

La recepción de «*La vida es sueño*» en Polonia

BEATA BACZYNSKA

Universidad de Wrocław

*Quidquid recipitur, recipitur
ad modum recipientis*

(Tomás de Aquino, *Liber de causis*)

Parece atrevido, después de revisar la vastísima bibliografía calderoniana, tratar aún de *La vida es sueño*, el drama que no sólo se ha convertido en uno de los tópicos de la obra teatral de Pedro Calderón de la Barca sino que, a la vez, sigue siendo reconocido como la más universal encarnación dramática del concepto del mundo en el Barroco de la Contrarreforma¹. Asimismo –para los hispanistas de Polonia– el tema polaco de esta comedia española siempre ha sido muy grato y alentador para discutir; sin embargo no han podido llegar a un consenso debido a los anacronismos que abundan en ella. Ya ha habido varios intentos de aclarar los lapsus –sólo aparentes ya que el concepto del anacronismo y la verosimilitud del *couleur local* no aparece hasta el siglo XIX– calderonianos². Creo con Mijail Bajtin que el propósito principal del crítico e historiador es determinar cómo la gente de una época dada pudo comprender una obra concreta y cómo ellos –y no nosotros– no la pudieron entender³.

¹ El presente estudio es la versión española –reducida– de la tesina que estoy preparando en el Departamento de Teatro de la Universidad Jagellona en Cracovia (Polonia). He optado aquí por limitar a lo máximo las intrusiones de tipo metodológico. Asimismo quisiera agradecerle al Profesor Florián Smieja de la Western Ontario University (Canadá) por haberme ofrecido la oportunidad de enfrentarme con *La vida es sueño* de Calderón y su primera versión polaca.

² Por ejemplo L. ZIENKOWICZ, «Komedya Kalderona o Polakach» (La comedia de Calderón sobre los polacos), *Pamiętnik dla Plci Pieknej*, 1830, III, pp. 91-92; S. Wedkiewicz, «Polska –krajna fikcji i utopii» (Polonia –un país de ficción y utopía), *Przegląd Współczesny*, XXIII (1927); M. STRZAŁKOWA, «La Pologne et les Polonais dans le théâtre du XVII^e et XVIII^e siècles espagnols», *Comparative Literature Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1959, II, pp. 635-649; E. C. BRODY, «Poland in Calderón's *Life is a Dream*: Poetic Illusion or Historical Reality», *The Polish Review*, XIV (1963), pp. 21-62; H. ZIOMEK, «Polonia en la obra de Calderón de la Barca», *Calderón. Congreso Internacional sobre Calderón y teatro español*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 987-995.

³ Cf. M. BAJTIN, *Rabelais and His World*, tr. I. Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT Press, 1968.

I. EL PORQUÉ DEL PRÍNCIPE POLACO *IN FABULA SOMNII* CALDERONIANA:
MADRID CARNAVAL DE 1635

El hispanista polaco no puede descartar del todo la opinión de Joaquín Casaldueiro, cuando el célebre calderonista español escribe:

•La acción transcurre en un tiempo imaginario (...) Polonia y Moscovia son lugares en correspondencia con ese tiempo, es decir, fuera de la experiencia geográfica de los espectadores. El medio tempo-espacial nos aleja de todo dato particularizador.⁴

¿Anticiparía entonces Calderón a Alfred Jarry?, quien al estrenar su drama surrealista *Ubu roi ou Les Polonais* en 1896, dirá en París:

•Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part.⁵

Nada más desacertado, ya que se trata del dramaturgo español quien en los años treinta del siglo XVII —cuando estaba componiendo *La vida es sueño*— era colaborador del conde-duque Olivares, el gran artífice de la política hecha arte, y viceversa, al servicio de Felipe IV y la Casa de Austria. El príncipe polaco como personaje dramático aparece ya en una de las primeras comedias del joven Calderón escritas bajo los auspicios del conde-duque: *El sitio de Bredá* que se estrenó en la corte poco después del 15 de junio de 1625⁶. La perspicacia y exactitud con las que Calderón presentó lo ocurrido en Flandes hace pensar en su posible participación en la famosa batalla⁷. ¿Acaso tuvo la oportunidad de ver y conocer al príncipe polaco Ladislao Segismundo quien en septiembre de 1624 visitaba el campamento español de Bredá⁸?

Ladislao Segismundo era primo hermano de Felipe IV, ya que sus madres —la reina de España Margarita de Austria y, la de Polonia, Ana Hasburgo (esposa de Segismundo III Vasa)— eran hermanas⁹. El príncipe Ladislao ya de joven despertaba gran interés por parte de los embajadores españoles en la corte polaca¹⁰. Cuando en 1633 ascendió al trono tras ser elegido —una vez muerto su padre Se-

⁴ J. CASALDUERO, «Sentido y forma de *La vida es sueño*», *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, p. 163.

⁵ A. JARRY, *Ubu roi ou les Polonais*, en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1972, I, p. 401.

⁶ J. BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 192.

⁷ Según J. R. SCHREK (ed.) P. Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá*, Utrecht, Instituto de Estudios Hispánicos, 1957; compárese con Sh. B. WHITAKER, «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Renaissance Quarterly*, XXXI (1978), Nr. 4, pp. 515-531, quien cree que no necesariamente tuvo que estar en Flandes; fue Olivares quien le dio a Calderón el material documental exhaustivo.

⁸ Véase F. SMIEJA, «El príncipe de Polonia ante Bredá según un diario coetáneo», *Revista de Literatura*, XXXV (1969), pp. 95-103; W. FOLKIERSKI, «Ślady podróży flandryjskiej królewicza Władysława (1624) w teatrze Calderona» (Las huellas de un viaje por Flandes del príncipe polaco Ladislao (1624) en el teatro de Calderón), *Pamiętnik Literacki*, XXXII (1935), Nr. 1-2, pp. 110-118.

⁹ En las Descalzas Reales en Madrid se encuentran dos retratos de los infantes polacos —Ladislao Segismundo y su hermana Ana—, testimonio de las relaciones directas entre las dos familias reales.

¹⁰ Véase *Relatio Burgravii Abraham de Dobna oratoris Regis Hispaniae de missione quam a 1612 ad regem Poloniae absolvit*, ed. W. Meysztowicz, in *Antemurale*, XII (1968), p. 85.

gismundo III— por los polacos el Rey de la Serenísima República, la Casa de Austria quiso refortalecer sus relaciones con el Reino de Polonia. Por entonces se intensificaron de manera singular las visitas de los diplomáticos de España a Varsovia; la Casa de Austria quería que el rey de Polonia se comprometiera en la guerra de los Treinta Años, haciéndose cómplice más asiduo de la Contrarreforma¹¹.

Exactamente por aquellas fechas —el carnaval de 1635— se estrenó en Madrid *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca¹². Polonia —en eso estoy de acuerdo con Joaquín Casaldueiro— era un país lejano y exótico, hasta ficticio para el público español en el sentido geográfico, pero no lo era en cuanto a los intereses dinásticos del Reino de España. A pesar de lo muy imaginario —algunos dirán anacrónico— de la trama, la realidad parece invadir la apariencia: no por pura casualidad el protagonista de este único en su carácter dramático *speculum principii cristianae* es un príncipe (infante) de Polonia¹³. En el teatro barroco —lo afirma también Casaldueiro— nada es fortuito¹⁴. La comedia del Siglo de Oro se hacía ante todo *in illo tempore* así que en *La vida es sueño* reconocemos el ambiente post-tridentino y, a la vez, podemos intuir ciertas pautas de la política dinástica de la Casa de Austria A.D. 1635¹⁵. Polonia por entonces —según las palabras del historiador inglés Norman Davies— seguía en el corazón de la diplomacia europea¹⁶. Dos años más tarde triunfó el empeño de la diplomacia habsburga: el 12 de septiembre Ladislao IV Vasa se casó con su prima hermana Renata Cecilia —a la vez prima hermana de Felipe IV—, hija del emperador Fernando¹⁷. En 1635, en

¹¹ Véase J. KIENIEWICZ, «España y relaciones polaco-españolas», *La science historique Polonaise dans l'historiographie mondiale*, Wrocław, Ossolineum, 1990, pp. 315-336.

