto, del latín *invictus*, es decir, «no vencido, siempre victorioso», según el *Diccionario de la Real Academia*. Ahora bien, ¿por qué «invicto»? ¿«No vencido» de quién? ¿«Siempre victorioso» de quién? Obviamente, de Segismundo. Si Basilio desposee a Segismundo de la corona actuará como rey invicto, pero

para ser rey invicto deberá desposeerle de la corona, única manera segura de no ser vencido. Para que todo esto se realice es necesario que Segismundo

soberbio, osado, atrevido  
y cruel, con rienda suelta  
corra el campo de sus vicios. (I, 817-19)

El remate lógico del «remedio previsto» es, según el Rey,

que siendo  
el príncipe como os digo,  
por lo que os amo, vasallos,  
os daré reyes más dignos  
de la corona y el cetro. (I, 826-30)

Y concluye que Astolfo y Estrella

tendrán lo que han merecido (I, 835)

Pero no explica cómo ni cuando ni por qué lo habrán merecido.

La otra cara del remedio sería que Segismundo fuera «prudente, cuerdo y benigno» (I, 809), aunque le recuerde a la Corte que el príncipe «ha sido cortesano de unos montes, y de sus fieras vecino» (I, 814-15). ¿Pueden armonizarse las dos cosas? ¿Cuáles son realmente sus posibilidades? ¿Tiene, en realidad, alguna posibilidad?

En buena medida dependerá no sólo del Príncipe, sino de cómo se organice su estancia en Palacio y se planifique el traspaso al nuevo espacio y al modo en que será tratado. Lo cual nos lleva a esas escenas del Palacio como espacio de la descomunicación, en donde Segismundo va a ser sometido a una serie de entrevistas cuidadosamente planeadas. Escenas en las que ya no vamos a entrar, pues nuestro tiempo se ha acabado.

Cuidemos, pues, al emprender una vez más la lectura de *La vida es sueño*, de no corear como los cortesanos de Palacio:

¡Viva el grande rey Basilio! (I, 857)

Quizás nos esté mejor repetir con el Focas de *En la vita todo es verdad y toda mentira*:

¡Oh razón de estado necia!  
¿Qué no harás, di, si hacer sabes  
del delito conveniencia?

(I, 1181-83)

Los significados conflictivos de este texto maestro -paradigma, no por su fábula, sino por su construcción, de otros muchos conflictivos textos clásicos españoles- no están o dejan de estar en las ideologías de su tiempo y de su autor (cualesquiera que éstas sean), sino en su *lenguaje teatral*, el cual es producto de su específica dramaturgia. Nuestro dramaturgo explora y expone en sus textos, pero no prescribe. Quienes, en cambio, sí suele prescribir son los críticos, los profesores, los directores. Y siempre, en última instancia, los censores.

Esta conferencia quisiera ser, pues, una invitación a la lectura no prescriptiva de nuestro teatro clásico que hiciera posible verlo en los escenarios públicos -españoles y no españoles- libre de las reducciones tanto ideológicas como estéticas, signos casi siempre de una lectura pobre.





**EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

**LA TRANSMISION DE LA VERSION ZARAGOZANA DE  
*LA VIDA ES SUEÑO***

**J. M. Ruano de la Haza**  
*Universidad de Ottawa*

**Instituto de Estudios Almerienses**  
**Departamento de Arte y Literatura**  
1992



## LA TRANSMISION DE LA VERSION ZARAGOZANA DE *LA VIDA ES SUEÑO*

J. M. Ruano de la Haza  
*Universidad de Ottawa*

En un trabajo anterior, titulado «Las dos versiones de *La vida es sueño*», intenté establecer una conexión bibliográfica entre la edición zaragozana (Z) y la edición madrileña (M) de la obra cumbre de Calderón<sup>1</sup>. Publicadas ambas en 1636, estas dos ediciones difieren considerablemente entre sí. Tomando en cuenta solamente los versos de M y Z que o varían en un mínimo de tres palabras (sin contar artículos y preposiciones monosilábicas) o han sido cambiados de lugar o de contexto, hallamos que de un total de 3289 versos en Z, 1227 han sido alterados significativamente en M. Si a ellos añadimos 75 versos adicionales de M, tendremos que aproximadamente un 40% del texto zaragozano aparece sustantiva y significativamente cambiado en la edición madrileña, lo cual nos lleva a la conclusión de que existen dos versiones de *La vida es sueño*. La versión que diverge del original calderoniano es claramente la madrileña, la cual fue revisada concienzudamente por el mismo Calderón antes de ser publicada en su *Primera parte* de comedias. Por su lado, la versión zaragozana, aunque mucho más cercana al texto original o versión primigenia de la comedia, ha sufrido las alteraciones y muestra los errores propios de un texto que ha sido no solamente copiado y recopiado por escribas y compositores sino también adaptado para la escena por un autor de comedias. Imposible conocer las vicisitudes por las que pasó esta primera versión de la comedia calderoniana, pero el texto que nos ha llegado en varias ediciones del siglo XVII está muy corrompido, aunque no es ininteligible. En mi edición de este texto, recientemente concluida,<sup>2</sup> me he visto obligado a corregir un total de 319 lecturas, desde un simple artículo, pasando por palabras mal leídas o mal copiadas, hasta un pasaje de ocho versos.

1. Leído durante el IX Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, en julio de 1990 en la Universidad de Liverpool, «Las dos versiones de *La vida es sueño*» será publicado en el volumen correspondiente de la serie *Hacia Calderón*.

2. Estoy en la actualidad preparando un libro sobre *Las dos versiones de «La vida es sueño»* para Liverpool University Press, que espero será publicado en 1992.

