

EN EL TEXTO DE CALDERÓN.
TEATRO Y CRÍTICA TEXTUAL, A PROPÓSITO DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Luis Iglesias Feijoo
Universidad de Santiago de Compostela

Editar textos literarios no ha sido nunca tarea fácil¹. Hasta hace unas décadas, en el hispanismo existía una tradición que, con valiosísimas excepciones, venía del rancio historicismo del siglo XIX y era espejo de malos hábitos. Se consideraba por lo general –incluso entre los mejores, como Menéndez Pelayo– que preparar una edición consistía en escribir un prólogo en el que se resumía la vida del autor, se averiguaban las fuentes de la obra y, de ser posible, los modelos vivos en que se había basado, para tomar luego el texto de cualquier edición anterior. Como mucho, si se tenía el prurito de consultar los testimonios antiguos, se taraceaban según el “buen gusto” varios impresos o manuscritos diferentes.

Hoy tales procedimientos serían considerados como una anomalía y extravagante del estudioso que los emplease. Con el ejemplo de Menéndez Pidal y su escuela y, sobre todo, con el de ciertos hispanistas extranjeros que llevaron a cabo un puñado de rigurosas ediciones críticas, desde hace unos treinta años se ha extendido el interés por la que es la labor fundamental de la filología: editar correctamente los textos, para lo cual resulta obvio que también hay que entenderlos en su sentido literal. Crítica textual e interpretación o hermenéutica han ocupado así el primer plano. No creamos, sin embargo, que ya todo el monte es orégano, pues siguen compareciendo fenómenos extraños, como, por caso, ocurre cuando se entiende que el rigor crítico consiste en reproducir paleográficamente un manuscrito, aun sin desarrollar las abreviaturas, a lo que puede añadirse el gusto por el terco mantenimiento de grafías anticuadas, que, sin ser otra cosa que obsoletos dibujos de letras coincidentes con las actuales, antes entorpecen que aclaran. Con todo, lo cierto es que hoy hay en España una pléyade de filó-

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYT BFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR, y renovado por el HUM2004-03952, que recibe fondos FEDER.. Debo agradecer sugerencias y datos a mis colegas del equipo Yolanda Novo y Santiago Fernández Mosquera.

logos, especialmente jóvenes, muy bien preparados en estas cuestiones, que constituyen la mejor esperanza para nuestro campo.

No seré yo quien niegue la legitimidad de estudios enfocados según las mil y una derivaciones de la *nouvelle critique* y sus parientes, sean hoy posmodernos, culturales, atingentes a los *queer studies* o a los enfoques de género, como ayer lo fueron al estructuralismo, la semiología o la deconstrucción. Aunque estoy lejos de creer que todas las corrientes son o han sido igualmente fecundas, sólo la renovación evita el anquilosamiento y, aparte del valor propio de algunas, incluso las menos productivas tendrán siempre la virtud de hacernos repensar lo ya conocido al presentárnoslo con palabras nuevas. Sí debe preocuparnos más —y a mí, desde luego, me preocupa especialmente— la alegría con la que a menudo se toman como base para algunas investigaciones textos editados de manera muy pobre o claramente incorrecta, lo que por fuerza proyecta grandes sombras de duda sobre sus conclusiones. ¿Seguirán estas manteniéndose cuando se descubra que donde se creía que el autor decía una cosa, en realidad había dicho otra? Tengo siempre por los desvanes de la memoria unas palabras de un maestro a quien no conocí, que se vio obligado por los difíciles avatares de la vida española a profesar como docente en una Universidad americana, lo cual sería ya motivo bastante para evocarlo aquí. Me refiero a don José Montesinos, cuya buida inteligencia ironizaba hace medio siglo sobre quienes, ya entonces, aborrecían la difícil y oscura labor erudita en que con tanta frecuencia tenemos que embarcarnos, y despreciaban los menudos y pacientes trabajos de erudición o de crítica textual, en palabras cuya extensión se me permitirá en aras de la claridad con que exponen lo que yo mismo pienso y no podría resumir mejor:

Podemos decir pestes de la erudición [...] pero, ¿por qué no esperar para decir las el resolver, por ejemplo, de quién es tal o cual pieza, y, sobre todo, cuál es el texto genuino de todas ellas? Tras un penetrante análisis estilístico de un poema, ¿serán las conclusiones igualmente válidas cuando esos versos, gracias a variantes desconocidas hoy, puedan ser fijados en una versión que al comenzar aquel estudio ni siquiera sospechábamos? Reneguemos de la erudición cuanto nos plazca, pero antes cataloguemos los manuscritos existentes, sus variantes, las atribuciones que contengan [...] cuando poseamos indicios sobre la autoría de mil piezas y reseña de los muchos textos que de cada poema existen, y mil cosas más, podremos entregarnos con fruición al juego de clasificar los artificios retóricos en que el autor pudo complacerse, el engarce de las palabras, el colorido de los fonemas. Hasta

entonces, una voz secreta estará musitando en lo más íntimo de nuestro espíritu: ¿Con quién hablo? ¿De qué hablo? ¿Qué nos deparará el manuscrito de mañana?. (Montesinos, 1954: lxxxvi-lxxxviii)

Estas frases resumen bien el problema central que todos conocemos y podían ser completadas con fortuna por las que Francisco Rico (1990:301-313) incluyó acerca de las cuestiones textuales en el apéndice a su *Breve biblioteca*, donde con donosa agudeza recuerda la pertinencia de las malas lecciones, incluso en autores contemporáneos. ¿Descubrir una errata, depurar y fijar un texto es tan importante? Sin dudar, es *lo más importante* que nos toca. Cabe repetir lo ya afirmado antes, con el peso de una autoridad poco discutible, como la de Gianfranco Contini (1986:6): "La filología culmina nella critica testuale". Cuando, para nuestro oprobio, hay cientos de obras fundamentales de nuestra literatura faltas aún de ediciones críticas, debe concluirse que estamos trabajando a cada paso sobre textos provisionales, precarios, acaso mendaces, siempre inseguros. Ante un panorama tan inestable, muchas veces se llega a pensar si no sería oportuno hacer un llamamiento universal, una especie de convocatoria de estados generales del hispanismo con una única finalidad: la de proponer que toda una generación se dedique a cubrir ese vacío, a editar los textos mayores y menores, y sólo después pasar de nuevo a emplearnos en las elegantes tareas de la lucubración ensayística.

Esta no es, desde luego, una exigencia de última hora. Ya en un artículo sobre "La crítica filológica de los textos", recogido en un librito suyo de 1924, Américo Castro escribía: "Editar un texto significa comprenderlo e interpretarlo, por eso no basta saber paleografía ni copiar atentamente", sino que hay que compulsar cada una de las variantes. "Concebida así, la tarea del editor científico es resultado de una larga elaboración técnica, y la publicación de un texto viene a ser el coronamiento de la labor filológica"(175-176)². Tampoco estará de más recordar el ejemplo de otro maestro, el británico Edward Wilson, que, dotado de una finísima perspicacia para el análisis de textos, como demuestran sus primeros trabajos centrados en el teatro, consagró los treinta últimos años de su vida casi exclusivamente a los estudios de bibliografía textual, alarmado por la pobreza de las ediciones modernas y convencido de que no se conseguiría nada seguro mientras no se pudiese

² Aún añadía, pág. 178, un aviso para navegantes que sigue siendo hoy muy útil: dado que la filología es una disciplina que comprende después de todo una historia de la civilización expresada en el lenguaje, "es evidente que no puede entregarse su tratamiento a la incuria o al diletantismo".

hacer pie firme en esa enmarañada selva, que él fue uno de los pioneros en desbrozar.

Ha de perdonárseme este exordio algo extenso, que consideré necesario al dedicar esta sesión plenaria del Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro a cuestiones que tienen que ver con la edición crítica de textos teatrales de este periodo. No voy a proponer nuevos métodos ni a formular grandes teorías. Mi propósito se ciñe al repaso en alta voz de algunas de las cuestiones que nos atañen, y he buscado como ejemplo una de las obras más importantes, que cualquiera pensaría que ya no presenta este tipo de problemas: *La vida es sueño* es reeditada sin cesar, pero sigue erizada de dificultades, como comprobaremos, pese a que me detendré tan sólo en los primeros doscientos versos. Y es que, si las dificultades de cualquier texto literario son casi siempre arduas, se acrecientan con los de nuestro teatro clásico. Como no es cuestión de repetir lo que ya he dicho en otras ocasiones, sólo evocaré ahora dos o tres asuntos centrales.

Todos sabemos que el teatro no se escribía en el XVII directamente para ser impreso, aunque desde los primeros años de esa centuria comenzó a pasar a las prensas. Dado que el poeta vendía su texto a un "autor de comedias", esto es, un empresario de compañía, cediéndole así todos los derechos sobre él, no estaba legalmente capacitado para editar sus obras; bien lo comprobó Lope al emprender pleitos al respecto, que perdió con todas las de la ley. Sin embargo, algunos de los más importantes dramaturgos se encargaron de imprimir sus propias Partes, sin duda por llegar a acuerdos con los empresarios, que difícilmente iban a negarse si ello pudiera derivar en enemistad con escritores que, en tal caso, podrían vengarse, dejando de proporcionarles nuevo material. Aunque el proceso de recuperación de sus comedias sigue siendo hoy bastante oscuro, pues, en principio, el poeta no podía quedarse con copia, esbozo o borrador de lo que vendía a las compañías, el resultado acabaría por ser el mismo: fuese un "autor", un poeta, un librero-editor, un impresor pirata o un aficionado, para editar una *Parte* tenía que reunir doce comedias y preparar luego el manuscrito que debía utilizar la imprenta.

Se ha dedicado hasta ahora muy poca atención al hecho de que un volumen de teatro tenía que seguir los mismos trámites que otro cualquiera. Es decir que, reunidos los textos de las obras por el medio que fuese, debía confeccionarse el "original", a saber, la copia en limpio,

realizada normalmente por un amanuense profesional, la cual se presentaría a la autoridad para obtener privilegio y licencia y serviría después de base de trabajo para los componedores en el taller. Aunque el afortunado editor llegara a hacerse con los manuscritos autógrafos, estos no iban al Consejo ni servirían, con sus tachaduras, enmiendas, cortes y añadidos, para la labor de los cajistas. De ahí que sólo se conozca, por excepción, un autógrafo de Lope de Vega que sí podría haber sido utilizado directamente para preparar los moldes³.