¹² K. y R. REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*; Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981, III, p. 734.

¹³ Véase M. A. AMADEI-PULICE, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», *Calderón. Congreso...*, op. cit., III, pp. 1519-1531; S. NEUMEISTER, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egidio, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-159.

¹⁴ J. CASALDUERO, op. cit., p. 165.

¹⁵ Véase la opinión de J. A. MARAVALL: «Si la comedia, y a la vez todo el arte barroco, se esfuerza en hacer una obra moderna es porque con ello lo que se pretende es alcanzar, en su sensibilidad, en su ideología, a los presentes (...), a quienes se propone atraer a una concepción de la sociedad y de los hombres, en cuyos intereses se orienta en su base social la cultura barroca —decimos atraer y no convencer—, y en ello hay un matiz importante del que no podemos dejar de hacer mención», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 26-27.

¹⁶ Con estas palabras N. Davies resume el papel político de Polonia en los siglos XVI y XVII: «In Dantyszek's (en España conocido como Juan Dantisco, embajador polaco en la corte de Carlos V entre 1524-1532; divulgador de las ideas de Erasmo, amigo de los hermanos Valdés, Hernán Cortés, etc.) time, Poland was approaching the zenith of its political influence. His master, Sigismund I (1506-48), who sent no less than 148 diplomatic missions abroad was the most active of all Polish kings in the international field. In 1569 at the Union of Lublin. The Republic of Poland-Lithuania emerged as the largest territory in Europe and the leading power of the East. In the diplomatic language of the next two centuries, it was known, like Venice as Serenissima Respublica, The Most Serene Republic, La Serenissime. Through the modern period, whether nominatively or accusatively, it was at the heart of European diplomacy», en *God's Playground. A History of Poland in Two Volumes. The Origins to 1795*, Nueva York, Columbia University Press, I, p. 375.

¹⁷ Ladislao IV Vasa, como su primo hermano, fue aficionado al teatro: la noche de su boda se representó un *dramma musicale La Santa Cecilia*. Véase K. SABIK, «La escenografía italiana en el teatro de la corte en España y en Polonia, 1622-58», *Calderón. Congreso...*, op. cit., III, 1685-1694.

el escenario –se ignora si el de la corte o el del corral– Segismundo se desposaba con Estrella (su prima también) actuando de acuerdo con la justicia poética de la comedia española. Como escribe N. D. Shergold aunque dedicada al teatro del corral *La vida es sueño* pudo ser estrenada como particular en el palacio¹⁸. Ya en aquella época para este tipo de diversiones se empleaba –aun sin terminar– el Salón de los Reinos en el Retiro¹⁹. ¿Se podría imaginar otro marco más ideal para estrenar aquella obra maestra que el Salón que ensalzaba la idea de la virtud del príncipe?

Me doy perfecta cuenta de lo arriesgado de tal hipótesis, pero al analizar una obra teatral no se puede prescindir del factor «público» porque son los espectadores quienes le dan sentido al drama al verlo representado *hic et nunc*. Me atrevo a suponer que Calderón escribió *La vida es sueño* en primer lugar para el público *connaisseur* de la corte de Felipe IV. Si hemos de comprender la obra tal como pudiera ser el día de su estreno, debemos recurrir al estudio de J. Brown y J. H. Elliot, quienes han llegado a recrear actitudes espirituales y culturales que son cruciales para nuestra comprensión del pasado y sobre todo para la comprensión de la década de los treinta en el siglo XVII cuando el arte era política y la política era arte²⁰. No obstante, las grandes obras de arte saben independizarse y llevan una existencia autónoma, se alejan de la intención y la personalidad de sus creadores, desprendiéndose a la vez de las circunstancias históricas del tiempo de su composición: éste es el caso de *La vida es sueño*. En ese sentido sí que tiene razón la cita del principio de este estudio de Joaquín Casaldueiro.

A pesar de lo rebuscado de los mensajes superpuestos (teológico, político, filosófico, etc.), Calderón supo agradar al público vulgo del corral –apaciguar «la cólera de un español sentado»– ya que la intriga de manera magistral cumplía con todos los requisitos de la comedia española. Además hay que recordar que incluso el espectador no muy culto estaba al tanto de los topoi *theatrum mundi* y *somnium vitae*, los dos omnipresentes en todo tipo de actividades de la Europa barroca. Apenas es de extrañar que también en la lejana Polonia en 1633 se estrenase una comedia titulada *De campesino un rey (Zchłopa król)* de Piotr Baryka sobre un labrador que soñaba ser rey; que una oda publicada en M. C. Sarbievii *Lyricorum libri IV* impreso en Amberes A.D. 1632, terminase así:

Eheu, Telephe, ludimur,
 Fatorum rapida ludimur orbita.
 An nos fallimur? an suam
 Rerum Pulcher habet votus imaginem,
 Et sunt quae, Lyce, cernimus?
 An peccant fatuis lumina palpebris,
 Et mendax oculi vitrum?
 An longi trahitur fabula somnii?²¹

¹⁸ N. D. SHERGOLD, «*La vida es sueño*: ses acteurs, son théâtre et son public», *Dramaturgie et Société*, ed. J. Jacquot, París, CNRS, 1968, I, pp. 93-109.

¹⁹ J. BROWN y J. H. ELLIOT citan el testimonio de Monnani, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cito tras E. ANGYAL, *Swiat slowianskiego Baroku* (El mundo del Barroco eslavo), tr. al polaco J. PROKOPIUK, Varsovia, PIW, 1972, pp. 132-134. M. C. Sarbiewski fue a la vez autor del tratado retórico *De*

¿Acaso Calderón pudo ver este libro del ya por entonces célebre jesuita y poeta polaco? Mejor no especular más, aunque haya quien afirme que la historia de la literatura es un desafío. Harto y exagerado sería aplicar aquí la vieja noción de fuente o influencia. El hecho de que William Shakespeare, un polaco Piotr Baryka, *Horatius Sarmaticus* Maciej Kazimierz Sarbiewski S.J., Pedro Calderón de la Barca y tantos otros empleasen el concepto del *theatrum mundi* y *somnium vitae* prueba sólo hasta qué punto la literatura, la cultura barroca en Europa era todavía una. Sin embargo a mí me interesa más lo *diverso*²²: el porqué del *principe polonorum in fabula somnii* dramatizada por Calderón. Dudo que el dramaturgo español buscase «un medio tempo-espacial libre de datos particularizadores»²³. Si se toma en cuenta el carácter comprometido –*toutes proportions gardées*– del teatro barroco de un lado, y del otro, el ambiente muy esperanzador de las relaciones diplomáticas entre los Reinos de Polonia y España, la elección del príncipe polaco para el protagonista de *La vida es sueño* no parece ser una casualidad.

Franco Merregalli al tratar sobre la presencia del teatro calderoniano a lo largo de tres siglos en Europa empieza con una clara alusión a la definición barthesiana: «No hay texto que no esté en un contexto»; y a la continuación presenta las vicisitudes que sufre el estudio de la recepción de las obras teatrales²⁴. El espectáculo por su naturaleza implica coexistencia de sistemas semióticos diferentes y además tiene un impacto directo en el público, que en su condición de receptor colectivo de manera singular se inscribe dentro de unos condicionamientos históricos concretos. Umberto Eco explica el carácter del signo teatral con un enunciado casi aforístico:

«El signo teatral es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes... sino porque finge ser un signo»²⁵.