La transmisión textual de la versión madrileña de *La vida es sueño* ha sido ya estudiada, en lo que respecta al siglo XVII, principalmente por Don Cruickshank<sup>3</sup>. No voy, por tanto, a ocuparme aquí de ella. Lo que me interesa en esta ocasión es la transmisión de esa primera versión que apareció en Zaragoza en 1636. De ella he logrado encontrar seis ediciones, incluida la zaragozana. Tres aparecen en sendos volúmenes adocenados y las otras cuatro son sueltas sin fecha ni lugar de impresión pero con caracteres de imprenta típicos del siglo XVII. Las ocho ediciones que vamos a tratar de relacionar son, por consiguiente, las siguientes:

- M: *Primera Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Recogidas por don Joseph Calderon de la Barca su hermano* (Madrid: Maria de Quiñones, 1636). [Aprobación de 6 de noviembre de 1635]. Ejemplar utilizado: Bibliothéque Municipale de Albi: Rochegude 4621.
- Z: *Parte Treynta, de Comedias Famosas de Varios Autores* (Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636). [Aprobación de 5 de mayo de 1636]. Ejemplares utilizados: Biblioteca Nacional de Madrid, T-i-30, y Cambridge University Library: F.163.d.8.17. Este último lleva una portada falsa impresa en Sevilla, en la Imprenta de Andrés Grande, en 1638.
- BL1: Comedia Famosa *La vida es sueño*. De Don Pedro Calderon. Suelta sin fecha ni lugar de impresión. Ejemplar utilizado: British Library del Museo Británico: C108. bbb. 20.
- BL2: *La vida es sueño*. Comedia Famosa. De Don Pedro Calderon. Suelta sin fecha ni lugar de impresión. Ejemplar utilizado: British Library del Museo Británico: T. 1737.
- IT: Comedia Famosa. *La vida es sueño* de Don Pedro Calderon. Suelta sin fecha ni lugar de impresión. Ejemplar utilizado: Institut del Teatre de Barcelona: 59.096.
- LC: *Doze Comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los meiores, y mas insignes Poetas. Segvnda Parte*. (Lisboa: Pablo Craesbeck, 1647). Ejemplar utilizado: Biblioteca Nacional: R.12.260

---

3. Véase su artículo sobre «The text of *La vida es sueño*» en el vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank y J. E. Varey (Westmead: Gregg International Publishers & London: Tamesis Books, 1973), pp. 79-94.

CAT: *Doze Comedias las mas Famosas, que hasta aora han alido à luz De los mejores, y mas insignes Poetas. Primera parte.* (Colonia Agripina: Manuel Texera, 1697). Ejemplar utilizado: Cambridge University Library: Hisp.5.69.1(7).

Excluyendo variaciones ortográficas y accidentales, tales como puntuación o acentuación, el número de variantes que existe entre estas siete ediciones sobrepasa las 2.000. Sin embargo, solamente un pequeño porcentaje de ellas posee importancia textual. Una variante puede ocurrir por una serie de razones demasiado larga para enumerar aquí, pero básicamente las podemos dividir entre las que han sido introducidas intencionadamente, como la mayoría de las que aparecen en la versión madrileña, y las que son meras erratas. No todas las variantes tienen, pues, el mismo valor a la hora de establecer el estema o árbol genealógico de un texto. Las lecturas que nos ayudarán a establecer el estema son principalmente de dos tipos: errores compuestos y errores conjuntivos. Son, pues, las erratas las que proveerán las pistas más importantes para lograr nuestro objetivo, y la razón es bien clara: mientras que siempre es posible en teoría que dos textos independientemente derivados lleguen a una misma lectura correcta, es mucho más difícil suponer que esos dos textos puedan reproducir una misma lectura errónea independientemente. Por definición, un error nunca ocurre intencionadamente.

\* \* \*

Como he dicho antes, en mi artículo sobre «Las dos versiones de *La vida es sueño*» creo haber demostrado que M es una versión posterior y muy revisada del texto de Z. Como la fecha de aprobación de M antedata a la de Z por unos seis meses, habremos de concluir que M se publicó antes que Z, y que Z no puede, por consiguiente, haber servido de texto base de M. Por su parte, M tampoco puede haber servido de texto base de Z, pues sería imposible explicar cómo en un período de seis meses el texto de M puede haberse convertido en una versión tan diferente, aunque reconociblemente calderoniana, de la comedia. De un examen de las variantes entre estas dos ediciones resulta evidente que M es una versión revisada del texto que con mejor o peor fortuna reproduce Z. La existencia de una serie de errores conjuntivos y compuestos compartidos por M y Z nos lleva además a la conclusión de que, como ninguno de los dos puede estar derivado del otro, en algún punto de su historia compartieron un ascendiente conjuntivo. Este ascendiente conjuntivo -que podría remontarnos en su búsqueda incluso hasta el original calderoniano- fue sin duda copiado y recopiado, y serían dos de estas

copias las que caerían, una en manos de los impresores de Zaragoza y la otra en las de Calderón, quien, en la opinión de muchos expertos (la cual comparto), preparó él mismo los textos de las comedias que su hermano José imprimiría en la *Primera parte* <sup>4</sup>. Si mis conclusiones son acertadas, las lecturas de M y Z se pueden dividir en tres tipos:

1) Lecturas idénticas en los dos textos, las cuales hemos de suponer derivadas del original perdido.

2) Lecturas erróneas en uno de los dos textos. En estos casos la lectura correcta puede ser la del original o una corrección más o menos acertada de la lectura errónea del otro, tal como aparecería en su ascendiente conjuntivo.

3) Lecturas isovalentes. Muchas de ellas representarán intentos por parte de M -esto es, Calderón- de mejorar, pulir, cambiar, afinar, etc. su versión original. Pero tampoco podemos estar seguros de si la lectura de Z es la lectura original o no.

En otras palabras, la relación que suponemos existe entre M y Z no nos sirve de gran ayuda a la hora de reconstruir el texto de la versión original, ya que el único testimonio que poseemos para un 40% de los versos de esta primera versión es la edición zaragozana. Si poseyéramos un tercer texto independiente de M y de Z que reprodujera la versión original, la recuperación de esta versión sería obviamente tarea mucho más fácil. Un tercer texto podría, por ejemplo, refrendar y corroborar las lecturas isovalentes de M y Z, llevándonos a la conclusión de que las de M son realmente revisiones del original. Solamente mediante el análisis bibliográfico de la transmisión del texto zaragozano, podremos llegar a descubrir si ese tercer texto existe en realidad.