De sobra está recordar que un proceso que incluye, al menos, la recogida del material que había rodado por los corrales —a veces de una compañía en otra—, la confección del "original", la composición del texto y la corrección de pruebas es sumamente complejo y que en cualquiera de sus etapas podrían introducirse multitud de variantes. Unas serían resultado de la intervención del poeta, si se enfrentaba a un texto corrupto que desease mejorar —aunque difícilmente lograría siempre restaurar a base de memoria la versión primera—, en otras ocasiones querría adecuar a sus modos actuales la estructura o los versos de una obra que acaso llevase diez o veinte años escrita —ahí nace la posibilidad de las dobles versiones—, pero también es fácil de imaginar que se deslizasen en el libro errores ajenos —nuevas variantes— no siempre fáciles de captar, incluso para el mismo que había escrito la pieza. (Iglesias Feijoo, 2001: 77-108)

Lo anterior significa que editar hoy una comedia de la época no es una labor que se pueda resolver de manera expeditiva. Ni siquiera cuando contamos con el autógrafo del escritor está el problema resuelto, pues al confrontar su texto con el que presenta acaso una Parte vigilada por él, podemos vernos obligados a preferir este último, resultado de una de esas revisiones ya aludidas y que, por lo tanto, encierra la última voluntad del autor.

Reunidos todos los testimonios, es obvio que el estudioso debe recurrir a los procedimientos establecidos por la crítica textual. Aquí resulta urgente llamar la atención sobre la necesidad de tener en cuenta todo lo desarrollado por la denominada bibliografía material, de estirpe anglosajona. En efecto, ya que tratamos con textos que nos llegan por medio de la imprenta, hay que detenerse forzosamente en los

³ Se sabía al menos desde la edición de *El cardenal de Belén* (Hamilton, 1948): Lope de Vega. Véase ahora Marco Presotto (2000:134-138) a falta de estudiar el manuscrito, parece extraño que las acotaciones no hayan sido seguidas a la letra en la impresión, por lo que cabe sospechar que haya habido otro testimonio intermedio.

problemas específicos que ofrece la transmisión de las obras por este medio. Ello obliga a completar los principios del método lachmanniano, el cual se estableció esencialmente para editar textos de soporte manuscrito y, en su origen, procedentes del mundo clásico greco-latino o bíblicos⁴.

Por fortuna, cada vez está más extendido en nuestro campo el interés por la llamada Bibliografía textual, de lo que es buen ejemplo el reciente volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*⁵, pero aún falta mucho para que llegemos a un nivel no ya comparable al anglosajón, que parte de McKerrow, Gregg y Bowers y llega hasta Gaskell o Tanselle, sino incluso al de la filología italiana, con estudios como los de Fahy o Trovato⁶. Por ello, sin entrar a discutir ahora ni por un momento la utilidad del "método", cabe contemplar las sugerencias que insinúan la división de la crítica textual en dos campos separados o enfrentados, uno relacionado con los textos de tradición manuscrita y otro con los de tradición principalmente impresa. Tales propuestas son el resultado de ignorar los problemas específicos de esta última, que dejan un tanto anticuadas afirmaciones como la de Thorpe (1972:viii), que ya no podrían asumirse sino tras muchos matices: "I believe that the same textual principles are true for all periods and for all literatures"⁷.

En el terreno que aquí nos importa, tampoco es fácil asentir sin más a la afirmación de uno de los trabajos pioneros en la aplicación de la ecdótica al teatro clásico español, el de Hunter (1970:13-28), que data de 1969 y se sitúa en línea con el pensamiento que sostiene la frase de Thorpe recién citada, cuando asegura que "estas técnicas sirven lo mismo para ejemplares impresos que para copias manuscritas [...] Lo único que importa es el texto en sí que cada copia ofrece; el que ésta sea manuscrita o impresa es indiferente" (Walter de Gruyter, 1970:13-28)⁸. Tal principio es duro de aceptar, no porque no se sostengan sus

4 Aparte del clásico libro de S. Timpanaro (1985), véase ahora G. Fiesoli (2000).

5 Francisco Rico (ed.) (2000 [pero 2001]). Véanse también Francisco Rico (2001, 2004 e inédito)

6 No es del caso incluir las referencias a los libros fundamentales de estos estudiosos, disponibles en cualquier bibliografía; véase la incluida en uno de los manuales más útiles: D. C. Greetham (1994) y puede consultarse además la útil recopilación de Pasquale Stoppelli (ed.1987) y ahora el trabajo de Neil Harris (2004). En los estudios italianos se ha avanzado de manera extraordinaria. Consúltense sólo Conor Fahy (1988), Paolo Trovato (1991,1998), En ese ámbito se han producido asimismo manuales de una gran claridad y competencia, como el de Alfredo Stussi, (1997), con versiones anteriores de título parecido, o, con menor alcance, Bruno Ventivogli-Paola Vecchi Galli (2002). ¿Cuándo habrá libros similares para la filología española?

7 Vid. en este sentido Alfredo Stussi (1998:570).

8 En la misma página señala que el examen de la composición del libro y del estudio bibliográfico "es puramente

conclusiones acerca de la necesidad de aplicar correctamente la selección de variantes según el orden jerárquico de testimonios, que seguirá siempre en pie, sino porque de ahí algunos podrían deducir que las condiciones de confección de los impresos de teatro –o de cualquier otro género– resulten irrelevantes. Quizá para evitar esa mala interpretación, Hunter presta más atención a las ediciones de imprenta en otro trabajo de 1985, pero si comparamos el espacio que a ellas consagra en el mismo volumen Don Cruickshank (1985), uno de los maestros indiscutibles en ese terreno, podremos obtener una valoración oportuna.

Por lo tanto, deben ser especialmente atendidas las indicaciones acerca de la pluralidad de enfoques que demandan unos u otros textos. Los de las literaturas modernas plantean problemas que no son siempre los mismos que los de la literatura clásica antigua, y por ello es preciso adaptar los métodos de la crítica textual a las exigencias de cada una. Esto es algo explícitamente reafirmado por Alberto Várvaro (1998:15) en una ocasión especialmente significativa: "Se non ci rendiamo conto de ciò e continuiamo a parlare come se lo studio del testo di Virgilio fosse analogo a quello del testo di Tasso, ci condanniamo ad un dialogo sterile"⁹.

Con referencia al teatro español del XVII, la selección de variantes según su jerarquía en el árbol sólo es posible si cabe realizar un estema fiable, cuestión que se revela a menudo frustrante. Ello llevaba hace poco a Paterson (2000:129-130) a reflexionar: "a veces se me ocurre la idea heterodoxa de que la noción ya clásica del estema tiene una deficiencia metodológica", pues su experiencia de editor le mostraba la inoperancia de buscar "una concepción genealógica y lineal de la transmisión", cuando se enfrenta a un número elevado de versiones¹⁰.

En esa dirección, acaso mejor que oponer escuelas y métodos, la prudencia exige conocer los beneficios y los límites de cada uno, pues están mucho más emparentados de lo que podría parecer. Mostrarse cerradamente neolachmanniano e ignorar lo aportado por la bibliografía textual resulta una operación tan estéril como la contraria; despreciar la utilidad del cálculo de variantes o ignorar las diferencias entre la

auxiliar, y no fundamental, y después de todo, la información suplementaria que proveen estas técnicas puede resultar totalmente innecesaria para fijar críticamente el texto".

9 La mayor parte de las contribuciones a este volumen son una herencia de la distinción hecha ya por Várvaro en 1970 entre "tradizione quiescente" (la de los textos clásicos) y "tradizione attiva" (la de los románicos).

10 Con carácter más general, cabe leer acerca del método lachmanniano: "Sin embargo, conviene no descuidar, por un lado, que el tal método es en general de aplicación ardua (hasta con frecuencia hacerse inviable) a las obras en lengua vulgar" Francisco Rico y Francisco J. Lobera (2000, ccxxix)

transmisión manuscrita y la imprenta son caminos igualmente abocados al fracaso¹¹. Por tanto, es preciso profundizar en el conocimiento de todas las escuelas eclóticas, para lo que hay trabajos clásicos y modernos que orientan con eficacia en el terreno¹².

El propósito de las líneas que siguen no se ciñe al campo teórico, como ya se avanzó, sino que es más modesto y pretende llamar la atención sobre un aspecto que ninguna práctica mecánica ni principio escolástico alguno pueden dar por resuelto. Quiere ello decir que, frente a las pretensiones que a veces se han avanzado de que el "método" debe ser empleado de manera estricta, casi con inflexibilidad, aplicando "la razón aritmética", nunca debe convertirse en una fórmula matemática que funciona sola por sí misma. Esa fue siempre la cautela de los mejores, que precavían contra la apariencia de cientificidad que supondría un rigor extremo. Así, en el prefacio a su manual, Giorgio Pasquali (2da.ed. 1962: xi) ya adelantaba que no existen recetas universales para realizar una edición crítica y que el ejercicio de esta actividad no es mecánico, sino metódico, lo que para él significa aproximadamente lo contrario, y añadía algo que debemos retener: para reconstruir el texto originario de un autor "occorre fin da principio esercitare il giudizio e che questa facoltà non può essere sostituita da alcuna regola meccanica", y esto lo afirma con carácter general en la introducción a su libro, por lo que afecta no sólo a la "recensione aperta", sino también a la "chiusa".

Quedan ya muy lejanos, pues, los tiempos en que Lachmann podía considerar el uso del "*iudicium*" un grave impedimento y soñar con una "*recensio sine interpretatione*". Su postura era lógica tras la práctica que venía del tiempo de los humanistas, cuando se desató una orgía de enmiendas hechas sin base objetiva. Hoy el acuerdo es casi general acerca de la necesidad de emplear el "*iudicium*" en todo momento, de manera que la "*interpretatio*" funcionará siempre, y así lo reconocen casi todos los teóricos, como de manera muy explícita lo hacía Fränkel, el editor de la *Argonáutica* de Apolonio y gran defensor de la necesidad de que el editor crítico intervenga:

11 Ya José María Ruano de la Haza (1991) defendía lo que llamó "método eclótico".

12 Aparte de los estudios citados a lo largo de este trabajo y la bibliografía recogida en ellos, deben verse Martín L. West (1973); Franca Brambilla Ageno, (1984) Muy claro y conciso es Giorgio Inglese (1999). Un ceñido resumen divulgativo en Elisa Ruiz (1985). Más actualizada es la parte correspondiente del manual estudiantil de Bruno Bentivogli y Paola Vecchi Galli (2002). Con referencia al teatro clásico español, Carol Bingham Kirby (1986); de Don W. Cruickshank, aparte del trabajo ya citado véanse todos los comprendidos en el volumen citado y asimismo los reunidos por Michael McCaha y Frank P. Casa (1991).

Dobbiamo e vogliamo fondarci sul nostro personale giudizio se abbiamo deciso di occuparci di *humaniora*, e dobbiamo e vogliamo farlo nel corso di ogni singola operazione filologica: per esempio nel corso dell'interpretazione del testo, la quale è indissolubilmente legata alla critica del testo (1969:41)¹³.