La obra representada en el teatro es siempre ambigua respecto a su propia posibilidad de significación, ya que está fundada en indicios que los espectadores están interpretando de acuerdo con su *hic et nunc*. Así pues para *La vida es sueño* estrenada en Madrid durante el carnaval de 1635 se podría intuir por lo menos dos posibles e hipotéticas lecturas del drama: una de carácter palatino

acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis..., compuesto ca. 1619-1620, que parece adelantar las ideas –del también jesuita Baltasar Gracián– de *La Agudeza y arte de ingenio* publicado en 1642. Véase la comparación de los dos escritos en W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki* (La historia de estética), Wrocław, Ossolineum, 1967, III, pp. 446-455.

²² «Si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregarse, descubrir o confrontar las creaciones producidas en los más diversos y dispares lugares y momentos: lo uno y lo diverso». C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, p. 37.

²³ Véase nota 4.

²⁴ F. MEREGALLI, «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», *Calderón. Congreso...*, op. cit., I, pp. 103 y ss.; del mismo autor «Sur la réception littéraire», *Revue de Littérature Comparée*, 1980, pp. 134-149.

²⁵ U. ECO, «Elementos parateatrales de una semiótica del teatro», *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, p. 96.

fuertemente determinada por la empresa político-teatral del conde-duque Olivares y su espectador, actor más asiduo y privilegiado, el rey Felipe IV; y la otra, la del público vulgo de la Villa interesado —ante todo— por la intriga. A la vez queda vigente lo que escribió José Antonio Maravall, quien en su *Teatro y literatura en la sociedad barroca* trataba de reconstruir la lectura ideológica implícita de la comedia española:

«El sueño de la vida es la fórmula más definitivamente conservadora que pudo inventar la mentalidad del Barroco español, al servicio de sus pretensiones inmovilizadoras, como resorte propagandístico de defensa de los intereses de una sociedad estática que volvía a verse vigorizada. De esta manera la comedia nueva contribuyó —y cabe suponer que en gran medida, dada su difusión y éxito en las ciudades y aldeas de la época (...)— a imponer la conservación del sistema de la estratificación social»²⁶.

La actitud del vulgo dominado por lo atractivo de la trama no excluía el indirecto impacto del mensaje propagandístico en su sentido social. Mientras que la alusión al príncipe polaco —siendo por entonces el rey de Polonia Ladislao IV Vasa, primo hermano de Felipe IV— pudo ser clara sólo a los muy enterados de la política de la Casa de Austria.

II. LA SUERTE ANÓNIMA DE LA COMEDIA FAMOSA CALDERONIANA

Muy pronto *La vida es sueño* obtuvo el bien merecido calificativo de famosa. Apenas doce años después de su estreno madrileño fue representada con gran éxito en Bruselas (1647) en la versión flamenca, reestrenada poco después en Amsterdam (1654) bajo el título *Sigismundus, Prinse van Polen of Het Leven is een droom*²⁷. El estreno en Hamburgo en 1654 —por primera vez en las tierras de habla alemana— por la compañía ambulante neerlandesa, dirigida por Juan Bautista Formenberghen, fue suficiente para que los actores alemanes se apoderasen del drama. Ya en 1666, en el *demonstratio actorum* presentado por una *Wandertruppe* en Lüneburgo encontramos títulos que suenan a «Calderón» y entre ellos una comedia *Vom Sigismundo oder dem Tyranissen Printz von Bohlen*. *La vida es sueño* como *Prinz Sigismund von Pohlen* figuraba también en el repertorio de la compañía itinerante del magister Johannes Velten, una de las más cotizadas en su época²⁸. Los comediantes de Velten a menudo representaban en Polonia, varias veces estuvieron en Gdansk (Danzig). En 1697, al ser nombrado rey de Polonia el elector de Sajonia, la compañía recibió un nuevo título, y a la

²⁶ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 109.

²⁷ H. W. SULLIVAN, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 32 y ss. Compárese la suerte de *La vida es sueño* por M. FRANZBACH, *El Teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 14-67.

²⁸ Cf. H. W. SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 72-79.

vez un privilegio, de «*Königliche polnische und kursächsischhochdeutsche Hofkomödianten*». Desgraciadamente hoy día carecemos de la documentación exhaustiva respecto a las actuaciones de las *Wandertruppen* alemanas. Henry W. Sullivan afirma incluso que lo que se ha podido extraer de los pocos testimonios conservados es como el ápice de un iceberg²⁹. Así que tras Florian Smieja podemos citar:

«Es probable que se estrenara también (en Polonia) *La vida es sueño*, cosa prácticamente segura especialmente teniendo en cuenta que su acción se desarrolla en Polonia. Considerando que había una compañía de actores que tenía este drama en su repertorio, así como el permiso para representarlo en Polonia, y que dicha compañía, además, estaba en posesión del título de Real Compañía Polaca, resulta casi impensable que no lo llevaran a las tablas»³⁰.

Este Calderón anónimo en los repertorios de los actores ambulantes alemanes alternaba con –por entonces igualmente anónimo– Shakespeare; las preferencias de los espectadores eran bien claras y se definían con nada más que dos palabras «*Haupt- und Staatsaktionen*», según Henry W. Sullivan:

«Here all was courtly glamour, ruthless palace intrigue and warlike preparations; bloody tyrants were seen to rage and stamp about the stage, and noble characters to shine by their outstanding deeds»³¹.

Fue el incipiente hispanismo alemán del siglo XVIII quien emprendió la tarea de recuperar el nombre del gran dramaturgo para sus obras. Así que por poco hubiéramos tenido la traducción de *La vida es sueño* por Godfried Effrain Lessing³². La fiebre calderoniana alcanzó su auténtica apoteosis con las conferencias vienesas de Augusto Guillermo Schlegel, que cambiarían hasta la reflexión estética de la época, haciendo del dramaturgo español de la Contrarreforma el máximo representante del Romanticismo. *La vida es sueño* no era la comedia preferida de Schlegel, sin embargo siguió siendo la obra calderoniana más representada en los escenarios alemanes. Muy pronto la influencia alemana se hizo notar en la recepción, tanto crítica como teatral, de la comedia española en la Europa del Romanticismo.

²⁹ *Ibidem*, p. 99.

³⁰ F. SMIEJA, «Calderón en el Reino de Polonia (1669-1795)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1988, XIII, Nr. 1, p. 145.

³¹ H. W. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 78. El término lo analizaría poco después en su *Hamburgische Dramaturgie* G. E. Lessing. Según G. Hoffmeister: «Es decisivo en los trabajos de Lessing el hecho de pasar de las obras teatrales españolas de carácter mixto al *gotisches Mischspiel* alemán y obras de gran acción e histórico-políticas (*Haupt- y Staatsaktionen*), que en todo se hallaban cortadas de acuerdo con el modelo español. De esta forma va hasta Shakespeare, para oponer a las obras clasicistas francesas, de una corrección mecánica, la tradición teatral hispano-alemana», en *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, tr. al español de I. Gómez Romero, Madrid, Gredos, 1980, p. 123.

³² Se ha conservado un folio manuscrito por G. E. Lessing con el encabezamiento de la traducción de *La vida es sueño*, lo cita C. PITOLET, *Contributions à l'étude de l'hispanisme de G. E. Lessing*, París, Alcan, 1909, p. 66.

III. «UNA COMEDIA DE CALDERÓN SOBRE LOS POLACOS» —EL ESTRENO POLACO DE *LA VIDA ES SUEÑO* EN LWÓW EN 1826

En las tierras polacas —el estado de Polonia no existía, privado de su independencia y repartido el territorio entre Austria, Prusia y Rusia (1795 el último acto de la «desmembración» del país)— los ideales románticos arraigaron rápidamente. Dadas las desfavorables circunstancias históricas la entidad nacional de los polacos a lo largo de más de cien años se conservaría y fomentaría sólo gracias a la tradición, cultura y literatura.