\* \* \*

Habiendo aceptado que M y Z son diferentes versiones de *La vida es sueño* que comparten en algún momento un ascendiente común, pasemos a relacionar los siete textos que forman la familia zaragozana. Para empezar, notemos que todos estos siete textos comparten un total de 90 errores conjuntivos, lo cual indica que ninguno de ellos está derivado directamente del original calderoniano sino de un ascendiente común, cuya existencia podemos inferir a través de estas lecturas erróneas. Estos errores conjuntivos son de diversos tipos, pero el más importante de ellos es el que se reproduce a continuación, tomado de la segunda jornada. Habla Rosaura:

---

4. Véase Don W. Cruickshank, «The textual criticism of Calderón's comedias: a survey», en Pedro

Z		M	
en llegando la ocasion	1	en llegando la ocasion	1
é de hazer lo que quisiere,	2	ha de hazer lo que quisiere	2
y apriesa de terminar	5	el dolor, porque ninguno	3
o ya su termino llegue	8	imperio en sus penas tiene.	4
de dudas, y pareceres;	10	Y pues ha determinar	5
el dolor, porque ninguno	3	lo que he de hazer no se atreve	6
imperio en sus penas tiene,	4	el alma, llegue el dolor	7
lo que ha de hazer no se atreve	6	oy a su termino, llegue	8
el alma, llegue el dolor,	7	la pena a su extremo, y salga	9
la pena a su extremo, y salga	9	de dudas y pareceres	10
de vna vez, pero hasta entonces,	11	de una vez; pero hasta entonces,	11
valedme cielos, valedme.	12	valedme cielos, valedme.	12
(fol. K5v; p. 154; vv. 1848-59)		(fol. B8r, p. 16; vv. 1872-83)	

A pesar de ser ininteligible, el pasaje de Z es reproducido verbatim por LC y CAT; y con dos pequeñas variantes por BL1, IT y BL2 (v. 1849: è de] no he de BL1, IT, BL2; y v. 1857: y alga] llegue, BL1, IT, BL2). Solamente comparándolo con su equivalente en la versión de M podemos comprender lo que ha sucedido y descifrar el pasaje: los once versos de Z han sido impresos en este orden: 1-2-5-8-10-3-4-6-7-9-11-12. Es imposible descubrir cómo surgió este extraordinario pasaje, pero parece más bien un error de imprenta, ya que no es lógico atribuirlo a un copista, el cual puede trastocar un par de versos, u omitir un pasaje completo, pero no copiar un pasaje de una manera tan errática. La cuestión a decidir a continuación es si esa versión impresa donde se produjo este importante error por primera es una de las siete que han sobrevivido o si se trata de otra edición impresa, que hasta ahora no he podido encontrar.

Aparte de los errores conjuntivos compartidos por todos ellos, Z, LC y CAT comparten privativamente otros 47 errores y Z, BL1, IT y BL2 cuatro más. Esta discrepancia es altamente significativa, ya que indica que la relación entre Z y las que podríamos llamar ediciones portuguesas es mucho más estrecha que la que existe entre Z y las sueltas británicas. Existen, pues, dos subfamilias dentro de la familia zaragozana, como demuestra la siguiente variante significativa, donde el verso que falta en la redondilla de Z es reemplazado de manera diversa por los miembros de cada subfamilia:

Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank y J. E. Varey (London: Greg International, 1973), vol. I, p. 2.



- (Z):                   Con este medio aduertido,  
.....  
soy con el Reyno leal,  
con astoifo agradecido. (vv.2576-79; fol. L2v)
- (BL1, BL2, IT):       Con este medio aduertido,  
**como hombre tan principal,**  
soy con el Reyno leal,  
con astolfo agradecido
- (LC, CAT):            Con este medio aduertido,  
**que a ti no te estará mal,**  
soy con el Reyno leal,  
con Astolfo agradecido,
- (M):                   con el remedio elegido;  
soy con el Reino leal,  
soy contigo liberal,  
con Astolfo agradecido, (vv. 2620-23)

Nuestro siguiente objetivo será tratar de establecer la relación interna que pueda existir entre los miembros de cada una de estas subfamilias y la relación de cada una de ellas con Z.

\* \* \*

LC y Z comparten la misma composición de imprenta; esto es, las páginas han sido reproducidas de manera idéntica, aunque con algunas variantes de impresión, lo cual indica que un compositor estaba copiando, no ya el texto, sino el mismo formato utilizado por el otro. Como las dos ediciones están fechadas no es difícil llegar a la conclusión de que Z, publicada en 1636, es el ascendiente directo de LC, publicada en 1647. Una serie significativa de errores conjuntivos nos lleva, además, a la conclusión de que LC (de 1647) es con toda probabilidad el ascendiente directo de CAT (fechada en 1697). La transmisión de varios errores compuestos nos confirma en esta suposición. Veamos un par de ellos:

- 1)                   (Z):                   Ojos idropicos creo,  
que mis ojos han de ser,  
pues quando es muerte el ver  
vèn mas, y de aquesta suerte (vv. 243-46; fol. 12v)

El primer error que notamos en este pasaje afecta el tercer verso de esta redondilla, el cual tiene solamente siete sílabas; el segundo es que el conocido tropo de los ojos hidrónicos no está aquí bien desarrollado. Los que matan con la vista son los ojos del basilisco, no los ojos hidrónicos; el que sufre de hidropesía muere porque, por mucho que beba, nunca apagará la sed. El error de Z se corrige fácilmente sustituyendo *ver* y *ven* por *beber* y *beben*, que es precisamente lo que hicieron las sueltas de la British Library y M. Los editores portugueses notaron el verso corto pero no la falta de sentido del pasaje y se limitaron a corregir el tercer verso sustituyendo: «pues quando es su muerte el ver,».

2)                   (Z):                   Basilio, que ya señora  
se rinde al comun desde  
de los años, entregado  
mas a las letras, dado  
a los vicios, embiudò (vv. 552-56; fol. 14r-v)

Este segundo ejemplo parece sugerir que existe una relación entre la dedicación a las letras y una vida de desenfreno y francachelas, algo que mis colegas aquí presentes y yo negamos rotunda y vehementemente. El original, sin embargo, como se comprueba por las sueltas de la British Library, quería decir lo contrario. En estas sueltas leemos: «entregado / mas a las letras, que dado / a los vicios», que es indudablemente la lectura correcta. El error de Z consiste, pues, en la supresión de la palabra *que*. LC y CAT reproducen estos versos de la siguiente manera: «entregado / mas, q[ue] no a las letras, dado / a los vicios», con lo cual el pobre Basilio sale todavía peor parado.