De ahí que estudiosos tan estrictos como D'Arco Silvio Avalle adoptase postura similar, aunque no dejase de señalar que es éste un asunto que exige especial delicadeza y debe ser controlado por los dos principios del "*usus scribendi*" y la "*lectio difficilior*". Estamos en el resbaladizo terreno de la "*divinatio*", susceptible de admitir genialidades y absurdos, si no se aplica con esmero la vigilancia. Y es que, en el fondo, se trata de una iluminación, como dice el propio Avalle (2002:113): "In genere una buona congettura è come una buona etimologia: essa si trova, non si cerca". Con lo cual no estaba diciendo nada distinto de lo afirmado por Pasquali (1966:viii) "emendazione e integrazione si scoprono sempre per intuizione, oserei dire per ispirazione, prima che siano confermate dal ragionamento".

"Senza giusta interpretazione non si può dar neppure un'interpunzione corretta", decía ya en 1938 Michele Barbi, recordado por Contini (1986:50), quien señalaba por su parte: "Ogni edizione è interpretativa: non esiste un'edizione-tipo", a lo que podíamos añadir otro taxativo juicio de Várvaro: "Senza interpretazione non c'è edizione critica"¹⁴. Y para terminar con quien más ha hecho por introducir en los estudios filológicos españoles estas materias, lo que significa nombrar a Alberto Blecu (1983:33), señalemos su sentencia: "Quien haya llevado a cabo una edición crítica sabe que la *examinatio* y la *selectio* no son unas fases específicas de la crítica textual, sino de cualquier situación en que se utilice el *iudicium* y sin él, desde luego, no se puede llevar a cabo nada que se denomine crítico"¹⁵.

13 Una línea antes precisaba que "questo non rende le decisioni di critica testuale così insopportabilmente soggettive da far desiderare di escludere il nostro personale giudizio e la nostra responsabilità e di rifugiarsi in regole schematiche, con la sicura prospettiva di un brutto insuccesso". Pero ténganse en cuenta las precisiones sobre interpretatio y iudicium adelantadas en el jugoso artículo de Giovanni Orlandi (1995) así como G. Fiesoli (2000: 132-133).

14 El fragmento al que pertenece la cita de Barbi puede verse ahora en la útil antología de Alfredo Stussi (1998:95). Alberto Várvaro (1998:12), también asumía, que en crítica textual no cabe pensar en la existencia de un método que lo resuelva todo, sino que éste debe adecuarse a los problemas específicos de cada texto, "con criteri che possono anche essere diversi da un caso all'altro pur obbedendo a principi costanti".

15 Compárese: "Hora es ya de reivindicar públicamente el *iudicium*", palabras del llorado Germán Orduna (1995:2).

Mantener, pues, una separación tajante entre ecdótica y hermenéutica se revela como una faena imposible. La interpretación no es algo que deba comenzar después de la fijación del texto, porque ésta sencillamente no puede dar un paso si no comprende e interpreta cada palabra, cada frase, cada secuencia de la obra estudiada. Tal como decía no hace tanto Cesare Segre (2001:83): "Leggere un testo significa sempre interpretarlo; il critico fa di questa interpretazione [...] il culmine del suo mestiere. Ma l'interpretazione è basilare anche per il filologo, la cui opera di trascrizione, di collazione e di restauro avviene in concomitanza con la comprensione, perciò con l'interpretazione di cui la comprensione è il risultato"¹⁶.

El uso del "juicio", por lo tanto, es indispensable, pero uno de los problemas más graves, al que queríamos llegar, es decidir sobre qué lecturas del texto debe utilizarse. No vale decir que sobre todas ellas, porque la cuestión es, en concreto, dilucidar en qué momento hay que adelantar una conjetura para sanar una lectura equivocada. O, dicho de modo más directo, el problema reside en el reconocimiento del error. No se trata ahora de reintroducir la añosa polémica, muy del gusto sobre todo de los antilachmannianos, acerca de si identificar la lectura verdadera, y por lo tanto, la equivocada, parte ya de un prejuicio que decide *a priori* cuáles son una y otra (por detrás de esto andaba dom Quentin). Dejando de lado los casos de errores manifiestos –que pueden ser menos de lo que a primera vista parecería–, existen anomalías que, de no poder explicarse, exigen la intervención del crítico y se traducen en una enmienda. Pero el nudo del problema se convierte en una cuestión de grado respecto a la valoración de cada una de esas anomalías, pues lo que se acerca a la evidencia para alguno puede ser considerado todo lo contrario por otro crítico. Ya en 1953 señalaba Contini (*apud* A. Ferrari, 2001:110), nada sospechoso precisamente de furor antilachmanniano:

L'eterno circolo e paradosso della critica testuale è che errori predicati certi servono a decidere l'erroneità di varianti di per sé indifferenti: un giudizio non soggettivo si fonda sopra un'evidenza iniziale che, fuor di casi particolarmente grossi, è o rischia di essere soggettiva

Sobre la hasta hace poco escasa tradición española, véase José Manuel Lucía Mejías (1998),

16 Entre nosotros, escribía Ignacio Arellano (2000:15) "Ni siquiera se puede establecer críticamente un texto sin una simultánea tarea de interpretación". Sólo después de pronunciada esta ponencia conocí en el mismo Buenos Aires, por gentileza de la editora, el volumen de Lillian von der Walde Moheno, (ed.:2003) donde, entre otros sugestivos trabajos, se incluye el de José Manuel Lucía Mejías (419-490) con el que me complace en coincidir a menudo, incluso en algunas de las citas aportadas. Véase ahí la rica y oportuna bibliografía final.

Desde luego, de ese círculo nada vicioso sólo puede salirse aplicando el "juicio", como queda dicho, y profundizando cada uno en el conocimiento del texto completo, del resto de la producción del autor, de las demás obras contemporáneas de su género, de sus antecedentes o modelos, y así sucesivamente. Y, con todo, algunos criterios adelantados al respecto por maestros ilustres acaban por producir notable perplejidad. Nada menos que Paul Maas sentaba que, fuera de las desviaciones buscadas por un autor, que deben reconocerse, ningún "scrittore si proporrà un'anomalia per amore dell'anomalia stessa". ¿Qué decir acerca de este principio cuando nos las habemos, por ejemplo, con escritores del siglo XVII español, en los que parece que todos aplicaban más bien la práctica contraria? Y no vale argüir que el alemán utiliza diferente concepto de "anomalía", cuando, continuando con sus palabras, lo oímos aclarar que debe sospecharse la existencia de una corrupción en el texto siempre que se puede demostrar "che egli avrebbe potuto dire in modo normale senz'alcuno sforzo ciò che la tradizione sprime in modo anormale".

Es posible que tal conclusión sea aplicable a ciertos autores clásicos, pero difícilmente valdrá para aquellas épocas en que la norma era precisamente ir contra la norma, al menos desde el punto de vista lingüístico-estilístico. En cualquier caso, sí es muy digna de atender una última advertencia suya, tan necesaria para aquellos editores que fingen estar en el secreto de lo que ni ellos, ni nadie ha entendido hasta ahora, dejando sin explicar aquellos pasos sobre los que saltan con agilidad, como si todo fuera cristalino. La introducción de una enmienda por lo menos llama la atención sobre una dificultad y puede ser controlada, discutida y corregida por todos los que vengan detrás: "Naturalmente è cosa molto più dannosa, se un guasto resta ignorato, che se un testo sano viene attaccato a torto"¹⁷.

Para ejemplificar acerca del problema del error, veremos a partir de aquí algunos casos de *La vida es sueño*, sobre la que ya adelanté en otra ocasión varios ejemplos que no reiteraré, salvo para corregirme en uno concreto (Iglesias Feijoo, 2002). La conclusión a que me condujo el

17 Con palabras casi iguales, defiende la misma opinión H. Fränkel (1969:54) "In tal caso il danno è minore che se un guasto reale è stato trascurato ed accolto nel testo alla leggera. Giacché un tentativo sbagliato può facilmente essere confutato e respinto da altri studiosi, se ormai la questione è stata posta in discussione". Por ello, Fränkel insiste en la necesidad de que el editor crítico debe llamar la atención sobre sus dudas, señalando en el aparato todo lo que resulte oscuro, porque puede ser testimonio de una corrupción, "giacché un passo oscuro può, anche se non deve, essere corrotto" (15).

examen de lo entonces visto fue la de que el texto de la obra incluida en primer lugar en el volumen de la Primera Parte de 1636 (preparado en 1635), conocido por las siglas QCL (por los apellidos de impresora y editores: Quiñones, Coello y López), tenía una muy alta fiabilidad, como resultado sin duda de haber sido preparado por el propio Calderón. No es del caso enfrentarse ahora al problema de la considerada primera versión, pues resulta casi irrelevante para nuestro fin actual y sólo ocasionalmente será traída como contraste¹⁸.

El juicio favorable al texto de QCL nació de la cautela de asumir que, cuando nos encontramos con un lugar dudoso, antes de considerar que se trata de un error de la *princeps*, es necesario agotar las posibilidades de explicación de sus lecturas, porque pueden responder a decisiones calderonianas que en ningún caso estamos autorizados a corregir. Este será, ya lo adelanto, el mismo punto al que llegaremos hoy. Y ello sin negar que en QCL existen, desde luego, errores, o por mejor decir, erratas¹⁹, y dejo aclarado que algunos puntos muy dudosos de la obra quedan fuera de este examen, que ha querido ceñirse a poco más de sus primeros doscientos versos, según ya quedó dicho. Ahora bien, como *La vida es sueño* carece de tradición manuscrita y todas las ediciones derivan de QCL (dejando aparte la primera versión), el ejercicio del "juicio" ha de hacerse sobre un texto que apenas tiene otro contraste que él mismo y hay que practicar la *emendatio*, o dejar de hacerlo, a base de la *ope ingenii*.

En el trabajo antes aludido, además de remitir a lo que significan el "monte" y "de camino", hábito con el que aparece Rosaura al principio de la obra, se aclara la referencia concreta que supone "corriste parejas con el viento", que puede ilustrarse aún con un ejemplo paralelo de otra obra de la Primera Parte, *La puente de Mantible*: "pues un bruto veloz y el pensamiento / van corriendo parejas en el viento" (fol. 124v.-125r.)²⁰, referido a alguien que huye. Este es el camino correcto para

18 Abordo algo más de cerca el problema de la doble versión de la obra en mi trabajo "El pensamiento teatral de Calderón: las dos versiones de *La vida es sueño*", ponencia pronunciada en el Congreso "La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos", celebrado en Pamplona en diciembre de 2004, en curso de impresión.

19 Por aludir sólo a los primeros folios, pueden señalarse en el 1r.: "SVENO" en el título; "de sus" por "desas" en verso 7. En el fol. 1v. "sus arenas" por "tus", v. 19. En el fol. 2r., "toca en" por "tocan" (se discute luego), v. 63; "bola" por "boca", v. 70. En fol. 3r., "salas" por "alas", v. 126; "alas" por "salas", v. 127; "dasata" por "desata", v. 154; "liberrad" por "libertad", v. 162.