El nombre de Calderón ya por los años veinte aparecía en los artículos de los partidarios de las nuevas —nada neoclásicas— ideas de literatura, sin embargo siempre a la sombra del más conocido y difundido William Shakespeare³³. El panorama cambiaría con el considerable éxito del repertorio calderoniano en el teatro polaco de Lwów, capital de la parte sureste de Polonia —así llamada Galicia— incorporada a Austria³⁴. La fama del gran dramaturgo pasó la frontera y llegó hasta Varsovia, que después de que el Congreso de Viena (1815) había rectificado el nuevo mapa de Europa, pertenecía al dominio ruso, siendo el zar el rey del sólo aparente —ya que privado de su soberanía— Reino de Polonia.

A veces lo imprevisible y enmarañado de los hechos literarios e históricos nos deja estupefactos. ¿Quizá fuese Calderón profeta al amenazar a los polacos de *La vida es sueño* con Astolfo —el príncipe de Moscovia— como el rey de Polonia? Claro que no fue su intención profetizar; no obstante creo compartir lo que escribe Claudio Guillén:

«Este curioso maridaje —que no es el que cantaba Prudencio— de la Literatura con la Historia nos conduce a intuir lo que llamaría la contingencia de nuestro pasado literario. Esta palabra es discutible, pero lo importante es que el concepto también lo es y que el problema existe. Los fenómenos poéticos no constituyen ese mundo de formas o de desarrollos puros que los críticos se entretienen en ordenar, sino uno de los frutos más misteriosos y más arbitrarios de las vicisitudes de la vida humana»³⁵.

La contingencia en este caso consiste en que el estreno polaco de *La vida es sueño* —con el conflicto entre los *dramatis personae* procedentes de Polonia y

³³ En 1821 se publican en Varsovia dos artículos dedicados a Calderón, son adaptaciones de publicaciones extranjeras: una reseña de *una dissertatio aethetica de Johanne Ludovico Heiberg, De poesos dramaticae genere hispanico, presertim de Petro Calderone de la Barca, principe dramaticorum*, en *Gazeta Literacka*, 1821, N^{os}. 6 y 7, pp. 44-46, 53-55; J. K. [ORZENIOWSKI], res. *El Teatro Español o Collección de dramas de Lope de Vega, Calderón, etc.*, London, 1819, en *ibidem*, 1821, N^{os}. 36-39, pp. 284-286, 292-294, 302-304, 309-310. Entonces, en la Universidad de Varsovia, el profesor Ludwik Osinski imparte conferencias dedicadas a la literatura comparada, a pesar de sus principios neoclásicos habla sobre la literatura española, también de Calderón.

³⁴ Gracias a la amabilidad del profesor Florian Smieja he podido consultar su artículo «Calderón en Lwów 1817-1831», espero de pronta aparición en *Kwartalnik Neofilologiczny*.

³⁵ C. GUILLÉN, «Perspectivas de la Literatura Comparada», *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político*, Salamanca, XXVII (1962), p. 66.

Moscovia— de manera singular correspondiese con el *hic et nunc* (1826) de la nación privada de su patria y soberanía. La representación en Lwów paradójicamente adelantó los sucesos de la insurrección contra el poder opresor de la Rusia Zarista, que estallaría tan sólo en 1830.

Para un hispanista y teatrólogo es más que un desafío poder enfrentarse con la realidad de aquel estreno. Hace poco Florian Smieja ha localizado en la Biblioteca Ossolineum de Wrocław el manuscrito de la versión polaca representada en Lwów en 1826, el que los hispanistas en Polonia creyeron extinto³⁶. De hecho el Departamento de Manuscritos guarda dos redacciones del texto, su análisis hace posible la hipotética reconstrucción de las circunstancias y el ambiente del espectáculo del 25 de enero de 1826, que hasta hoy día no ha dejado de ser una mina de confusiones e interrogantes.

Tras haberse estrenado *La vida es sueño* el periódico local de Lwów le dedicó unas pocas frases. Aquella reseña ha sido el único testimonio de la representación. Ahora —teniendo el ejemplar del manuscrito teatral— se pueden elucidar algunos problemas que plantea el bastante ambiguo carácter de la crítica³⁷. Primero, la cuestión del traductor ya que el reseñador, a pesar de criticarle mucho, no le nombró. Karol Estreicher en su *Bibliografía polaca* enumeró nada más que a seis personas como autores de las decimonónicas traducciones de *La vida es sueño* en Polonia³⁸. De acuerdo con la secuencia de los apellidos en la nota bibliográfica, se suponía que la primera versión polaca de la obra maestra calderoniana la preparó Adam Tomasz Chledowski: erudito, historiador de literatura, crítico, partidario de la nueva (romántica) estética. Los manuscritos llevan sin embargo la firma de Leon Rudkiewicz: nada más que un actor de la compañía polaca de Lwów, quien a veces se dedicaba a traducir dramas del alemán (su apellido aparece entre los seis nombres que indistintamente enumera la *Bibliografía*). Se sabía que el drama de Calderón había sido estrenado a beneficio del mismo Rudkiewicz, uno de los manuscritos comprueba esta información; en la página titular leemos:

«La vida es sueño / histórico-fantástico drama en cinco actos / por Don Pedro Calderón de la Barca / escrito, en verso polaco por el Señor L. Rudkiewicz en 1825 / traducido y el día 25 de enero / de 1826 en el Teatro nacional / de Lwów a beneficio de él mismo por primera vez representado»³⁹.

Este ejemplar data de 1829, es una copia manuscrita hecha tan sólo tres años tras el estreno. El otro, de menor volumen, es sin duda anterior al estreno (ca.

³⁶ Animada por el profesor Smieja he podido acceder al manuscrito y llevar a cabo presente análisis.

³⁷ Reseña en *Rozmaitosci*, Nº. 6 al 10 de enero de 1826.

³⁸ *Bibliografía polaca. Bibliographie polonaise*, ed. K. Estreicher, v. V, Cracovia, UJ, p. 25.

³⁹ *Zycie snem Historyczno-Fantastyczny Dramat w pieciu Aktach przez Don Pedro Kalderona de la Barca napisany, wierszem polskim przez Pana L. Rudkiewicza w 1825 roku przelozony a dnia 25 stycznia 1826 r. na Teatrze narodowym Lwowskim na Dochód tegoz po raz 1^{szy} wystawiony*, en el *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Ossolineum de Wrocław II 11427*.

1825), tiene todas las características de un borrador, abundan las tachaduras, enmiendas, etc. Puede extrañar el título:

«Boleslao / Príncipe de Transilvania / o / La vida es sueño / de las Obras / de Don Pedro Calderón de la Barca / por / Leon Rudkiewicz traducido»⁴⁰.

No obstante la colación de los dos manuscritos prueba su homogeneidad. Así como lo testimonia la reseña, el drama polaco de Calderón apareció en la cartelera del teatro polaco de Lwów titulado:

«Ladislao Príncipe de Polonia o La vida es sueño»⁴¹.

Mucho se ha hablado sobre el carácter excepcional de las actividades del teatro polaco de Lwów, que por entonces –al principio del siglo XIX– como la única institución polaca supo oponerse a las represalias de la administración austriaca. A pesar de los pésimos condicionamientos –tanto políticos como económicos– el director trató de fomentar la muy joven tradición del «teatro nacional» polaco⁴²: un escenario que acaparase todos los gustos, siendo a la vez lo debidamente comprometido para expresar muy concretas actitudes políticas, para no decir patrióticas. Jan Nepomucen Kaminski –él dirigía la compañía– abogó por el teatro romántico, estrenaba a los autores de *Sturm und Drang* alemán (sobre todo Friedrich Schiller), a Shakespeare, así pues no es de extrañar que por fin apareciera Calderón en el repertorio.

A Lwów –que tras la desmembración de Polonia se encontró dentro del dominio austriaco– las modas literarias y teatrales vienesas llegaban directamente. En Viena (1808-9) pronunciaba Augusto Guillermo Schlegel sus conferencias sobre el arte y la literatura dramáticas⁴³. Sin embargo creo que mucho más decisiva para la aparición de las obras calderonianas en el teatro de Lwów fue la cartelera del Burgtheater vienes. Su director Josef Schreyvogel fue admirador y a la vez adaptador muy «pragmático» de la comedia española. Sus refundiciones de los dramas calderonianos apenas conservaban la estructura general e ideas básicas del original. A Schreyvogel no le interesaba para nada la fidelidad al texto traducido y adaptado⁴⁴.