Estos dos errores compuestos -esto es, intentos fallidos de corregir un texto base erróneo-, hallados ambos en la primera mitad de la primera jornada (hay más en las otras; por ejemplo, vv. 1842, 1895, 2546, 2681) sirven para demostrar que LC y CAT están derivados de Z en línea directa. No he logrado hallar ningún error compuesto que nos conduzca directamente de LC a CAT, pero el hecho de que sólo haya 8 variantes de tipo (Z, CAT):(LC) (vv. 444, 895, 1269, 1653, 1842, 1974, 2063, 2612) y 3 de tipo (Z):(LC):(CAT) (vv. 1967, 2425, 3218) y de que todas ellas sean errores obvios en LC, de fácil corrección para el compositor de CAT, apunta en esta dirección. Otro detalle que nos confirma en esta suposición es el nombre del impresor de CAT, Manuel Texera, de origen portugués, aunque asentado en Colonia Agripina, en lo que es hoy Alemania. Es sorprendente que 31 años después de la publicación de la *Primera parte* madrileña y 12 años después de la aparición de la popularísima *Primera parte* de Vera Tassis, los impresores alemanes utilizasen como texto base la versión

zaragozana. La explicación puede que se halle en el hecho de que LC fue impreso en Lisboa, por un impresor de origen holandés, como sugiere su nombre, y de que CAT fue impresa en Colonia Agripina, en Alemania pero junto a la frontera holandesa, por un impresor con apellido portugués. Todo, pues, incluido el parecidísimo título de los dos volúmenes, apunta hacia una relación lineal directa entre estas ediciones y no justifica la postulación de un ascendente ilativo. Sólo existe una lectura de CAT que nos hace pensar que Manuel Texera quizá tuviera acceso a un segundo texto, además de LC. Esta lectura es parte de una décima que analizaremos más tarde.

\* \* \*

BL1 e IT también poseen una misma composición de imprenta, además de utilizar una ortografía muy parecida, aunque no idéntica<sup>5</sup>. Como es de esperar, ambos reproducen una serie significativa de errores conjuntivos, entre los que se incluye una división caótica de las líneas que no respeta en muchas ocasiones ni la rima ni la asonancia del verso. Veamos un ejemplo:

(BL1, IT):

[Cro.] Clarín, que ay de nueuo? *Cla.* Ay, señor, q[ue] tu gran clemencia | dispuesta a vengar agrauios | de Rosaura, la aco[n] seja | que tome su propio traje. *Crot.* Y es bien, porque no parezca liuidad. *Cla.* Ay que has mandado, que con otro nombre tenga nombre de sobrina tuya.

*Crot.* Tomo su honor por mi cuenta, que mas? *Cla.* Ay queda, mas ya, de la singular Estrella vive en palacio, [etc.]

5. BL1 se encuentra en un volumen de sueltas, ninguna de las cuales posee indicación alguna de su lugar o fecha de composición, que contiene las siguientes comedias: *De una causa dos efectos*, *La vanda y la flor*, *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, *La desdicha de la voz*, *La Cruz en la sepultura*, *Enseñarse a ser buen rey*, *El alcaide de si mismo*, *Los empeños de un caso*, *Los cabellos de Absalón*, *El pintor de su deshonra*, *Las cadenas del demonio*, *La vida es sueño*, *Los trabajos de Tobias*. La nueva comedia famosa de don Francisco de Roxas. Agradezco a mi buen amigo el Dr. Geoff West de la British Library su amable ayuda en proporcionarme estos datos. Conocemos la fecha de composición de varias de estas comedias; por ejemplo, *La banda y la flor* es de 1632 y *La desdicha de la voz* de 1639; por consiguiente, las sueltas de estas comedias han de ser fechadas con posterioridad. Desgraciadamente, esta información no nos ayuda a fechar la primera versión de *La vida es sueño*, ya que la persona que compiló este volumen podía haber utilizado impresiones muy antiguas. La única comedia que podría ayudarnos algo es *El pintor de su deshonra*, cuya suelta parece ser producto del mismo impresor, pero desgraciadamente la fecha de composición de este drama calderoniano no ha sido fijada con exactitud.

Estos versos son parte de un romance con asonancia e-a y, como podemos comprobar por los trazos verticales que he insertado, la medida correcta de los versos no es respetada. Este mismo pasaje contiene un error conjuntivo privativo a BL1 e IT: «Ay queda, mas ya» que es una lectura corrompida de «Hay que dama ya / de la singular Estrella». ¿Pero es uno de ellos el ascendiente del otro? Ambos contienen una serie de errores originales (14 en IT y 6 en BL1) que aparecen corregidos en el otro<sup>6</sup>. Muchos de estos errores son de corrección obvia y carecen, por tanto, de importancia textual. También he encontrado cuatro lecturas isovalentes en las que IT diverge de todos los otros textos, incluido BL1, y que podrían ser consideradas significativas (vv. 1596, 1752, 2146, 2147). No hay, por el contrario, una sola lectura isovalente, con respecto a Z, en BL1 que no haya sido reproducida por IT, lo cual ya nos hace sospechar que la transmisión es BL1 > IT. La prueba decisiva de que esto es así hay que buscarla en los errores compuestos, y esta categoría de error sólo la encontramos en IT. Desgraciadamente, IT sigue a BL1 tan fielmente, que sólo he podido encontrar dos errores compuestos, ambos conectados. Se encuentran en un pasaje lleno de alusiones mitológicas, una lectio difficilior muy por encima de los conocimientos de los compositores. El pasaje en cuestión es el siguiente:

- (Z)                   siento acra  
no auer nacido gentil,  
para persuadirme loca.  
A que fue algun dios de aquellos,  
que al Metamorfosis llorà,  
lluuia de oro, Cisne, o Toro  
de vna Cilene, y Europa. (vv. 2709-15: fol.)
- (M)                   que en metamorfosis lloran,  
lluvia de oro, Cisne, y Toro,  
Danae, Cilene, y Europa.
- (BL1)                que el Metamo Sosis llora,  
lluuia de oro, Cisne, ò toro  
de vna Cilena, y Europa
- (IT)                   que el Metamorfosis llora,  
lluuia de oro, Cisne, ò Toro  
de vna Gilena, y Europa.

6. Los de IT se encuentran en vv. 140, 309, 407, 492, 600, 894, 1357, 1398, 2046, 2162, 2208, 2463, 2465 y 2876; los de BL1 son vv. 2390, 2442, 2733, 2943, 3135, 3241.