20 En QCL el último verso dice: "va corriendo parejas en el viento". Debe corregirse por la forma señalada en el texto con el verbo en plural, de acuerdo con una suelta que adjudica la obra a Lope (hoy en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena), sin fecha, pero que Cruickshank atribuye a la imprenta sevillana de Simón Faxardo,

explicar lo que no siempre está claro, a saber, el hallazgo de lugares paralelos en el autor, o en todo caso en la época, que permitan asegurar que una palabra o expresión está dentro del "*usus scribendi*" de quien compuso la obra. A partir de este mismo ejemplo y de otro de *Amigo, amante y leal*: "Yo en un caballo, tan hijo / del viento, que aun las estampas / no imprimió, porque en el viento / más que en la arena pisaba" (Verdadera Quinta Parte, pág. 478), Germán Vega, que da ejemplo del uso oportuno de los lugares paralelos, acaba de sugerir que los versos tercero a octavo del monólogo inicial de Rosaura podrían no ser interrogativos, sino afirmativos, tal como ya los leía Rodríguez Cepeda en su edición de la obra, pero por razones que parecían bastante débiles, según se razonó en el artículo ya aludido (Iglesias Feijoo, 2002:525).

Ahora, en cambio, Vega (2003: 896-897) sostiene que mantener la interrogación hace el sentido "un tanto incoherente", pues, si el personaje inquiera: '¿dónde se desboca el caballo?', no se entiende por qué de inmediato ya se contesta que 'al confuso laberinto'²¹. Sin embargo, dentro de la compleja estructura sintáctica de este vibrante comienzo, que acumula miembros e introduce hipérbatos, la pregunta (retórica, pues el animal no va a contestar) resulta apropiada en un ánimo turbado: '¿dónde te desbocas, arrastras y despeñas al (=en el) confuso laberinto de esas peñas?', como quien se admira de lo que otro hace y le interroga sobre lo que no precisa contestación, al modo en que decimos a alguien: "Pero ¿dónde te caíste?", cuando lo estamos viendo directamente. En cambio, se hace difícil pensar que "donde" es relativo de "viento", y los dos ejemplos aducidos por Vega no parecen apoyo bastante, pues sólo prueban que se puede ponderar la velocidad de un caballo diciendo que 'pisa en el viento', no que se precipite en él. Además, la ausencia del signo de interrogación en las ediciones antiguas es poco significativa, pues Calderón no lo usaba jamás, por lo que

ca. 1632. Otra suelta, que la atribuye asimismo a Lope (British Library, impresa por Francisco de Lyra ca. 1632-1635, también según Cruickshank 2000, 2001), lee: "van corriendo parejas con el viento" La corrección es necesaria, porque se 'corrían parejas' con alguien, de manera que si se deja el verbo en singular, se forman dos pares desiguales, "bruto" y "pensamiento", de un lado, y "viento" de otro, lo que era imposible. También Vera Tassis pone el verbo en plural. El sentido es que el caballo 'corre parejas' con el pensamiento, al moverse con la velocidad de la mente; es decir, que huye tan rápido como lo imagina el deseo del que escapa, de forma que parece correr en el viento, en lugar de en la tierra. En todas las citas, se moderniza la ortografía de las Partes o de Pando para los autos según los criterios más objetivos. Cuando existen, se compara el texto con el de las ediciones críticas modernas.

21 Aunque este magno volumen, que porta título independiente ("Estaba el jardín en flor...". Homenaje a Stefano Arata), se publicó con algún retraso, después del verano de 2004, pude conocer antes el contenido de este trabajo por habérmelo facilitado gentilmente su autor, mi querido amigo Germán Vega.

también faltaría a menudo en las copias que se hicieran de sus manuscritos, por lo que hoy debemos reponerlo²².

En los versos iniciales, creo haber probado asimismo que la lectura de QCL "bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente, / que abraza al sol el ceño de la frente" no contiene error alguno y debe mantenerse sin variar una letra²³. Lo que de manera hiperbólica se pondera ahí es, más o menos, lo siguiente: 'bajaré la cabeza (esto es, la parte más alta) enmarañada (por la vegetación) de este monte eminente, el cual (*que* relativo, con antecedente en "monte") es tan alto, que abraza el ceño de la frente al sol, o sea, en el sol (es decir, quema su cúspide en el sol, pues llega a tocarlo por su gigantesca altura).

La idea de que un monte sea de tan desmesurada altitud que llegue a tocar el firmamento o sus astros (sol, estrellas) no puede llamarnos demasiado la atención. Ya unos versos después, en nuestra obra se insiste en que es gigantesco, pues está formado "de tantas rocas y de peñas tantas / que al sol tocan la lumbre"²⁴. En el siglo XVII, pensar en montes que imaginariamente llegan a alcanzar el sol no es nada raro; ya en el anterior trabajo mencioné un lugar paralelo del *Hamlet* de Shakespeare. Hoy podría añadir que en un soneto atribuido a Góngora (ed.s/f: 559), "Pálido sol en cielo encapotado" —en el que no da una imagen muy positiva de Galicia—, para exagerar el tamaño de los montes los llamaba "cuestas que llegan a la ardiente esfera". Pero no hay que ir más allá de Calderón; en la misma Primera Parte, en el arranque de *El Purgatorio de San Patricio* hallamos al rey de Irlanda, "vestido de pieles", dispuesto a precipitarse desde una montaña tan alta que tiene vecindad con el sol: "Dejad que, desde aquella / punta vecina al sol, que de una estrella / corona su tocado, / a las saladas ondas despeñado / baje" (fol. 51v.). Un momento después, en la misma comedia Polonia sube a otro monte gigantesco: "Yo, desde aquella cumbre / que al sol se atreve a profanar la lumbre..." (fol. 52v.). En realidad, la imagen hiperbólica que expresa la magnitud de algo con la sugerencia de que puede tocar los astros era tópico clásico sobadísimo, al menos en las glosas de

22 Es posible que el razonamiento de Germán Vega viniera derivado del paralelo entre el inicio de *La vida es sueño* y el de una obra que atribuye a Calderón, *El mejor padre de pobres*, pero me atrevo a insinuar que el que las palabras de Rosaura sean interrogativas no varía un ápice el valor de sus argumentos acerca de la autoría.

23 José M. Ruano de la Haza, que en su primera edición de *La vida es sueño* en 1994, leía "aspereza" y "amuga el sol", en su 2ª ed. del año 2000, sustituye ya el primer término por "cabeza".

24 Son los versos 62-63; en el segundo parece que debe corregirse "toca en" > "tocan". Compárese con el lugar citado luego de *El mayor encanto, amor*.

la tormenta virgiliana: "fluctusque ad sidera tollit" (En, I, 103), y por ello podrá decir Lope de Vega en la *Jerusalén* (VII, 95:8) que con la conmoción del mar, "tocaron las arenas las estrellas" (ed.1951: 292)²⁵.

Con todo, Germán Vega acaba de replantear también la pertinencia de estas lecturas de QCL y concluye que, en este caso, le parecen de mayor autenticidad calderoniana las de la primera versión. A su juicio, nuestro autor "no ofrece ningún otro pasaje en que se mencione la 'cabeza' de un monte", y en cambio son muy frecuentes las referencias a su "aspereza" (Vega, *op.cit.*: 891). Ahora bien, la imagen antropomórfica de un monte con cabeza no es insólita y está sobreentendida en muchos lugares, pues el mismo estudioso recuerda alguna referencia a la "frente" o al "ceño" de una montaña. Y, por cierto, no son escasas. Conviene verlas, pues, con algún detalle, ya que el método de trabajo de Vega es riguroso y sus conclusiones no pueden despacharse sin más.

La expresión "el ceño de la frente", según el *usus scribendi* de Calderón, sólo puede referirse al "monte" en este paso de *La vida es sueño* y en ningún caso al "sol", como en principio alguien pudiera pensar. A la "frente" de una montaña se refiere ya, sin salir de la Primera Parte, en *El Purgatorio de San Patricio* (fol. 77), citada hace un momento, donde la referencia es también a una altura tan grande que alcanza a los cielos: "Salí de aquí y me llevaron / a una montaña eminente, / tanto, que, para pasar, / de los cielos con la frente / abolló, si no rompió / ese velo azul celeste". Y también en ese volumen (fol. 138v.), en *La puente de Mantible* vemos similar ponderación: "¿Ves esa fábrica altiva [antes la ha llamado "Atlante de metal", "monte de bronce", "arrogante promontorio", "gigante de piedra"], / cuyo soberbio homenaje / con la frente abolla el cielo, / con el bulto estrecha el aire?". En *Los tres mayores prodigios* (Segunda Parte, fols. 272r. y v.) se apela a los "Moradores del Oeta, / monte que altivo y soberbio / es, empinando la frente, / verde columna del cielo". En el auto *La torre de Babilonia* (ed. Pando, III, pág. 381), el lugar al que llega el arca de Noé es saludado así: "Salve, monte eminente, / en cuya excelsa, en cuya altiva frente / puerto ahora ha tomado / ese primer bajel".

El lugar que más nos interesa aparece en *El mayor encanto, Amor* (Segunda Parte, fol. 22v), pues en él la "frente" del monte, que también es "eminente", alcanza asimismo el sol: "Desde esta excelsa cumbre, /

²⁵La bibliografía fundamental sobre el tema puede verse citada en el trabajo de mi colega Santiago Fernández Mosquera (2003) completada en otros trabajos suyos en curso de publicación.

que del sol se atrevió a tocar la lumbre, / y altiva y eminente, / coronada de rayos la alta frente..." Si esa imagen antropomórfica de la montaña permite hablar de su "frente", también autoriza a referirse a su "copete"²⁶, lo mismo que a su "ceño", que parece metáfora por la intrincada vegetación: Riquer ya había recordado un lugar de *A tu prójimo como a ti* ("el lucero / del alba sigue a la noche / sobre el arrugado ceño / de aquel monte"); añádanse estos otros: Focas anda por unos "riscos": "procurando / vencer deste entretejido / seno el ceño, no hallé senda" (*En la vida todo es verdad y todo mentira*, Tercera Parte, fol. 22). "Y ya que a la montaña / lo escabroso rompimos, / de cuyo ceño a descansar salimos" (*El Cordero de Isaías*, Pando, V, pág. 217). Muy claro está en *El Gran Príncipe de Fez* (Cuarta Parte, pág. 239), cuando una relación de batalla da cuenta de cómo el Príncipe, "a pesar de lo intrincado / de breñas, troncos y zarzas / que el paso me impedían", "venciendo de la montaña / el ceño, intenté subir"²⁷.