Kaminski solía traducir al polaco y estrenar en Lwów las obras de éxito considerable en la capital del Imperio. Se ha creído lo mismo en cuanto al estreno

⁴⁰ Boleslaw Xiaze Siedmiogradzki czyli Zycie Snem z Dziel Don Pedra Calderona de la Barca przez Leona Rudkiewieza pr ze lozone, en *ibidem*, I 11281.

⁴¹ Wladyslaw, król ewic polski, czyli: Zycie snem.

⁴² B. LASOCKA, *Teatr Lwowski w latach 1800-1842* (El teatro de WLwów en los años 1800-1842), Varsovia, PIW, 1967.

⁴³ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1809-11.

⁴⁴ Véase H. W. SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 266-276; U. Maley, «Eine Rezeption der spanischen Comedia de Honor in der österreichischen Literatur», *Proceedings of the Ninth Congress of the International Comparative Literature Association*. Innsbruck, 1979, II, *Literary communication and reception*, ed. Z. Kostantinovic, M. Naumann y H. R. Jauss, Innsbruck, AMOE, 1980, pp. 201-206.

de *La vida es sueño*⁴⁵, ya que el corpus de las refundiciones calderonianas de Schreyvogel cuenta también con este drama⁴⁶. Sin embargo el manuscrito anterior conservado en Ossolineum lleva la original división española de tres jornadas (actos), mientras que la versión teatral vienesa consta de cinco actos, así que hay que descartar el posible intermedio del director del Burgtheater. De hecho en Lwów se estrenó por fin *La vida es sueño* en cinco actos, el nuevo repartimiento se hizo una vez traducido el texto, de acuerdo con los cambios de la escenografía⁴⁷.

La confrontación de la primera versión polaca de *La vida es sueño* con el original español hace pensar que por el medio tuvo que haber una fiel versión filológica y no una adaptación teatral, como se ha creído. En 1825 el número de varias versiones alemanas del drama polaco de Calderón llegaba a catorce⁴⁸. Sería lógico buscar la fuente de la traducción entre las publicaciones vienesas, de antemano excluyendo la versión de Schreyvogel. Exactamente en 1825 reeditó en Viena *Das Leben ein Traum* por Johann Dietrich Gries, traductor de Calderón más que pertinaz, en no pocas ocasiones elogiado por el mismo Goethe⁴⁹. Gries trató de ser lo más fiel posible al original y recreaba tanto el lenguaje poético como el carácter polimétrico de la comedia española. No cabe ninguna duda que Rudkiewicz se sirvió de aquella traducción ya que los manuscritos conservados repiten todos los errores (lapsus) del texto alemán. Para rematar presento sólo un ejemplo del discurso del rey Basilio en el primer acto:

Y si el Séneca español
que era humilde esclavo, dijo,
de su república un rey
como esclavo os lo suplico⁵⁰.

Gries no se dio cuenta de la inversión y así en su versión apareció Séneca como un rey español en vez del filósofo de Córdoba. La misma falta la encontramos reproducida en la traducción polaca.

Rudkiewicz se empeñó a traducir palabra por palabra y –por no ser un poeta demasiado hábil– el resultado no pudo ser más que mediocre. Alteró los nombres de los personajes: Segismundo es Ladislao; Astolfo, Jaroslaw; Estrella, Helena; Clotaldo, Zawisza; Rosaura, Ludomilla. Sería difícil buscar alguna clave histórica que justificase el cambio. A la vez transformó el título, asemejándolo a

⁴⁵ M. STRZALKOWA, «Calderón w Polsce» (Calderón en Polonia), *Studia pol-polsko-hiszpańskie* (Estudios polaco-hispanos), Cracovia, UJ, 1960, p. 74.

⁴⁶ Cf. *Das Leben ein Traum. Dramatisches Gedicht in fünf Acten. Nach dem Spanischen des Calderón de la Barca für die deutsche Bühne bearbeitet von C. A. West*, Viena, Wallitrauser, 1816 (1818, 1820, 1827).

⁴⁷ I acto en lo alto de un monte v. 1-474; II acto en el patio del castillo real v. 475-985; III acto en una sala del castillo v. 986-2017; IV acto en lo alto de un monte como en el primer acto v. 2018-2655; V acto las montañas cubiertas de árboles v. 2656-3319.

⁴⁸ Cf. K. y R. REICHENBERGER, *op. cit.*, I, pp. 482-487.

⁴⁹ En *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca Aus dem Spanischen übersetzt (Erster Theil) von J. D. Gries*, Viena. Ch. F. Schade, 1825, pp. 117-244.

⁵⁰ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, ed. C. Morón, Madrid, Cátedra, 1982, p. 102.

los que se veían por entonces en las carteleras: *Ladislao Príncipe de Polonia o La vida es sueño* (un título típico para la tragedia de la época)⁵¹. Desapareció del todo la tan bien cuidada por Gries polimetría de *Das Leben ein Traum*, Rudkiewicz tradujo el drama sirviéndose del verso de trece sílabas con rima pareado, el metro –paradójicamente– de la tragedia neoclásica polaca. Inesperadamente el drama de Calderón «revestido» en el así llamado alejandrino polaco entró en la corte de la alta tragedia nacional, donde reinaban *Barbara Radziwillówna* de Alojzy Felinski, *Ludgarda* de Ludwik Kropinski, etc. (todas aquéllas en la cartelera de la compañía de Kaminski). La tragedia neoclásica de tema nacional –un género dramático promocionado por los críticos de la época⁵² –tenía que guardar todos los requisitos de la preceptiva clásica, los que el drama calderoniano ignoraría por completo (falta de la verosimilitud, tres unidades, etc.). Desgraciadamente la «vestidura» métrica «a lo neoclásico» provocó la monotonía del texto representado. La traducción de Rudkiewicz se quedó a caballo entre lo neoclásico y lo romántico: la forma exterior hacía recordar lo estático de las tragedias nacionales, mientras que el contenido parecía despertar los ideales de la lucha por la libertad y soberanía del pueblo polaco.

En Lwów, donde la administración austriaca prohibió que se hablara polaco en las escuelas, en la universidad, en todo tipo de actos públicos, no era nada fácil estrenar en el escenario una obra de tema nacional. Se han conservado hasta hoy día algunos de los ejemplares teatrales en los que con suma meticulosidad el censor tachó palabras como: Polonia, patria, independencia, libertad, etc.⁵³. El director Kaminski a menudo tuvo que recurrir a un *milieu* exótico para poder presentar en el escenario acciones que animasen al público polaco muy ávido de sentimientos patrióticos. Los manuscritos de *La vida es sueño* no llevan firma del censor. No obstante, el anterior podemos tratar como una posible refundición «a lo exótico». Probablemente fue el mismo traductor quien remendó la primera redacción tachando el nombre de Ladislao y poniendo Boleslao, asimismo –sirviéndose de tachaduras– trasladó la acción a Transilvania y le hizo a Astolfo-Jaroslaw gobernar a los búlgaros en vez de moscovitas, etc. Tal precaución no fue necesaria ya que el 25 de enero de 1826 Rosaura-Ludomilla salió a las tablas del teatro de Lwów y pudo pronunciar la palabra tan querida por todos los que la estaban viendo y escuchando:

Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes...⁵⁴

⁵¹ Véase el diccionario teatral de la época A. DMUSZEWSKI y W. ZÓLKOWSKI, *Dykcjonarzyk Teatralny*, Poznan, 1808, pp. 15 y 50.