La versión correcta de los tres últimos versos es obviamente la de M. BL1 trata de corregir su texto base, sin mucho éxito, inventándose un filósofo llorón llamado *Metamo Sosis*. El más culto compositor de IT, habiendo oído hablar de las metamorfosis ovidianas, corrige este error, pero al parecer no le sonaba la diosa «Cilena», a la cual «rustificó» convirtiéndola en Gilena. Estos intentos fallidos de corregir un original corrompido sugieren que la línea de transmisión es BL1>IT, como ya venía apuntado la mayor incidencia de errores de corrección difícil en IT, los cuales BL1, de haber estado derivado de IT, no es probable que hubiera podido solucionar.

\* \* \*

Pasemos ahora a considerar la relación que existe entre BL1 y BL2 y entre ellos y Z. Para empezar, BL1 y BL2 suprimen 78 versos de Z, muchos de los cuales reaparecen de una forma u otra en M (por ejemplo, vv. 697-700, 835-38, 1222-24, 1599-1620, 1649-54, 1829-32, 2229-33, 2828-31, 2844-47), lo cual nos permite descartar inmediatamente la posibilidad de que Z esté directamente derivado de ninguno de los dos. Sí podría, sin embargo, ser su ascendiente directo o indirecto, pese a la existencia de ocho versos en BL1 y BL2 sin correspondencia alguna en Z. Estos ocho versos adicionales tienen como objetivo corregir lecturas erróneas de Z o suprimir pasajes considerados innecesarios. Cuatro de ellos reemplazan versos suprimidos por error en Z (vv. 1335, 2062, 2107-10 y 2578); un quinto sirve de puente para salvar el vacío ocasionado por la supresión de nueve versos de Z (1564-72); y los tres restantes completan una redondilla truncada en Z (vv. 2496-2503). No es posible determinar por ahora si estos versos adicionales de las sueltas británicas poseen autoridad textual o no; todo depende de si las dos sueltas están directamente derivadas de Z o de otra edición y de su posible relación con M. Ninguno de estos versos adicionales excluye, sin embargo, la posibilidad de que Z pueda ser el ascendiente directo o indirecto de las sueltas británicas. Lo que sí la excluye es el hecho de que las sueltas británicas comparten una serie significativa de lecturas con M, muchas de las cuales no pueden haber obtenido a través de Z. Todas estas lecturas producen variantes de tipo (M, BL1, IT, BL2) : (Z, LC, CAT). Esto es, agrupan a las sueltas británicas con la edición madrileña, y a las ediciones portuguesas con la zaragozana. Son, pues, variantes completamente significativas. Aproximadamente un cincuenta por ciento de ellas contienen errores de métrica o de sentido en Z, LC, CAT. Muchos de estos errores son de fácil corrección, pero el hecho de que ninguno de los editores portugueses los haya corregido ya indica que no son de tan fácil detección. CAT, sobre todo, corrige mucho y bien y no es fácil explicar que deje de hacerlo en estos casos. También es, a veces, muy difícil atribuir a mera coincidencia el hecho de que las sueltas británicas y la edición madrileña

(suponiendo que ambas estuvieran corrigiendo estas lecturas erróneas de Z) llegarán a idénticas soluciones. Las otras variantes son todavía más significativas, ya que se trata de lecturas isovalentes y no es fácil comprender cómo las sueltas británicas y la *Parte* madrileña puedan coincidir en tantas ocasiones, sobre todo teniendo en cuenta la propensión de la *Parte* madrileña a pulir y cambiar su texto copia. Las variantes son las siguientes:

	M, BL1, IT, BL2	Z, LC, CAT
v. 12	ias	<i>om</i>
v. 135	crueldad	piedad
v. 142	mira	admira
v. 143	gira	mira
v. 245	beber/beben	ver/vèn
v. 246	desta	de aque ta
v. 301	Oh	A
v. 363	quidad	quiten
v. 417	nobles y principales	mas nobles principales
v. 509	sois	soy.
v. 527	halagar	alegrar
v. 592	desmiente	desmienta
v. 949	cielos	Cielo
v. 1072	tu	su
v. 1076	acuestan	acuesta
v. 1141	me	<i>om</i>
v. 1207	está bien	es tambien
v. 1229	que	que es
v. 1260	mi	a mi
v. 1285	a	Al
v. 1362	os	<i>om</i>
v. 1582	miro y	y miro
v. 1721	SEGISMUNDO:	<i>om</i>
v. 1773	haré que	aunque

v. 1923	en	las
v. 2022	vigor	rigor
v. 2155	callé	callo
v. 2249	y	om
v. 2405	el	al
v. 2435	al	el
v. 2509	el	al
v. 2566	serás	veràs
v. 2595	Sí.	Señor
v. 2598	y	om.
v. 2608	se	te
v. 2614	perderte	perder
v. 2634	haberlo	de verlo
v. 2669	luciente	luziendo
v. 2732	le	la
v. 2868	es	om
v. 2942	si	om
v. 3010	contigo	y contigo
v. 3177	porque	porque a

A estas 43 variantes podrían añadirse las dos siguientes, que son de mayor envergadura:

- 1) (Z, LC)
- |                                     |                               |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| ni aun aora è despertado,           | a                             |
| .....                               | b                             |
| todavía estoy [LC: està] durmiendo, | b                             |
| y no estoy muy engañado:            | a                             |
| Porque si ha sido soñado            | a                             |
| lo que vi palpablemente,            | c                             |
| lo que veo sera incierto            | c                             |
| sueño, y es bien que rendido,       | d                             |
| pues veo estando dormido,           | d                             |
| que sueño estando despierto.        | c: (vv. 2061-70; fols K6v-7r) |

(BL1, BL2, IT)	ni aun agora he despertado	a
	a lo que Crotaldo, entiendo	b
	todavia estoy durmiendo,	b
	y no estoy muy engañado,	a
	porque si ha sido soñado	a
	lo que tuue por tan cierto,	c
	lo que veo será incierto,	c
	o al sueño estarè rendido,	d
	pues veo estando dormido,	d
	que sueño estando despierto.	c
(M)	ni aun agora he despertado	a
	que segun Clotaldo entiendo,	b
	todavia estoy durmiendo	b
	y no estoy muy engañado;	a
	porque si ha sido soñado	a
	lo que vi palpable y cierto,	c
	lo que veo será incierto	c
	y no es mucho que rendido,	d
	pues veo, estando dormido,	d
	que sueñe, estando despierto.	c (vv. 2098-2107)
(CAT)	ni aun agora he despertado,	a
	à lo que Crotaldo entiendo,	b
	todavia estoy durmiendo,	b
	y no estoy muy engañado:	a
	Porque si ha sido soñado	a
	lo que vi palpable y cierto	c
	lo que veo será incierto	c
	sueño, y es bien que rendido,	d
	pues veo estando dormido,	d
	que sueño estando despierto	c