Otro caso de *El purgatorio de San Patricio* se acerca al de nuestra comedia: "Huyendo de mí misma he penetrado / deste rústico monte la espesura, / cuyo ceño de robles coronado / amenazó del sol la lumbre pura" (Primera Parte, fol. 67). Pero los más ilustrativos son aquellos que unen explícitamente el "ceño" con la "frente": "Altos montes que al cielo, / gigantes de esmeralda, / alzáis con ceño la arrugada frente" (*El veneno y la triaca*, Pando, IV, pág. 211). "Este monte eminente, / cuyo arrugado ceño, cuya frente / es dórica coluna / en quien descasa el orbe de la luna" (*Luis Pérez el gallego*, Octava Parte, págs. 501-502). Ahora bien, la "frente", el "copete" o el "ceño" se sitúan en la cabeza, por lo que este último término estaba siempre latente cada vez que se empleaba cualquiera de los otros. No parece haber duda, pues: el monte de *La vida es sueño* "abrasa... el ceño de la frente" al sol, es decir, en el sol; el verbo es transitivo, como podía usarse entonces lo mismo que hoy: "¿No veis, no veis que su carro [del sol], / de la continua tarea / errando el curso y cayendo / precipitado a la tierra, / abrasa montes y mares?" (*Apolo y Climene*, Cuarta Parte, pág. 444).

Germán Vega (*op.cit.*:891) no acaba de descubrir la razón que llevó al autor a sustituir el verbo "arruga" que aparece en la primera versión

26 "de nubes todo el cielo se corona / y, preñado de horrores, no perdona / el rizado copete deste monte" (*El mágico prodigioso*, Sexta Parte, pág. 333), ya citado en mi artículo anterior, págs. 527-528.

27 Otros ejemplos pueden verse en *Las armas de la hermosura* (Novena Parte, pág. 10), o en *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (Verdadera Quinta Parte, pág. 14, o éste de *La Aurora en Copacabana*: "subió a ese risco, en que dejó fijado / sobre su pardo ceño / del basto tronco el no labrado leño" (Cuarta Parte, pág. 342).

por el de "abrasa": "¿Por qué habría de trocar el poeta el término 'arrugar', que ha usado antes y después, por 'abrasar', que no utiliza nunca?"²⁸. Y, sin embargo, para aludir al anochecer, leemos en *Amigo, amante y leal*: "pues ya el sol los pirámides abrasa / de este monte eminente" (Verdadera Quinta Parte, pág. 460). Las razones por las que un dramaturgo decide introducir variaciones dentro de su *usus scribendi* son, desde luego, enigmáticas y, en definitiva, indescifrables. Pero la introducción de "cabeza" y de "abrasar" no suponen una ruptura de los modos metafóricos de Calderón, sino el desarrollo de una imagen compleja que está implícita en alguno de los textos aducidos: si un monte es 'vecino' del sol, si otro 'se atreve a profanar su lumbre' (*El Purgatorio*), si la "frente" de un tercero 'se atreve a tocar su lumbre' (*El mayor encanto*), nada impide que, puesto a revisar el texto de *La vida es sueño*, el autor, en un hiperbólico deseo de intensificación, decida afirmar resueltamente que el ceño de la frente —la parte más alta— del monte por cuya cabeza va a bajar Rosaura se abraza en el fuego del sol, al que llega a tocar por su insólita altura²⁹. Ello supone además asumir que la redacción inicial de Calderón fue "arruga", lo que no está probado, pues podría tratarse de una trivialización de la fuente común de los testimonios de la primera versión de la obra.

No pequeña sorpresa produce que también el verso 20 de *La vida es sueño* haya originado problemas a alguno de sus editores (no, por cierto, a Buchanan o a Sloman): "y a penas llega cuando llega apenas". Ruano (ed. 1994: 98) considera esta lectura "un error de QCL", que dice corregir de acuerdo con la primera versión: "y apenas llega cuando llega a penas". Pero el mismo Ruano reconoce que esa primera versión lee de otra manera: "y apenas llega cuando llega apenas"³⁰. Esta solu-

28 Lo cierto es que, aunque relegado a nota en la pág. 892, ya cita el texto que menciono a continuación. En cualquier caso, el método empleado por él de cotejar las fórmulas lingüísticas de un autor para rastrear la pertinencia o no de determinadas lecturas (e incluso para decidir atribuciones) sólo merece aplausos.

29 No concuerdo, por lo tanto, con la conclusión de Germán Vega (892), de que la imagen creada no concuerde con el contexto: "el atardecer no es el momento más adecuado para hablar de 'abrasamientos' y sí de las 'arrugas' que provoca la crecida de las sombras". En mi intelección, aquí no se está aludiendo al crepúsculo vespertino, al que en la obra se hace mención luego, sino a la altura monstruosa del monte. Queda también claro que, si defendiendo la lectura de QCL, tampoco puedo suscribir las conclusiones que obtiene Vega: "los errores claros de la segunda (que no parecen tanto erratas como el resultado del descuido supino de alguien al que no le preocupaba el sentido de los versos) [...] podrían incluso hacernos dudar sobre la intervención directa del poeta en la preparación del texto publicado al frente de la Primera parte en 1636" (892).

30 Compárense La primera versión de *La vida es sueño*, de Calderón (ed, Ruano, 1992: 130), y La segunda versión de *La vida es sueño*, de Calderón, ed., Vega García-Luengos, Cruickshank y Ruano, 2000:237). En realidad, la cuestión es un tanto más compleja: la mayor parte de los testimonios de la primera versión parecen leer con Zaragoza,

ción podría haber sido satisfactoria en el XVII, cuando el lector sabría obtener el sentido del juego de palabras, oculto bajo la anarquía entonces existente en la escansión de vocablos, pero no puede mantenerse hoy. En efecto, en aquella época todos escribirían la palabra unida o separada de acuerdo con los gustos de cada momento, que podían cambiar al minuto siguiente, pero todos entenderían a la vez una agudeza como esa. Téngase en cuenta que además los cajistas actuarían con igual arbitrio, tal como documenta Flores a propósito del *Quijote*, de manera que en absoluto habrían seguido un supuesto, pero muy improbable, uso sistemático de un autor (1975:7, ej.6, tabla 1; 10-11, 83, tabla14).

En realidad, la forma "apenas... a penas", elegida por Ruano y muchos otros editores, es la acuñada por Vera Tassis, sin duda en una dirección trivializadora, aunque no se trate de un cambio sustancial. La razón asiste, en efecto, a Rull (1980:111) cuando sostiene que "las variantes 'a penas' y 'apenas' no alteran el sentido del texto, que juega con el doble valor de los términos de ambas ortografías ('inmediatamente' y 'penosamente')"³¹. Tal como aparece en QCL, el verso no necesita variarse en absoluto, en uso del ingenio y aprovechando el hipérbaton, lo que se afirma es: 'un extranjero es mal recibido en Polonia y llega a sufrir dolores ("a penas llega") nada más entrar en el país ('cuando apenas llega')'. No hay error en QCL y nada debe cambiar, pues acaso la Parte recoja la voluntad de Calderón, aunque la lectura de Vera Tassis dice exactamente lo mismo, pero en otro orden, con menos sorpresa estilística y de forma más simple y menos "ingeniosa": 'nada más entrar en el país ya sufre dolores'.

Un problema diferente presentan los versos 48-50 de nuestra obra, en los que la serie de pareados heptasílabos y endecasílabos que ha venido empleándose desde el inicio se rompe para introducir tres endecasílabos seguidos:

1636: "y apenas... apenas", pero en la pág. 253 del primero de los dos libros citados en esta nota, Ruano recoge puntualmente las variantes de dos de las ediciones, para lo que ahora nos interesa, la que él denomina LC (esto es, la incluida en *Doze comedias las más grandiosas que asta aora han salido de los mejores y más insignes poetas*. Segunda Parte, Lisboa Pedro Craesbeeck, 1647, fol. 192vto., tanto se puede decir que lee: "y a penas llega, quando llega apenas", como que lee: "y a penas llega, quando llega a penas". Es decir, que, salvo que se trate de un problema óptico causado por la reproducción con la que trabajo, en el final de verso hay un pequeño espacio en blanco entre 'a' y 'penas', que tanto puede indicar que se trata de dos palabras, como de que el cajista abre la palabra separando un tanto las letras. En este punto, las reediciones de la Primera Parte hechas en vida de Calderón (VSL y VS) ya habían resuelto: "y apenas...apenas", sin duda con independencia de Zaragoza.

³¹ Esta explicación no convence a Ruano, (ed. 1994: 98), que sostiene que "tiene más sentido decir que 'apenas llega cuando ya encuentra penas' que 'encuentra penas cuando llega apenas'". La lectura es seguida también por Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.1998:83) aunque por otras razones.

CLARÍN [...] cuando se parte el sol a otro horizonte?
ROSAURA
¿Quién ha visto sucesos tan estraños?
mas si la vista no padece engaños...

El lugar se complica, porque la versión de Zaragoza (la "primera versión") incluye aquí cuatro versos que mantienen la alternancia con los heptasílabos:

CLARÍN
[...] cuando se parte el sol a otro horizonte?
ROSAURA
¿Qué puedo responderte,
Clarín, si, compañera de tu suerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?
CLARÍN
¿Habrá quién crea
sucesos tan estraños?

Sloman (1961) advirtió en su edición que Zaragoza "preserves the metrical pattern", por lo que es posible que "se trate de una omisión involuntaria del componedor de QCL" (*apud* Ruano, 2000:238). Sin embargo, parece más bien una decisión autorial. Es cierto que en la "primera versión" Rosaura sí responde a la pregunta de Clarín, pero ésta no exige imperiosa contestación y es casi una interrogación retórica, por lo que ella le replica con otra interrogación, que es lo mismo que ocurre en QCL, que por otro lado hace perfecto sentido. Asimismo, cabría sugerir que, dado que Rosaura ha hablado de "mi suerte" en el verso 21, Calderón hubiera decidido eliminar la referencia ahora a "tu suerte" para evitar reiteraciones, pero los razonamientos estilísticos valen para demostrar a la vez una cosa y su contraria, pues también puede argüirse, en defensa del mantenimiento de la reiteración, que así se traza un paralelismo. Ahora bien, el análisis métrico es el de más valor, pero sirve justamente para defender la supresión de los versos de Zaragoza, porque no existe un único "metrical pattern".

En efecto, de los cuatro tipos de silvas establecidas por Griswold Morley (1968:39), sólo el primero es de pareados regulares de 7 y 11 sílabas: aAbBcCdD... Pues bien, Calderón no lo usa prácticamente nunca –sólo hay dos ejemplos de corta extensión, de 30 y 26 versos, en obras bastante tardías–, sino que gusta de quebrarlo con la introduc-

ción de algunos endecasílabos o heptasílabos seguidos (Hilborn, 1943:122-148)³², que es lo que ocurre en nuestro caso, lo mismo que en los otros dos fragmentos en silvas de las dos jornadas siguientes de la obra. Ello no debe extrañarnos, pues Lope tampoco empleó nunca la silva 1 en su teatro (Morley y Bruerton, 1968:139). Para confirmar esta conclusión, cabe recordar que la versión de Zaragoza, que aquí mantenía la alternancia 7+11, rompe ese rígido esquema al introducir luego en la silva (versos 92-98) siete endecasílabos sucesivos. Por lo tanto, el "modelo métrico" de la silva en Calderón más bien ha de llevarnos a respetar el texto de QCL.