⁵² Escribió en 1821 K. Brodzinski –un crítico y autor eminente de aquellos tiempos: «A nosotros los polacos muchos más (que a los griegos) nos hace falta lo nacional en el teatro, ya que toda nuestra historia es una Tragedia acabada». Cito tras *Polska tragedia neoklasycystyczna* (La tragedia polaca neoclasicista), ed. D. Ratajczak, BN s. I, Nr. 260, Wrocław, Ossolineum, 1988, p. XCVI.

⁵³ Cf. B. MARESZ y M. SZYDŁOWSKA, «Jana Nepomucena Kaminskiego kłopoty z cenzurą» (Los problemas de Jan Nepomucen Kaminski con la censura), *Pamiętnik Teatralny*, XXXVII (1988), 3-4, pp. 431-447.

⁵⁴ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, p. 76.

Los polacos pudieron rebelarse contra el príncipe de Moscovia, reconquistando el trono de Polonia para el legítimo heredero el príncipe polaco Segismundo-Ladislao. ¿Cómo fue posible que un drama hasta tal punto reaccionario se estrenase en el teatro controlado por la muy represiva censura austriaca, tras haber sido Austria uno de los cómplices –junto con Rusia y Prusia– de la «desmembración» de Polonia? Así como lo ha sugerido Florian Smieja fue el cambio de clima político⁵⁵. En el invierno de 1825-26 se rompió la anterior alianza entre Rusia y Austria. Los austriacos decidieron conciliar a los polacos contra los intereses de Rusia. Vino a Lwów un gobernador nuevo, el conde Lobkowitz, quien pronto se haría en cierto sentido mecenas de la compañía polaca de Kaminski⁵⁶. La censura relajó sus rigores. ¿Sería el estreno de *la vida es sueño* uno de los primeros testimonios de la buena voluntad del gobierno austriaco en Lwów?

Las preguntas e interrogantes abundan. Se desconoce el posible reparto. Hay que recordar que la compañía de Kaminski era uno de los mejores conjuntos teatrales de su época. «A vuela pluma» se podría reconstruir el elenco del estreno polaco de *La vida es sueño*. ¿Qué papel pudo elegir para sí mismo Rudkiewicz? La obra por él preparada para el escenario se representaría a beneficio suyo; en la compañía fue el barba, pues le correspondería el papel del rey Basilio o Clotaldo. Creo que prefirió el de Clotaldo, ya que en su versión el guardián de Segismundo-Ladislao llevaba un nombre muy altisonante y legendario de Zawisza⁵⁷. El rol de Basilio entonces podría desempeñarlo Jan Nepomucen Nowakowski, famoso por su insuperable rey Lear. Antoni Benza –Horacio en la tragedia de Corneille, Fernando en *Intriga y amor* de Schiller– sería Segismundo-Ladislao, mientras Witalis Smochowski su rival Astolfo-Jaroslaw.

¿Quién animó a Rudkiewicz a traducir *La vida es sueño* para su función benéfica? ¿Fue una sugerencia del director Kaminski de quien era muy amigo? No creo; si hubiera sido él, sin duda le habría conseguido la versión de Schreyvogel. Por entonces el repertorio de la compañía de Lwów contaba con otras refundiciones de comedia española estrenadas con éxito en Viena: *El secreto a voces* (1824, reestrenado en 1826); el 16 de diciembre de 1825 –poco antes de representarse *La vida es sueño*– fue estrenada *Donna Diana* una adaptación de *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto; muy pronto los periódicos informarían sobre los preparativos del gran estreno polaco de *El Médico de su honra* (1827), también a base de una versión de J. Schreyvogel. El hecho de que la representación de *La vida es sueño* de 1826 se basase en la traducción literaria de Gries, hace buscar la inspiración fuera del ambiente «teatrero», entre los jóvenes literatos de Lwów fuertemente atraídos por las nuevas ideas románticas. Ludwik Nabelak uno de los jóvenes estudiantes que organizaban círculos autodidactas

⁵⁵ Cf. F. SMIEJA, «Calderón en Lwów 1817-1831», *Kwartalnik Neofilologiczny*, en prensa.

⁵⁶ Cf. E. KUCHARSKI, *Miedzy teoria i historia literatury* (Entre la teoría y historia de literatura), Varsovia, PWN, 1986, pp. 446-447.

⁵⁷ Zawisza, un caballero polaco famoso por sus virtudes y victorias en los torneos; en 1417 ganó a Juan de Aragón.

conspirados para oponerse a la administración habsburga que amenazaba con el eradicamiento de la lengua polaca, recordaría muchos años más tarde:

«El empeño de los jóvenes para desarrollarse en el campo de la literatura patria lo fortalecía con sus actividades J. N. Kaminski, y no sólo como director del teatro, tratando de conservar en buena forma el idioma, y en cuanto se lo permitiesen las difíciles condiciones de la censura y la perspicacia de la policía, haciéndole al público arder los corazones con los sentimientos patrióticos; pero ante todo con sus traducciones de Schiller, que llevaron nuestra literatura a las nuevas vías del romanticismo, que se desprendía por entonces de las anticuadas, rígidas formas del mimetismo neoclásico.⁵⁸»

Durante las secretas tertulias leían libros polacos pasados de contrabando por la frontera, leían y traducían del alemán a los autores «románticos», tanto contemporáneos como antiguos (Shakespeare, Calderón), presentaban sus propias producciones poéticas. Organizaciones de parecida índole las hubo en todas las ciudades universitarias de las tierras polacas (Varsovia, Wilno, Krzemieniec, etc.), todas funcionaban de forma conspirada. Las actividades literarias, autodidactas alternaban con las acciones de tipo político. Escribieron uno de ellos al relatar los sucesos de la insurrección de los polacos en noviembre de 1830, de la que ellos mismos fueron autores y actores a la vez:

«Los románticos eran pues a la vez revolucionarios; de un lado por pertenecer a la conjura, del otro, por no guardar ningún respeto hacia la vigente teoría de arte.⁵⁹»

A veces incluso los testimonios literarios de forma indirecta pueden hacer patente las hipótesis históricas. Así que Maria Janion —una célebre historiadora de la literatura polaca— no ha vacilado en definir la literatura romántica en Polonia como el documento de las conjuras, y a la vez premonición de las mismas. Su análisis se centra en las obras escritas tras la malograda insurrección de noviembre; creo que se podría emplear la misma perspectiva al investigar las pautas del romanticismo naciente, al reconstruir —diría Hans Robert Jauss— el horizonte de expectativas de aquel público ávido (tanto lector como teatral) de nuevas ideas, que se esperaba iban a cambiar no sólo la literatura sino al hombre y su mundo⁶⁰.

Muchos han definido la actividad de Jan Nepomucen Kaminski y su teatro como el prolegómeno del romanticismo polaco. No es de extrañar si ya en 1828 Adam Mickiewicz —quien en pocos años sería considerado como el más grande

⁵⁸ Cito tras W. ZAWADZKI, *Ludivik Nabelak. Opowiesc historyczna* (Relato histórico), Lwów, 1886, p. 14.

⁵⁹ M. MOCHNACKI, *Powstanie Narodu Polskiego 1830 i 1831* (La sublevación del pueblo polaco 1830 y 1831), en *zbiórka* (Obra), Poznan, 1863, III, p. 309.

⁶⁰ M. JANION, «Literatura romantyczna jako dokument spisków» (Literatura romántica como documento de la conjura), en *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, II, ed. M. Janion, M. Dermalowicz, M. Maciejewski, Cracovia, WL, 1988, pp. 7-46.

poeta polaco— comentaba a su amigo Odyniec en una carta de Moscú, donde se encontraba relegado por las autoridades zaristas:

«¿No me podrás conseguir una traducción de Calderón por Kaminski? ¡Qué fenómeno más interesante! Por fin se ha dicho algo sobre los españoles, a los que el padre Golanski y Fr. Dmochowski (el padre) criticaban y condenaban, sin haberles visto ni siquiera»⁶¹.