Como vemos, falta un verso en esta décima de Z; el sexto verso no rima; y el final no tiene mucho sentido. Notemos que lo significativo no es sólo la coincidencia entre las sueltas británicas y la edición madrileña en la lectura corregida sino el hecho de que ambas añadan el nuevo verso antes de «todavía estoy durmiendo» y no después<sup>7</sup>. Una posible alternativa hubiese sido escribir: «Ni aún ahora he despertado; / todavía estoy durmiendo, / pese a lo que ahora estoy viendo. / Y no estoy muy engañado, / porque si ha sido soñado...» Dejando aparte los méritos literarios de mi verso, el hecho es que se podía haber corregido de esta manera.

- 2) (Z) *Cro.* No ay remedio.  
*Cro.* Piensa bien si ay otros modos (vv. 2611-12; fol. L2v)
- (LC) *Cro.* No ay remedio.  
 Piensa bien si ay otros modos.
- (BL1, BL2, CAT) *Crot.* No ay remedio?  
*Ro.* No ay remedio.  
*Cro.* Piensa bien si ay otros modos.
- (M) *Clo.* No ay remedio?  
*Ro.* No ay remedio.  
*Clo.* Piensa bien si ay otros modos. (vv. 2651-52)

El primer verso de Z tiene sólo 4 sílabas y falta obviamente la respuesta de Rosaura. LC corrige la anomalía de la repetición de Crotaldo pero deja el verso corto. Los otros textos corrigen de manera idéntica.

Estos dos ejemplos nos hacen pensar también que quizá CAT tuviera acceso a un ejemplar de una de las sueltas de la British Library, ya que no es fácil atribuir a mera casualidad lo parecido de sus lecturas.

Todas estas variantes indican que tiene que haber habido, independientemente de Z, una conexión textual entre BL y M. Las sueltas británicas continúan estando mucho más cercanas a Z que a M, pero estas lecturas comunes son imposibles de explicar sin postular la existencia de una rama lateral que se desvíe de Z y que conduzca directamente a BL1, BL2 e IT.

7. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la variante de los vv. 2576-79, en la que M reemplaza el verso que falta en Z en un lugar diferente al utilizado por las sueltas británicas y las ediciones portuguesas.

Una vez que hemos mostrado que Z no es el ascendiente conjuntivo que, debido al gran número de errores que comparten, indudablemente poseen las sueltas británicas, tratemos de determinar la conexión interna que existe entre ellas. Hemos de explorar tres posibilidades: 1) que BL1 sea el ascendiente de BL2; 2) que BL2 sea el ascendiente de BL1; 3) que los dos compartan un ascendiente conjuntivo, diferente, claro, de Z. Para empezar debemos notar que la relación entre las sueltas británicas es cercana, no sólo por la cantidad de versos suprimidos y añadidos, con respecto a Z, que comparten (además de un número significativo de errores conjuntivos) sino también porque no hay un sólo verso de BL1 que no aparezca en BL2 y viceversa. Pero la relación entre ellas no es fácil de determinar. Consideremos, por ejemplo, las siguientes variantes:

- 1) (Z, BL2) los estruendos militares  
solo me agrada de oyr (vv. 1255-56; fol. I8v)  
(BL1) los instrumentos militares  
solo me agrada de oir.
- 2) (Z, BL2) Porque tu esse baldon no me dixeras  
(BL1) Porque tu esse blason no me dixeras (v. 1668; fol. K K4r)
- 3) (Z) Acciones vanas,  
quieres que tenga yo respeto a canas, (vv. 1721-22; fol. K4v)  
(BL2) *Seg.* Acciones vanas,  
quereis que tenga yo respeto a canas?  
(BL1) *Segi.* Acciones viuas quereis que  
tenga yo respeto a canas,
- 4) (Z, BL2) que halle razon que me aliuite (v. 1817; fol. K5v)  
(BL1) que halle razon que me allente
- 5) (Z, BL2) de que emos de despertar  
deste gusto al mejor tiempo (vv. 2282-83; fol. K8r)  
(BL1) de que hemos de esperar  
deste gusto al mejor tiempo

- 6) (Z, BL2) Humilde tus plantas beso (v. 2367; fol. K8v)  
 (BL1) Ha mi que tus plantas beso
- 7) (Z, BL2) vn lustro viue de horas (v. 2677; fol. L3v)  
 (BL1) vn lustro viue dos horas
- 8) (Z, BL2) donde fue tu vida/de mis desdichas lisonja  
 (vv. 2862-63; fol. L4v)  
 (Z, B11) do[n]de fue tu vida/ en mis desdichas lisonja.
- 9) (Z, BL2) estando juntos / sus dos estados (v. 2894-95; fol. L4v)  
 (BL1) estando juntos / los dos Estados
- 10) (Z, BL2) Rosaura, el valor te importa  
 por ser piadoso y contigo (vv. 3009-10; fol. L5v)  
 (BL1) Rosaura, al valor importa  
 por ser piadoso contigo

Todas estas variantes parecen indicar que BL2 no está derivado directamente de BL1 ya que comparte lecturas con Z de las que diverge BL1. La última variante es quizá la más significativa, ya que en ella BL1 corrige un error de Z que reaparece en BL2. Otro detalle que descarta la posibilidad de una descendencia de BL1 a BL2 es la errática división de versos de BL1, la cual no es probable que pueda haber sido regularizada por el compositor de BL2 sin cometer una sola equivocación. Y yo no he podido encontrar ningún error en la división de versos de BL2 que pueda haber sido causado por el acto de transmisión.