Parece decisivo, por lo que vamos viendo, el uso discreto del *iudicium* para localizar el error en el texto, pero esta no es nunca una tarea sencilla y siempre corremos el riesgo de ubicar uno donde no lo hay. Es lo que yo mismo estaba a punto de hacer en el artículo antes aludido. La intervención de Clarín (versos 54-55): "O miente mi deseo, / o termino las señas", aparecía bastante oscura y por eso apuntaba al final la posibilidad de que hubiera de corregirse por "o termina las señas"³³, como una invitación a Rosaura para que completara las características del edificio que él, por una convención teatral bien conocida, no podría ver. El lugar dista de ser evidente, y ya había merecido comentario de diversos editores. Riquer (1945:56) lo explicaba así: "O es mentira lo que tanto deseo (=hallar alguna habitación en esta soledad), o concluyo la descripción de las señas del edificio que a Rosaura le ha parecido ver"; pero añadía cautamente: "No estoy seguro de esta interpretación". Rull (1980:112), a la zaga de Sloman, que sólo había señalado "*termino=determino*", tampoco estaba muy convencido: "No me parece fácil el sentido. 'Termino' puede estar en el sentido de 'determino, concreto' [...] La explicación sería algo así: 'o mi deseo me engaña o efectivamente puedo concretar las señas que me dan'". Sólo en la reciente edición de Milagros Rodríguez Cáceres (2001:81) se afirma que "el sentido nos parece diáfano: 'O me engaña el deseo [de encontrar donde cobijarse] o puedo concluir la descripción [del edificio que tiene ante los ojos]'".

Como debe hacerse siempre, lo primero es comprobar el *usus scribendi* del autor y así podemos verificar que aquí "termino" no tiene nada que ver con 'acabo' o 'concluyo', sino, efectivamente con 'determino', como sucede muy claramente en otras obras calderonianas: "En

32 Hilborn comenta esta ausencia de la silva de tipo 1 y señala que, al introducirse esa ruptura de la secuencia 7+11, la silva pasa a ser técnicamente de tipo 4.

33 Así lo sugería de forma vacilante Valverde (2ª ed., 1985: 7): "Quizá 'termina' (tú)", hipótesis también aducida por Ruano.

las ondas se descubre / del mar un bulto, que ya / siendo trémulas las
luzes / del día, no se termina / quién es" (*A secreto agravio, secreta ven-
ganza*, Segunda Parte, fol. 203v.). "Pero ya que escasamente / se divisa,
pues apenas / breve átomo se termina" (*Ni Amor se libra de amor*,
Tercera Parte, fol. 177v.). "Pues ya a los ojos no dejan / terminar su
sombra tantos / troncos como se atraviesan..." (*La Fiera, el Rayo y la
Piedra*, Tercera Parte, fol. 221). "Y ya en sus lejos se dejan / terminar a
poca luz / las tres deidades severas" (*Ibid.*, fol. 221v.). Pero, sin salir de
la Primera Parte, hallamos un lugar en *La puente de Mantible* (fol.
139v.) que combina el verbo 'terminar' las señales de otro edificio, pre-
cisamente una torre, con la otra expresión empleada por Clarín, en una
escena en que interviene otro gracioso, su casi homónimo Guarín:

- Errados, Guarín, venimos.
— Y aun clavados, pues sentimos
los pasos.
— ¿Que no termines
de una torre los confines?
— No, mas voz al viento corre.
— Caballeros, a la torre,
a la torre, paladines.
— Esta es la seña, ya estamos
cerca della.
— Llega pues.
— O me miente mi deseo
fantasmas al parecer,
o vienen dos.

Lo que afirma Clarín es, por lo tanto: 'o mi deseo de hallar resguar-
do es el que me miente o engaña (fabricándome un espejismo), o en
efecto determino las señas de ese edificio que parece ver Rosaura'. De
esta manera queda perfectamente aclarado el paso de *La vida es sueño*,
de nuevo sin tener que alterar una letra del texto de la *princeps*.
Tampoco parece necesario hacerlo en los dos versos siguientes (56):
"Rústico nace entre desnudas peñas / un palacio tan breve". La versión
de Zaragoza lee aquí: "Rústica yace entre elevadas peñas / una torre tan
breve", y Ruano, que estima mucho la primera redacción, no duda en
sustituir "nace" por "yace". Sin embargo, dentro del sistema general de
empleo de la prosopopeya que Calderón viene haciendo en la obra
—cabeza del monte, su frente, su ceño, Polonia escribe, la luz es medro-
sa—, no disuena esta otra, antes bien, podría servir para resaltar lo
pequeño del edificio, como un infante acabado de nacer. Pero la razón

fundamental la aporta Evangelina Rodríguez Cuadros (1998:84), al recordar que el *nascor* latino también significaba 'alzarse', 'levantarse'.

Cuestión diferente es la aparición del "palacio". A menudo se ha hecho notar que Calderón debió de haber escrito en principio "torre", como llama luego siempre al lugar de Segismundo. La sustitución por "palacio" es, sin duda, del autor, que parece haberla olvidado cuando, sólo diez versos después, hace decir a Clarín: "es mejor que la gente / que habita *en ella*". De no ser que, con una perspectiva correcta desde el punto de vista estrictamente gramatical, Clarín tome como antecedente de "ella" "la arquitectura" que acaba de mencionar Rosaura ("Con tan rudo artificio / la arquitectura está de su edificio"), solución que parece un tanto forzada. En cualquier caso, "palacio", que puede tener algún vago sentido irónico y constituye antífrasis, ha de ser la forma escogida, lo mismo que "ella" de Clarín, como asume con buenas razones Cruickshank (1973: 88; 1985:90-91). Si fue un despiste de Calderón, hay que mantenerlo igual, pues no es labor del crítico textual "mejorar" a los escritores.

Cabría detenerse en el poco frecuente "Huigamos" de Rosaura en el verso 82, pero baste apuntar que, aunque rara ya, la forma seguía existiendo: la usa Lope de Vega en *Adonis y Venus* y en *La venganza venturosa*, y Tirso en *Cautela contra cautela*³⁴. Vengamos, para ir concluyendo, al monólogo de Segismundo. Ya aclaré otra vez que el verso 141 debe leerse como en QCL: "y yo con mejor distinto / tengo menos libertad". Es forma usual en el siglo XVII, empleada, por ejemplo, por Juan de la Cueva (ed.1974:15): "Revuelto labirinto / donde falta el distinto / para salir". Aparece en Cervantes y en Lope como sinónimo de 'instinto' (habla del "distinto natural" de unas yeguas en *El primer Fajardo* (1617, fol.169v), y podríamos ver otros ejemplos de *El verdadero amante* o *La pastoral de Jacinto*), pero Calderón, que prodiga 'instinto', parece en algún momento diferenciar entre éste y el "distinto". El animal tiene "instinto natural", del que carecía el bruto-hipogrifo que aparece al principio de la obra y que por ello, al no poseer el instinto primordial de conservar la vida, se mata al precipitarse por la montaña. Como divulgaba Huarte de San Juan (ed.1989: 293-303) en su *Examen de ingenios*, los filósofos, viendo las cosas extraordinarias "que hacen los brutos animales, dicen que no hay que espantar, porque lo hacen

34 El texto de Tirso está en su Segunda Parte, y puede comprobarse en el utilísimo TESO, que facilita enormemente las consultas, pero las ediciones modernas de esta obra tirsiana, de Hartzenbush a Blanca de los Ríos, alteran aquí el texto.

con instinto de naturaleza, la cual muestra y enseña a cada uno en su especie lo que ha de hacer". El hombre, además de "ánima vegetativa" y "ánima sensitiva", tiene "ánima racional", la cual "también tiene instinto natural para las obras de su especie, que son sabiduría y prudencia". A este último instinto Calderón gusta a veces de calificarlo como "distinto", o capacidad de distinguir; así en *A tu prójimo como a ti*: "Ah de la segunda edad / del Hombre, en quien ya el distinto / de cinco sentidos goza"(ed.1717:333^a), o en *Los alimentos del Hombre*: "Y pues en lugar de instinto, / elevó Dios su talento / a distinto, con que puede / entre lo malo y lo bueno / elegir con albedrío..." (op.cit, II:369^a). Por lo tanto, no parece posible atribuir la aparición de este término en *La vida es sueño* a ocurrencia o error del copista o cajista, y debe mantenerse así³⁵.

Por lo que toca a la discutida décima del "arroyo" (versos 153-162), resulta por demás extraño que en sus versos 2, 4 y 6 QCL repita la palabra "flores", pero, aparte de que la extrañeza que pueda causarnos no deja de ser casi irrelevante en un periodo literario marcado por la transgresión continua de lo esperable³⁶, parece difícil que ni un copista despistado, ni un componedor soñoliento pudieran incurrir por sí mismos en esa triple reiteración; por lo tanto, este debe de ser un efecto buscado por Calderón. La versión de Zaragoza aquí es ilustrativa; aunque ofrece notable desorden del conjunto de las décimas según el desarrollo lógico del razonamiento, mantiene la estrofa del "arroyo", pero sólo usa "flores" la primera vez y sustituye las otras dos por "rosas" y "cielos". Si resulta duro aceptar que sea error mecánico la reiteración de la palabra en las tres ocasiones, sí cabría pensar que el autor tenía establecida en la segunda una *variatio* con "rosas", que el copista o el cajista podrían haber eliminado en QCL por un error de la memoria³⁷; en la misma comedia, Rosaura empleará más tarde los dos términos unidos: "a las flores y a las rosas" (v. 2697). Una lectura plausible desde el punto de vista estilístico de la actualidad podría haber sido:

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,

35 Ya lo hacen Buchanan, Rodríguez Cuadros y Rodríguez Cáceres.

36 Hoy también podría causar sorpresa que se produzcan reiteraciones de términos en versos muy próximos: "este monte" en el parlamento inicial de Rosaura (vv. 9 y 15), o "has suspendido... la suspensión" (vv. 219 y 221), que explica documentadamente Agustín de la Granja (2000:145-171).

37 Sin embargo, la defensa de la importancia de la primera versión no lleva a Ruano a proponer la inclusión de "rosas" en el cuarto verso, sino la de "cielos" en el sexto. Que la décima plantea problemas lo revela además que un estudioso tan conservador como Buchanan (1909:5) decida incluir "rosas" en el cuarto verso, pero también hace lo mismo con "cielos" en el sexto.

y, apenas sierpe de plata
 entre las rosas se quiebra,
 cuando músico celebra
 de las flores la piedad...