El estreno de *El Médico de su honra* y ante todo la publicación de la traducción de Kaminski⁶² provocó un gran debate sobre la esencia y forma del nuevo drama. Se publicaron varias críticas, comentarios tanto en Lwów como detrás de la frontera... en Varsovia. Aquella discusión forma parte integral de la así llamada querrela entre los clásicos y románticos. Quiero hacer hincapié en uno de los artículos publicados entonces, para volver a recrear el hipotético ambiente de los preparativos del estreno polaco de *La vida es sueño* en 1825-26; se trata de una reseña de la traducción de *El Médico de su honra* publicada por Ludwik Pietkiewicz⁶³. El autor concentró su crítica en la forma métrica de la versión polaca, aprovechando la ocasión para ejemplificar el carácter polimétrico de la comedia española. De manera magistral presentó los rasgos pertinentes de la versificación española, sin embargo se sirvió de algún compendio alemán, pero aquello no le disminuye sus méritos. Como crítico Piatkiewicz presentó una orientación poco común en la materia que estaba tratando. Recurrió a una cita de Johann Wolfgang Goethe, un fragmento de la reseña que había sido publicada en 1822 en uno de los periódicos alemanes, la cual ha sido redescubierta por el hispanismo actual entre los escritos goethianos⁶⁴; en la monografía de la recepción de la obra calderoniana en las tierras alemanas Henry W. Sullivan afirma:

«Goethe's most complete critical utterances on Calderón are in his brief and pregnant essay inspired by Gries's translation of *La hija del aire* (1822)»⁶⁵.

Desgraciadamente no se publicó la anunciada segunda parte del artículo de Piatkiewicz, donde iba a continuar las reflexiones sobre la labor de Kaminski y —es de suponer— seguiría su ponencia sobre el carácter del teatro español⁶⁶. Lo que publicó como primera parte de la crítica de la traducción de *El médico de su honra* prueba que su interés por Calderón no pudo ser casual. Me atrevo a afir-

⁶¹ Carta del 20 de mayo de 1828, en A. MICKIEWICZ, *Dzieta* (Obra completa), Varsovia, Czytelnik, 1953, XIV, p. 359.

⁶² *Lekarz swego honoru trajedyja w pieciu aktach z dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka, przez J. N. Kaminskiego dla teatru polskiego przerobiona*, Lwów, Piotr Piller, 1827.

⁶³ L. PIATKIEWICZ, «Teatr. *Lekarz swojego honoru...*», en *Patnik Narodowy*, Lwów, 1827, pp. 183-199.

⁶⁴ Véase F. MEREGALLI, «Johann Wolfgang Goethe y *La hija del aire* de Calderón (1822)», *Segismundo*, XII (1976), pp. 169-171.

⁶⁵ H. W. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁶ Los artículos para el segundo volumen de *Patnik Narodowy*, del que Piatkiewicz fue redactor, fueron censurados. Los manuscritos preparados para la publicación nunca fueron impresos. Actualmente en Lwów (la URSS), no todos los fondos de las bibliotecas polacas de esa ciudad han sido rescatadas para Polonia, cambiadas las fronteras tras la II guerra mundial.

mar que en Lwów, en aquella época, Piatkiewicz fuese la persona que más sabía del dramaturgo español, y estaba muy al tanto de las publicaciones calderonianas. ¿Podría intervenir en la aparición de *La vida es sueño* en el escenario en 1826? Hace falta presentar un indicio de otra índole.

Piatkiewicz vino a Lwów en 1822, relegado por las autoridades rusas de Varsovia⁶⁷. Estudiante de la Universidad de Varsovia, en 1819 con sus colegas fundó una organización de tipo masónico «Junta de los Polacos Libres» («Związek Wolnych Polaków»). A partir de 1820 publicaban una revista titulada *Década Polaca* (*Dekada Polska*); con entusiasmo informaban sobre las revoluciones que iban estallando por toda Europa (España, Portugal, Nápoles), afirmando a la vez que la literatura debía ser el medio para despertar sentimientos patrióticos de cada pueblo y, asimismo, inspirar el odio hacia todo género del despotismo. Ya en 1821 la policía zarista cerró la revista y encarceló a muchos de los dirigentes del movimiento, entre otros a Piatkiewicz; se supone que pudiera ser el autor de la mayoría de los materiales publicados. En 1822 fue relegado a la Galicia «polaca» —por ser súbdito de Austria—, vivía en Lwów bajo un control especial de la policía austriaca, se dedicaba a menesteres literarios⁶⁸.

Creo que una persona como Piatkiewicz —de parecido talante y sobre todo experiencia— pudo influir en las creencias tanto políticas como estéticas de la juventud polaca de Lwów, privada del derecho de vivir su idioma y su cultura. ¿Quizá él pudiera motivar una de las primeras lecturas de *La vida es sueño*?

Krystyna Poklewska en el libro dedicado al ambiente prerromántico de Lwów a principios del siglo XIX trata de reconstruir el credo político de Piatkiewicz:

•Parece que creía en la posibilidad de un consenso entre el gobierno y los gobernados, no obstante veía posible y justificada una revolución en el caso de que los Déspotas violasen la Ley Suprema. *In nuce* aparecía el problema —tan vigente para los decembristas y los románticos polacos antes de la insurrección de noviembre— de encontrar una sanción ética y legislativa para una sublevación contra el poder legal⁶⁹.

¿Sería pues pura casualidad que Segismundo de *La vida es sueño* viva el mismo dilema que Piatkiewicz? El protagonista calderoniano tiene derecho a rebelarse ya que se ha violado su propio derecho a la libertad y a la vez el derecho de los polacos de elegir al rey de acuerdo con la ley de la sucesión dinástica. Basilio —el rey déspota— no es condenado porque Segismundo —por ser soberano legal— prefiere mandar a la torre al soldado que ha dirigido la sublevación ya:

que el traidor no es menester
siendo la traición pasada⁷⁰.

⁶⁷ Cf. K. POKLEWSKA, *Galicia Romantyczna (1816-1840)* (La Galicia romántica), Varsovia, PIW IBL PAN, 1976, pp. 85-115.

⁶⁸ Cf. Sz. ASKENAZY, *Lukasinski*, Varsovia, 1908.

⁶⁹ K. POKLEWSKA, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁷⁰ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 187.

Al estrenarse el drama en enero de 1826 aquellas palabras fueron un comentario muy lúgubre después de haber fracasado recientemente —diciembre de 1825— la rebelión de los decembristas en Petersburgo. Escribe Franklin A. Walker:

«In their determination to overthrow the tsar, the Decembrist leaders (...) had adopted a daring plan of assassination and a Polish policy which opposed their traditional nationalism. Strategy had won out over sentiment. But the Poles were conspirators of a different order and refused to use assassination as a method of struggle; the main impulse behind their movement was a wish for independence and the return of the lost provinces»⁷¹.

Sería harto imaginarse otro drama más alusivo y propicio para ser estrenado en el teatro polaco de Lwów pocas semanas después de haber muerto Alejandro I zar de Rusia y el rey de Polonia, tras la malograda rebelión de los decembristas, que *La vida es sueño* de Calderón. ¿Fueron de veras aquellos hechos históricos el marco de referencia para una posible lectura del drama calderoniano A.D. 1826? ¿O quizá pudiéramos tratar aquel estreno como una premonición, prefiguración de los sucesos que unos pocos años más tarde tendrían lugar en Varsovia, al rebelarse los polacos contra el poder opresor de Moscovia?

El 29 de noviembre de 1830 estalló la insurrección. Entre los conjuradores que atacaron el Belvedere —por entonces la sede del príncipe de Moscovia Konstanty— hubo varios quienes pudieron ver el drama polaco calderoniano estrenado en Lwów. Basta tan sólo ojear el relato de la insurrección del pueblo polaco escrito por uno de los principales conjuradores Maurycy Mochnacki⁷² para encontrar nombres de Ludwik Nabelak, Leszek Dunin-Borkowski, August Bielowski, Walenty Chledowski⁷³, Seweryn Goszczyński y otros tantos que habían venido de Galicia para participar en la sublevación.