Examinemos, pues, la segunda posibilidad, que BL2 sea el ascendiente de BL1, para lo cual analizaremos algunas de las variantes más significativas entre los dos y Z:

- 1) (Z, B11) y quiso  
que la republica inquieta  
de las aues, tambien aya  
quien las jure la obediencia. (1053-56; fol. 17v)  
(BL2) que en la republica inquieta
- 2) (Z): que mas. *Cla.* Ay quexa, mas ya,  
de la singular Estrella  
viue en Palacio... (vv. 1181-83; fol. 18r)  
(BL1) que mas? *Cla.* Ay queda, mas ya,  
de la singular estrella  
viue en palacio...  
(BL2) que mas? *Cla.* Ay que dama ya  
de la singular Estrella  
viue en Palacio....
- 3) (Z, BL1) Que te suspende?  
vuestra Alteza que se admira? (1860-61; fol. K5v)  
(BL2) Que te suspende?  
vuestra Alteza que le admira?
- 4) (Z, BL1) como vienen  
vnos discursos a otros,  
las noticias facilmente. (vv. 1936-38; fol. K6r)  
(BL2) de vnos discursos a otros
- 5) (Z) Quando tu mi padre fueras,  
sufriera essa injuria yo,  
pero no siendolo no. (vv. 2584-86; fol. L2v)  
(BL1) pero no lo siendo, no  
(BL2) pero no siendolo yo no.

La evidencia, aunque escasa, parece indicar que BL1 no está derivado de BL2. En los ejemplos 1 y 4, Z y BL1 comparten el mismo error y no es lógico suponer que BL1 llegara a estas lecturas erróneas a través de las lecturas correctas de BL2; en el ejemplo 2, la lectura de BL1 parece un intento fallido de corregir la lectura errónea de Z, no la correcta de BL2; en los ejemplos 3 y 5 ambas lecturas son erróneas, pero en ambos casos las de BL1 parecen más cercanas a las de Z que a las de BL2.

Habiendo, pues, llegado a la conclusión de que BL2 no es el ascendiente directo de BL1 y que muy probablemente BL1 tampoco lo es de BL2, lo lógico será suponer la existencia de un ascendiente conjuntivo para los dos que explique no sólo las lecturas erróneas que comparten sino también los muchos versos que ambos suprimen. El lector habrá notado que hemos llegado a establecer este ascendiente común ilativo negativamente; esto es, demostrando que una relación directa entre las sueltas británicas es improbable.

Resumiendo, en el artículo sobre las dos versiones de *La vida es sueño*, mencionado anteriormente, llegué a las siguientes conclusiones:

- 1) Z no puede ser el ascendiente de M porque la fecha de aprobación es posterior.
- 2) M no puede ser el ascendiente de Z porque no es posible que Z diverja tanto.
- 3) M y Z comparten un ascendiente conjuntivo.

A estas tres conclusiones podemos añadir ahora una cuarta:

- 4) M no puede ser el ascendiente común de BL1 y BL2 por el mismo motivo de la conclusión 2.

En este trabajo hemos llegado a las siguientes conclusiones adicionales, que junto con las anteriores nos permiten establecer el estema que reproducimos más abajo:

- 5) LC es el ascendiente directo de CAT.
- 6) BL1 es el ascendiente directo de IT.
- 7) BL1-BL2 no pueden ser los ascendientes de Z porque suprimen versos que aparecen en Z y M.

8) BL1-BL2 no pueden ser los ascendientes de M porque suprimen versos que aparecen en Z y M.

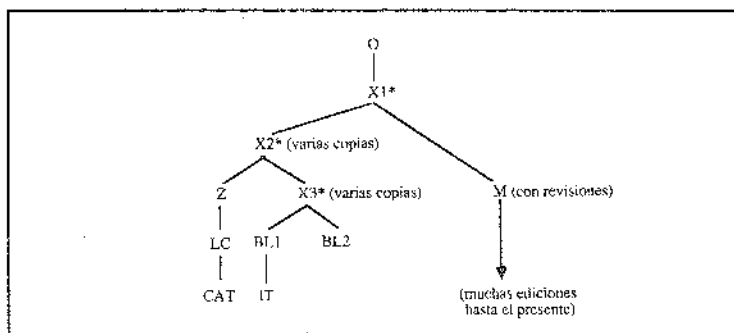
9) BL1-BL2 no pueden estar derivados de Z porque comparten lecturas en común con M que faltan de Z.

10) BL1-BL2 no están derivados el uno del otro pero comparten un ascendiente conjuntivo del cual obtuvieron ciertas lecturas privativas.

11) BL1, BL2 y Z comparten un ascendiente común.

12) BL1-BL2 y M están conectados.

Estas conclusiones nos llevan al siguiente estema de la transmisión textual de las dos versiones de *La vida es sueño*:



Nuestro análisis de la transmisión de la versión zaragozana de *La vida es sueño* ha revelado la existencia de una o dos ediciones -las sueltas británicas- independientemente derivadas de Z y de M. Las implicaciones de tal descubrimiento son importantísimas en términos bibliográficos, ya que estas sueltas nos ayudarán no sólo a reconstruir el texto de la primera versión (la zaragozana) sino también parte de la versión madrileña, revisada extensamente por Calderón en 1635. No quiero con esto sugerir que todos los problemas textuales que presentan las dos versiones de *La vida es sueño* quedan automáticamente resueltos. La cantidad de errores conjuntivos compartidos por la edición zaragozana y las sueltas británicas (unos 100) muestran que estas dos ediciones son muy parecidas, estando ambas derivadas de un ascendiente común bastante corrompido. Además, con solamente tres ediciones independientemente derivadas a nuestra disposición, habremos de tener en cuenta el problema de la ambigüedad de tres textos; esto, cualquier lectura correcta o incorrecta que diverja de las otras puede

explicarse en teoría como resultado del acto de transcripción de ese texto. Con estas salvedades en mente, no hay duda, sin embargo, de que tres textos independientemente derivados son más útiles que dos, como he podido comprobar al establecer el texto de la versión zaragozana de *La vida es sueño*. De las 319 lecturas erróneas que me vi obligado a corregir en mi texto base (Z) unas cien fueron de fácil solución debido al hecho de que las sueltas británicas y la edición madrileña presentaban lecturas idénticas o muy parecidas. Examinando el estema que hemos establecido me parece que es fácil concluir que las lecturas correctas de BL y M representan con toda probabilidad lo que Calderón escribió originalmente. Véamos algunos ejemplos: En sus famosas décimas, Segismundo, hablando del «bruto», dice en la versión zaragozana y las portuguesas que «la humana necesidad / le enseña a tener piedad» (vv. 134-35; fol. 11v); las sueltas británicas y la edición madrileña dicen que la humana necesidad le enseña a tener «crueldad», que es indudablemente la lectura correcta. Otro ejemplo se encuentra en la contestación de Estrella al saludo de Astolfo, cuando se encuentran por primera vez. En la versión zaragozana y las portuguesas, Estrella dice que «es vieja accion / que solo a vna fiera toca, / [...] / el alegrar con la boca, / y matar con la intención.» (523-27; fol. 14r). Superficialmente no parece haber nada equivocado en esta frase, hasta que leemos la versión de las sueltas británicas y de la edición madrileña donde se nos dice que la vieja accion es «halagar con la boca / y matar con la intención».