Es decir, que "flores" acaso sólo aparecería dos veces, en los versos segundo y sexto. Pero la tentación de acoger esta posibilidad debe ser vencida. Hoy acaso nos gustaría más esa *variatio*, pero a falta de otros testimonios no parece que debamos "corregir" a Calderón para adaptarlo a nuestros gustos. Desde luego, el uso de "cielos" en el sexto verso de la primera versión entra en otro ámbito, que afecta al sentido completo de la décima. Esta, en realidad, no ofrece muchos problemas en la *princeps*: el arroyo nace entre flores y de inmediato, se retuerce y canta la generosidad de las mismas flores, que le abren camino por el campo. Lo único que cabe corregir es el verso 8; tal como está en QCL no se entiende. En él, la lectura más probable es "del campo abierto a su huida". Sloman intentaba resolverlo introduciendo una coma al final del verso anterior: "que le dan la majestad, / el campo abierto a su ida", pero esta propuesta tampoco acaba de reflejar una lectura demasiado coherente. Vera Tassis, que también detectaba aquí alguna anomalía, resolvió mantener la triple aparición de "flores", pero leía los versos 7 y 8 así: "que le da la magestad / el campo abierto a su huida", pasando, pues, el verbo a singular y cambiando el sujeto.

La intervención más económica y menos manipuladora podría consistir, por tanto, en respetar casi en su totalidad el texto de QCL, pero con el añadido de una letra al inicio del octavo verso: "del campo", la cual, por cierto, era lo ya editado por Hartzzenbush (1848, I:2)³⁸. Sin embargo, el resto del verso presenta igualmente dos lecturas diferentes: "campo abierto a su ida" en QCL; "campo abierto a su huida" en la primera versión (Zaragoza, etc.), en Vera Tassis y en muchos editores modernos (Hartzzenbusch, Riquer, Ruano). Otros, en cambio, deciden mantener "ida" (Buchanan, Sloman, Rull, Rodríguez Cuadros). Esta última lo razona así: "*Ida* tiene una clarísima acepción según el DA [Autoridades]: 'por traslación se toma por ímpetu o prontitud'" (Rodríguez Cuadros, 1998: 89)³⁹. No habría mucho más que añadir y

38 Sin embargo, leía el verso anterior igual que Vera Tassis. En cambio, Riquer mantiene el verso 7 de QCL, pero sigue en el 8 a Vera y Hartzzenbusch. Milagros Rodríguez Cáceres (2001: 87), propone otra enmienda: "al campo". En todo caso, se trata tan sólo de un matiz, y podría ser lectura alternativa a la propuesta arriba.

39 Esta y la de Sloman son las ediciones que siguen más de cerca a QCL, con sólo el añadido de una coma al final del verso séptimo.

debería mantenerse "ida", si no fuera porque, como ya señaló Sloman y recordó Cruickshank (1973:79-80)⁴⁰, uno de los ejemplares conservados de QCL (Sorbona) revela que se han producido correcciones en el curso de la impresión del volumen, cuatro de ellas en la misma hoja (A3r) y una de las cuales afecta a lo que ahora nos interesa. Todas las lecturas divergentes de ese ejemplar son erróneas y han sido corregidas en los demás, lo que demuestra que la de Sorbona es la hoja compuesta inicialmente. Pues bien, ahí dice el verso del que tratamos: "el campo abierto a su herida". Esto supone que la lectura "a su ida" es una corrección hecha a última hora, cuando el libro, o al menos la forma de ese pliego, estaba en la prensa. ¿Fue la enmienda acertada? Cabe formular esta pregunta, porque a veces con las prisas se corregía mal: en la misma columna primera de esa página había otro error, pues sus dos primeros versos rezaban así: "ò ramillete con alas, / quando las etereas alas". El segundo verso tiene una errata y debiera leer "salas", pero el cajista, tras parar la máquina, enmendó el primero, y por eso todos los demás ejemplares de QCL conservadores acabaron diciendo: "ò ramillete con salas, / quando las etereas alas", con lo que en vez de una errata tenemos dos.

¿Se enmendó también mal la "herida"? Dicho de otro modo: ¿cuál era la lectura del "original" que estaba usando el componedor, que no se trataba, es claro, del autógrafo calderoniano? Es difícil saberlo, pero con toda evidencia resulta más probable que la confusión surgiera entre "huida"/"herida" que entre "ida"/"herida"⁴¹. Pero también es posible que Calderón, de acuerdo con su peculiar grafía, hubiera escrito inicialmente la palabra "huida" como "vyda"; Cruickshank ha recordado que en el autógrafo de *Polifemo* y *Circe*, la palabra "huyendo" está escrita así de su mano: "vyendo", que los copistas transcribirían "viendo", lo cual explica un "viendo" de *El médico de su honra* que, en realidad, es "huyendo"⁴². Acaso, como sugiere Ruano, al advertir el dislate de "herida", se cambió el término sin consultar el texto base, pero, como lo

40 Tras la publicación de este estudio se localizó otro ejemplar de QCL, que ya tiene en cuenta el mismo Cruickshank (2000:13-21) Véase también en esta edición la nota de Ruano (2000: 244).

41 Puede verse en el facsímil editado en 1973 que la palabra "ida" cae un tanto de su renglón (salvo que se trate de un efecto óptico de la reproducción). No se me oculta que el hecho de que se corrigiera ese verso va en contra de que la lectura original fuera en él "del campo", pues tanto el ejemplar de la Sorbona como todos los demás leen "el campo", pero no hay que olvidar que estas correcciones se hacían a toda prisa y sin un cuidado exquisito: en la misma décima que nos ocupa, el segundo y el décimo versos incluyen dos erratas que ninguno de los ejemplares corrige: "dasata" por "desata" y "liberrad" por "libertad".

42 D. W. Cruickshank (2001:137) y ya antes en 1981:141.

habitual era que el corrector realizase el control atendiendo a lo que un ayudante le leía en voz alta, es posible que en el "original" con el que trabajaba la imprenta el copista hubiese interpretado el calderoniano "vyda" como "ida", si no fue el cajista quien volvió a despistarse, como le había ocurrido al enmendar "alas", e introdujo "ida" por "huida". Este último término, pues, tiene muchos visos de ser el que Calderón había escrito, y no es aventurado incluirlo en el texto.

Lleguemos con Segismundo al final de sus razonamientos: su furia es tal que se nos muestra "un Volcán, un Etna hecho" (la tipografía en QCL es "un bolcan, un ethna hecho", ambas con minúscula, lo que era frecuente). Aquí sí había escrito bien Zaragoza "un Bolcán, un Etna hecho", pues aunque el primero puede ser un volcán cualquiera, en realidad es el volcán llamado Volcán, es decir, aquel del que todos los demás tomaron su denominación⁴³. No es nombre común, pues, sino nombre propio. Corominas señala, *s.v.*, que Cicerón llama *Vulcaniae insulae* a las islas volcánicas o Eolias, al norte de Sicilia, hoy también conocidas como islas Lipari, por la mayor de todas. Pues bien, además de Stromboli, una de ellas sigue hoy denominándose Vulcano y porta como todas las demás su propio volcán a cuestras. El apelativo procede, naturalmente, de Vulcano, el dios patizambo citado por Petrarca (ed.1951:62) en el soneto XLI, que en el siguiente lo llama "l'antiquissimo fabbro ciciliano", y que en el *Triumphus Cupidinis*, IV, 154-155, menciona diversos volcanes: "Non bollì mai Vulcan, Lipari od Ischia, / Strongoli o Mongibello in tanta rabbia"...(*op.cit.*: 507)

En la literatura española del Siglo de Oro es mencionado a menudo; Lope de Vega en el soneto CII de sus *Rimas* expresa: "Cuando el mejor planeta en el diluvio / tiempla de Etna y Volcán la ardiente fragua", y Pedraza (1993:408-109) ya anota en su edición que debe ir en mayúscula⁴⁴. En una comedia, el mismo Lope señala: "No habrá Scila feroz, Caribdis fuerte, / Por más que el turbulento mar reparta / Su fuerza entre las dos, que me detenga, / Aunque otra Juno a contrastarme venga. / Veré del Lilibeo y Pusilipo / las cumbres altas y al Volcán la frente"⁴⁵. Escrito con B- o V- inicial, Calderón y sus contemporáneos

43 Esta indicación debe ser señalada como homenaje a Ignacio Arellano, que me comentó una vez la necesidad de editar "Volcán". Véase la nota de Don William Cruickshank (1971:206-207) en su edición de *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

44 Sin embargo, no parece identificarlo con el nombre de un volcán, sino con Vulcano.

45 Los versos pertenecen a *Don Juan de Castro* (ed. 1913: 61). En *Angélica en el Catay* (1617:fol.229v.) por donde cito (y conservo esta vez su ortografía), fol. 229v., habla Sacripante en octavas esdrújulas: "¿Qué entrañas de Bolcán, que nieve Scítica / no se doliera de mi historia trágica".

no se equivocaban, pues, ni confundían Volcán con Etna, aunque la ubicación de la fragua de Vulcano se situase a veces en uno u otro monte. Bien los diferencia en *La fiera, el rayo y la piedra* (Tercera Parte, fol. 220v.), aunque no está muy claro que lo coloque en una isla distinta de Sicilia: "Este prodigioso monte / que el mar de una parte cerca / y de otra al Etna contiguo / es bastardo hijo del Etna. / De la fértil hermosura / de Trinacria, patria bella / de los dioses, es lunar [...] La fragua allí de Vulcano / lo diga".

En ocasiones, don Pedro también usa el término como nombre común, pero de manera más abundante lo hace como el nombre propio del volcán así llamado, y a menudo formando parejas, tríos o cuartetos con otros similares. No es cuestión de acumular ahora docenas de ejemplos, basten dos de la misma Primera Parte en que hace doblete con el Etna, lo que ocurre más de diez veces en el conjunto de su teatro: "porque es a mi despecho / un Etna el corazón, Volcán el pecho" (*La puente de Mantible*, fol. 125r. y v.); "que es Etna el corazón, Volcán el pecho" (*El purgatorio de San Patricio*, fol. 52). Como muestras de series ternarias, sólo dos: "que es tal el Vesubio, es tal / el Volcán, y tal el Etna" ... (*El valle de la Zarzuela*, Pando IV, pág. 59); "Si el Volcán, si el Mongibelo, / si el Vesubio se opusieran, / entrara por todos ellos" (*Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, Tercera Parte, fol. 83v.). O, en fin, otros dos casos formando cuarteto: "Qué Vesubio, qué Volcán, / qué Mongibelo, qué Etna" (*La viña del Señor*, Pando IV, pág. 188); "Qué Etnas, qué Mongibelos, / qué Vesubios, qué Volcanes" (*Amar después de la muerte*, Novena Parte, pág. 269).

Es hora ya de terminar, pues no cabe reducir a dos líneas las razones por las que las cuatro décimas del monólogo de Segismundo que acaban con la pregunta en forma casi de estribillo ("¿y teniendo yo más alma, / tengo menos libertad?") en realidad no son preguntas, y deben editarse sin signos de interrogación. Quede la cuestión para otro tiempo y lugar.

¿Qué conclusiones pueden obtenerse hoy al final de este viaje? Ante todo, la de proceder siempre en el campo de la crítica textual con la máxima humildad. Nadie sabe nada por sí solo, y por ello cabe rendir homenaje a los diferentes editores de *La vida es sueño*, pues ha sido su labor acumulativa la que nos permite estar hoy más cerca de un texto seguro de la obra. Pero quiero mencionar expresamente a José María Ruano, cuyo ingente trabajo tiende a ser minusvalorado a última hora. Por mucho que puedan discutirse algunas de sus soluciones, las intentó en casi todos los puntos cruciales. Podrá negarse la existencia de una

primera versión de la obra, pero para descartarla no bastan un par de referencias a ejemplos aislados; es necesario un examen comparativo completo de todas las divergencias, que hasta ahora nadie más que él ha realizado, para afirmar lo contrario de lo que él defiende.

En segundo lugar, y estrechamente relacionado con el anterior, debe asumirse que ninguna edición crítica es definitiva, pues cada una no es otra cosa que una hipótesis, como ya apuntaba Contini en 1939⁴⁶ Ante un lugar dudoso, en el que quepa sospechar la existencia de un error, hay que exprimir todas las explicaciones que le confieran sentido. Como dice Alberto Blecua (1983:126), "antes de llevar a cabo una conjetura deben agotarse todas las posibilidades de explicar ese *locus obscurus*, que puede no ser oscuro por error de copia, sino por deficiencias de nuestro conocimiento filológico". Ahora bien, nunca debe permanecer en nuestra edición algo que carezca de significado, por mucho que la mayoría matemática de una tradición textual o el cálculo de variantes parezcan imponer una lectura. En esos casos hay que arriesgar una enmienda, pues sólo así destacaremos lugares por los que todo el mundo pasa como si fueran paladinos y que acaso nadie entiende. Las llamadas de atención en esta línea son una de las mejores contribuciones que un editor crítico, sea o no neolachmanniano, puede llevar a cabo. Bien sentaba Cruickshank (2001:139), con toda su experiencia, un principio que, de puro evidente, debiera tenerse siempre como guía: "Para reparar un error es necesario advertir su existencia". Revelar que el rey está desnudo es el principio para descubrir las celadas que un texto oculta, y nada más honrado que reconocer que no se entiende algo, si en efecto no podemos alcanzar su sentido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARELLANO, I., 2000, "Anotar el teatro de Tirso " en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, eds., *Varia lección de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos

⁴⁶ "Un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro", palabras citadas por Alfredo Stussi (1998:31) quien por su cuenta las asume y repite en la pág. 21.

BARBI, M., 1938, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze.

BENTIVOGLI, B. Y P. VECCHI GALLI , 2002, *Filologia italiana*, Milano, Bruno Mondadori.

BLECUA, A., 1983, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.

BRAMBILLA AGENO, F., 1984, *L'edizione critica dei testi volgari*, 2ª ed, Padova, Antenore.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., ed. 1717, *Autos sacramentales*, ed. Pando, Madrid.

—————, ed. 1848, *Comedias*, (vol 1) ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, BAE, vol. VII.

—————, *La vida es sueño Comedia famosa de D. Pedro Calderon de la Barca. 1636*, ed. 1909, ed. Milton A. Buchanan, University of Toronto Library.

—————, ed. 1945, *La vida es sueño*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Juventud.

—————, ed. 1961, *La vida es sueño*, edición de A. E. Sloman, Manchester, Manchester University Press.

—————, ed. 1971, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. de D. Cruickshank, London, Tamesis Books.

—————, ed. 1980, , *La vida es sueño*, ed. E. Rull, Madrid, Alambra.

—————, ed. 1981, *La vida es sueño*, ed. J. M. Valverde, Barcelona, Planeta, 2ª ed., 1985.

—————, ed. 1981, *El médico de su honra*, ed. de D. Cruickshank, Madrid, Castalia.

—————, ed. 1992, *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón* (ed, introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press.

—————, ed. 1994, *La vida es sueño*, edición de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.

—————, ed. 1998, edición de E. Rodríguez Cuadros, *La vida es sueño*, Madrid, Espasa Calpe.

—————, ed. 2000, *La segunda versión de La vida es sueño, de Calderón*, ed., introducción y notas de Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press.

———, ed. 2001, *La vida es sueño*, edición de M. Rodríguez Cáceres con introducción de R. Navarro Durán, Barcelona, Octaedro.

CASTRO, A., 1924, *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, Madrid, Victoriano Suárez.

CONTINI, G., 1986, *Breviario di Ecdotica*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.

CRUICKSHANK, D., 1973, "The text of *La vida es sueño*", en Edward M. Wilson-Don W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de la colección Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Valey, Westmead, Farnborough, Hants, Gregg-London, Tamesis Books.

———, 1985, "The editing of spanish Golden-age plays from early printed versions" en Frank P. Casa y Michael D. McGaha, eds., *Editing the comedia*, Ann Arbor, University of Michigan, 52-103.

———, 2000, "Los textos de Calderón", *Insula*, nº 644-645, agosto-septiembre.

———, 2001, "Los 'hurtos de la prensa' en las obras dramáticas", en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 130-131.

DE LA CUEVA, J., ed. 1974, *Bernardo del Carpio*, ed. Anthony Watson, Exeter.

DE LA GRANJA, A., 2000, "Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la práctica de la suspensión", *BHS*, LXXVII, 145-171.

FAHY, C., 1988, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., 2003, "La tempestad en Calderón: del texto a las tablas", en Manfred Tietz ed., *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, *Archivum Calderonianum*, nº 10, 97-128

FERRARI, A., 2001, "Sbagliando (loro), s'impara (noi): tipologia e interesse dell'*incipiens error* nel Colocci-Brancuti", en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds., *Canzonieri iberici*, I, Noia, A Coruña, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña.

FIESOLI, G., 2000, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.

FLORES, R.M., 1975, *The Compositors of the first and second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, Londres.

FRÄNKEL, H., 1969, *Testo critico e critica del testo*, trad. por Luciano Canfora de *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios* (Göttingen, 1964), Firenze, Felice Le Monnier.

CÓNGORA, L. de, sin fecha, *Obras completas*, ed. J. e I. Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar, 1ª ed.

GREETHAM, D.C., 1994, *Textual Scholarship. An Introduction*, New York-London, Garland.

HARRIS, N., 2004, "Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle", *Ecdotica*, 1, 82-115.

HILBORN, H., 1943, "Calderón's 'silvas'", *PMLA*, 58, 1943, 122-148.

HUARTE DE SAN JUAN, J., ed. 1989, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.

HUNTER, W., 1985, "Editing texts in multiple versions", en Frank P. Casa y Michael D. McGaha, eds., *Editing the comedia*, Ann Arbor, University of Michigan, 24-51.

IGLESIAS FEIJOO, L., 2001, "Los textos de Calderón: las comedias", en José María Díez Borque, ed., *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero y Ramos, 77-108.

———, 2002, "En el texto de Calderón: *La vida es sueño*", en Ignacio Arellano, ed., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*, Kassel, Edition Reichenberger, vol. II, 517-532.

INGLESE, G., 1999, *Come si legge un'edizione critica*, Roma, Carocci.

KIRBY, C., 1986, "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación", *Incipit*, VI, 71-98.

LUCÍA MEJÍAS, J. M., 1998, "Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española", *Revista de Poética Medieval*, 2, 115-153.

———, 2003, "La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto" en von der Walde Moheno, L., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 419-490.

MCGAHA, M. Y F. P. CASA, 1991, eds., *Editing the Comedia II*, Michigan Romance Studies, 1991.

MONTESINOS, J., 1954, "Introducción" a *Primavera y Flor de los mejores romances* recogidos por el Licdo. Arias Pérez (Madrid, 1621), Valencia, Castalia, lxxxvi-lxxxviii.

MORLEY, S.G. Y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968

- ORDUNA, G., 1995, "II. La edición crítica como arte de la edición. 1. *Interpretatio-Iudicium*", *Incipit*, XV.
- ORLANDI, G., 1995, "Perché non possiamo non dirci lachmanniani", *Filologia Mediolatina*, II, 10-15.
- PASQUALI, G., 2ª ed 1962, *Storia della tradizione e critica del testo* [1934], Firenze, Le Monnier.
- PATERSON, A., 2000, "Transmisión tirsiana: peripecias textuales de Tirso", en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, eds., *Varia lección de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 129 y 130.
- PETRARCA, F., ed.1951, *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. F. Neri, G. Martelloti, E. Bianchi y N. Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.
- PRESOTTO, M., 2000, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
- RICO, F., 1990, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral.
- (ed.), 2000 [pero 2001], *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- y F. J. LOBERA, 2000, en Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina*, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 2000, pág. ccxxix.
- , 2001, "Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual", en *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 543-556
- , 2004, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- , inédito, *El texto del "Quijote". Introducción a una ecdótica del Siglo de Oro*.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., 1998, *La vida es sueño*, Madrid, Espasa Calpe.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., 1991, "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en Ignacio Arellano-Jesús Cañedo, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 493-517.
- RUIZ, E., 1985, "Crítica textual. Edición de textos", en José María Díez Borque, ed., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 67-120.
- SEGRE, C., 2001, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi.
- STOPPELLI, P., ed.1987, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino.
- STUSSI, A., 1997, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.

———, 1998, "Apporto di temi moderni alla pratica ecdotica", en A. Ferrari, ed., *Filologia classica e Filologia romanza*.

———, 1998, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 85-99.

THORPE, J., 1972, *Principles of Textual Criticism*, San Marino, California, The Huntington Library.

TIMPANARO, S., 1985, *La genesi del metodo del Lachmann*, 2ª ed., Padova, Liviana, 1985.

TROVATO, P., 1991, *Con ogni diligenza corretto*, Bologna, Il Mulino.

———, 1998, *L'ordine dei tipografi*, Roma, Bulzoni.

VÀRVARO, A., 1998, "Problemi attuali della critica del testo in Filologia romanza", en Anna Ferrari, ed., *Filologia classica e Filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 15.

VEGA, LOPE DE, 1617, *El Fénix de España... Séptima parte de sus comedias*, Madrid.

———, ed.1913, *Don Juan de Castro*, en *Obras*, ed. Acad. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, vol. XIV.

———, ed.1930, *La venganza venturosa*, *Obras*, Nueva Acad., vol. X, ed. Federico Ruiz Morcuende.

———, ed.1948, *El cardenal de Belén* por T. Earle Hamilton: Lope de Vega, Lubbock, Texas Tech Press.

———, ed.1951, *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, C.S.I.C., I

———, ed.1994, *Adonis y Venus, Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, vol. IX.

———, ed.1993, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, s. l., Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I.

VEGA GARCÍA-LUENOS, G., 2003, "Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)", *Criticón*, nº 87-88-89.

VENTIVOGLI, B y P. VECCHI GALLI, 2002, *Filologia italiana*, Milano, Bruno Mondadori.

VON DER WALDE MOHENO, L. (ed.:2003) *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana.

WEST, M. L., 1973, *Textual Criticism and Editorial Technique*; Stuttgart, Teubner, (trad. italiana, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, Palermo, L'Epos, 1991)