Pero la utilidad de este tercer texto independiente se extiende también a la corrección de algunas lecturas de la versión madrileña. La versión madrileña es mucho más cuidada que la zaragozana, ya que fue publicada, al menos nominalmente, por el hermano de Calderón, y preparada para la imprenta probablemente por el mismo dramaturgo. Sin embargo, como es natural, se deslizaron algunos errores y lecturas poco felices, los cuales pueden ahora ser corregidos con ayuda de Z y las sueltas británicas. Las siguientes lecturas (todas en la primera mitad de la primera jornada, hay naturalmente más en el resto de la comedia) se han convertido en parte del texto canónico de la versión madrileña de *La vida es sueño*. La primera es el famoso «distinto» (v. 141) que Segismundo en sus décimas atribuye al bruto y que, a pesar de las declaraciones de algunos editores modernos de *La vida es sueño* de que antiguamente era sinónimo de instinto (algo que Covarrubias, al parecer, desconocía), es claramente una errata, como se comprueba por el hecho de que todas las ediciones de la versión zaragozana e incluso la de Vera Tassis dicen «instinto». La segunda, también parte de estas décimas, tiene que ver con ese arroyo que, según la versión madrileña, «músico celebra / de las flores la piedad / que le dan la majestad, / el campo abierto a su ida» (vv. 157-60), algo que yo jamás logré comprender hasta que leí la versión

zaragozana, según la cual el arroyo «musico celebra / de los cielos la piedad, / que le dan con Magestad / campo abierto a su huyda». La tercera concierne a ese absurdo suspender «la suspensión a mis ojos» de Segismundo cuando ve a Rosaura. La versión canónica madrileña dice: «tú solo, tú, has suspendido / la pasión a mis enojos, / la suspensión a mis ojos, / la admiración al oído.» (vv. 219-22). En la versión zaragozana leemos que lo que Rosaura le suspende es «el accion a los enojos, / la admiracion a los ojos, / y la piedad al oydo.» El cuarto se encuentra en el símil de Crotaldo sobre el inexplicable suicidio de una persona encerrada en su casa que «oyendo ruido en la calle / se arroja por la ventana» (vv. 420-21).<sup>8</sup> En la versión zaragozana al oír ruido en la calle, esta persona «sale a la ventana,» lo cual es natural ya que, estando encerrada y queriendo saber lo que sucede en la calle, no puede salir a la puerta.

Antes, estos cambios no podían hacerse en la versión madrileña de *La vida es sueño*, pues siempre existía la posibilidad, aunque fuese muy remota, de que Calderón hubiese escrito esas lecturas improbables. Pero ahora, con la autoridad conferida por el hecho de que existen alternativas mucho más probables en dos ediciones independientemente derivadas, podremos alterarlas con la confianza de que estamos recobrando el texto que verdaderamente escribió Calderón.<sup>9</sup>

---

8. Algunas ediciones, menos académicas que la excelente de Rull, corrigen algunas de estas lecturas. Por ejemplo, las de José M. Valverde (Barcelona: Planeta, 1981) y Ciriaco Morón (Madrid: Cátedra, 1978), dicen «instinto» (v. 141), «huidas» (v. 160) y «asoma» (v. 421). Sin embargo, todas las que he consultado, sin excepción, repiten que Rosaura ha suspendido la suspensión a sus ojos.

9. Algunos meses después de la redacción y lectura de esta ponencia en las VIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, me llegaron noticias de otras dos sueltas de la versión «zaragozana» de *La vida es sueño*. La primera, sin lugar ni fecha de impresión como la segunda, se conserva en la Sidney Jones Library de la Universidad de Liverpool, y la segunda, en la Biblioteca Nacional de París. Ambas son estudiadas y situadas en el estema anterior en mi libro sobre *La primera versión de «La vida es sueño»*, que será publicado en 1992 por Liverpool University Press.



## GLOSARIO

1. **ASCENDIENTE CONJUNTIVO**: un texto del cual derivan dos o más ediciones.
2. **ASCENDIENTE ILATIVO**: un ascendiente conjuntivo cuya existencia se infiere por medio del cálculo de variantes.
3. **ENMENDACION MULTIPLE**: Diferentes variantes producidas por intentos independientes de corregir un texto base corrompido.
4. **ERROR COMPUESTO**: intento fallido de corregir una lectura errónea del texto-copia. Sirve a menudo para establecer la dirección de la transmisión.
5. **ERROR CONJUNTIVO**: un error compartido por dos o más ediciones. Sirve para agrupar los ediciones existentes en familias.
6. **ERROR original**: El que se introduce por primera vez en un texto. Si su corrección no es obvia sirve para establecer la dirección de la transmisión.
7. **ESTEMA**: árbol genealógico que expresa la filiación total de ediciones existentes e ilativas.
8. **LECTURAS ISOVALENTES**: lecturas divergentes pero aparentemente correctas y apropiadas al contexto, cualquiera de las cuales puede ser la lectura original.
9. **TEXTOS RADIALES**: los que poseen la misma relación textual con respecto a su ascendiente.
10. **TRANSMISION VERTICAL**: la opuesta a la que resulta en textos radiales; en este tipo de transmisión las ediciones descienden unas de otras dividiéndose en una o más ramas genealógicas.
11. **VARIANTE COMPLETAMENTE SIGNIFICATIVA**: la que divide a las ediciones existentes en varios grupos, cada uno de los cuales contiene un mínimo de dos textos: por ej., (ABCD):(EFG); (AB):(CD):(EFG), etc.
12. **VARIANTE SIGNIFICATIVA**: la que divide a las ediciones existentes en varios grupos, de los cuales dos al menos contienen un mínimo de dos textos: por ej., (ABC):(DE):(FG); (ABCD):(EF):(G); (AB):(CD):(EF):(G), etc.