¿Se acordaban los soldados rebeldes de Varsovia de Segismundo-Ladislao que habían visto luchar contra el príncipe de Moscovia sobre las tablas del teatro de Lwów? Y la verdad es que la crítica literaria actual acusa a los rebeldes de antaño de que tuviesen «almas hamletizantes»⁷⁴; desgraciadamente no se dejaron «segismundar» y acaso por eso fracasaron.

⁷¹ F. A. WALKER, «Poland in the Decembrists' Strategy of Revolution», *The Polish Review*, XV (1970), Nr. 2, p. 54.

⁷² Cf. M. MOCHNACKI, *op. cit.*

⁷³ W. CHLEDOWSKI tradujo dos sonetos titulados *La vida es sueño*, creía que los había escrito Calderón. Sin embargo aquellos fueron compuestos por J. G. Seidl y acompañaron la edición de *Das Leben ein Traum*, tr. al alemán por J. D. Gries, Viena, Sollinger, 1827. La traducción polaca *Zycie snem (z Kalderona przez W. Ch...)*, en *Rozmaitosci*, 1827, 9 de marzo, Nr. 10, p. 83.

⁷⁴ J. M. RYMKIEWICZ, *Wielki Ksiąze z dodaniem rozważan o istocie i przymiotach ducha polskiego* (El Gran Príncipe con reflexiones sobre la esencia y característica del alma polaca), Varsovia, 1983, p. 153.

IV. «CALDERÓN NUESTRO CONTEMPORÁNEO»: CRACOVIA A.D. 1983
EL ESTRENO CONCLUYENTE

Si me dejo llevar por la contingencia que se me ofrece con la hipotética reconstrucción del estreno polaco de *La vida es sueño* de 1826 en Lwów, no puedo no hablar –si pretendo ser fiel a las premisas de la estética de la recepción– de un espectáculo que de forma magistral correspondió con aquel evento del siglo pasado. En abril de 1983 en Cracovia la compañía de Teatr Stary estrenó el drama polaco calderoniano, inscribiéndose significativamente en la realidad confusa del estado de sitio en Polonia⁷⁵. Ese estreno es considerado como uno de los más importantes de la última década no sólo en el sentido teatral⁷⁶.

Pedro Calderón de la Barca interpretado por Jerzy Jarocki –uno de los directores polacos más eminentes– se volvió clásico de la martiroológica dramaturgia polaca: en el escenario se representaba la perenne y por eso ya mítica –aunque muy concreta y real– historia de repetidas sumisiones del pueblo polaco. Nadie se preocupó por los anacronismos del texto calderoniano, al contrario el director introdujo otro más relacionando los sucesos del drama con la realidad histórica de las luchas por la independencia en las tierras polacas privadas de soberanía por el poder opresor de los vecinos a lo largo de los últimos dos siglos.

Los espectadores polacos con facilidad reconocían en Rosaura –cuando según la acotación en la tercera jornada sale con baquero espada y daga– a Palas-Atene de *La Noche de Noviembre*, un drama-visión poética de la malograda insurrección contra Rusia en 1830, escrito por Stanislaw Wyspianski, un gran dramaturgo modernista. Asimismo los soldados rebeldes hacían recordar la misma representación de la obra maestra de Wyspianski, que en 1974 con la compañía de Cracovia había hecho Andrzej Wajda. A pesar de esas citas textuales claras sólo al público polaco, el espectáculo de Jarocki fue acogido con asombro por el público español en 1987, cuando por fin pudo llegar al Festival Internacional de Teatro en Madrid. Lourdes Ortiz, entonces en *Primer Acto*, preguntaba si Calderón podía ser nuestro contemporáneo, con una clara alusión a las reflexiones shakespearianas de Jan Kott. Acabó así su reseña:

«El Calderón que nos devuelve Jarocki tiene la grandeza trágica de los dramas políticos shakespearianos. Y salimos del teatro con escalofrío de reconocimiento que proporciona la desdentada sonrisa trágica»⁷⁷.

Unos años antes en 1981 –cuando el gran aniversario calderoniano– en Almagro se estaba discutiendo el poco prometedor estatus de los estrenos del gran

⁷⁵ Teatr Stary en Cracovia estrenó la traducción moderna de Jaroslaw Marek Rymkiewicz, *Zycie jest snem*, Varsovia, PIW, 1971.

⁷⁶ Cf. M. Fik, «Dekada: etyka i rzemioslo» (La Década: ética y taller), *Tygodnik Literacki*, I (1990), Nr. 2, pp. 1 y 8.

⁷⁷ LOURDES ORTIZ, «Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?», *Primer Acto*, 1987, marzo-abril, p. 17.

clásico español en los teatros de su patria; el profesor Maravall con estas palabras citó y comentó la obra de Calderón:

«Calderón afirma que procede en su obra dando a las ideas bulto de figuras aparentes. Esto quiere decir que ante la Semíramis de Calderón no hay que preguntarse ni por la leyenda de Semíramis ni por las biografías de Semíramis, como tampoco se puede preguntar uno por el carácter polaco de Segismundo. Son cosas que al autor no le interesan, que no están en su obra»⁷⁸.

Sin embargo al autor no le es dado intervenir en el futuro de su obra. Así que Calderón no puede evitar que su príncipe polaco volviese en 1987 a Madrid y aunque hablaba polaco pudo conquistar la cólera de un español sentado del siglo XX, quien a duras penas sabe apreciar el repertorio clásico.

Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis —espero que la autoridad de Santo Tomás de Aquino defina suficientemente la actitud crítica del presente estudio⁷⁹. Con el motivo de la reconstrucción hipotética del estreno polaco de *La vida es sueño* en Lwów en 1826 he intentado presentar que «los bultos de figuras aparentes» calderonianos pueden adquirir unas ideas ni siquiera proyectadas por el autor, ya que «el desenlace de actividad del escritor está en manos de sus lectores»⁸⁰, y en el caso de una obra teatral en el *illo tempore* de sus espectadores. El análisis de las posibles e hipotéticas lecturas de *La vida es sueño* no pretende ser exhaustivo ya que he optado sólo por tres cortes sincrónicos: el estreno español de 1635, el estreno polaco de 1826 y el estreno de abril de 1983 en Cracovia.

No creo casual el hecho de que el estreno de Lwów acompañase de forma ideológica —o acaso política— los sucesos de la insurrección de noviembre. La sublevación fracasada determinó la trágica suerte del pueblo polaco y —a la vez— el carácter insólito de la literatura no sólo romántica en Polonia, que iba a crear unos mitos y tópicos nacionales que se apoderarían de la realidad tanto histórica como literaria⁸¹. Todavía en los años 80 seguíamos sumergidos en aquella situación clave de nuestra historia: de una nación sumisa, de un pueblo con una autonomía cultural tan sólo relativa. Escribía por entonces Jacek Trznadel en su libro dedicado al mito de Hamlet en la cultura polaca:

«Pienso que un francés o un italiano posee mucha más libertad en cuanto a su pasado cultural (...). Elige para sí mismo del pasado varios fragmentos, testimonios de diferentes estatus humanos, pero ninguno de éstos va a determinarle a él definitivamente.

⁷⁸ Cf. *IV Jornadas de Teatro Clásico Español Almagro 1981*, ed. J. Monleón, Madrid, Mº. de Cultura, 1984, pp. 213-214.

⁷⁹ Cito tras H. R. Jauss, «Esthétique de la réception et communication littéraire», *Proceedings of the Ninth Congress...*, op. cit., p. 20.

⁸⁰ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso...*, op. cit., p. 402.

⁸¹ Sobre el carácter del Romanticismo polaco véase artículos (en inglés y francés) publicados en *Romantisme, en Literary Studies in Poland. Etudes Littéraires en Pologne*, ed. H. Dziechcinska, XVIII, Wrocław, Ossolineum, 1987.

En la situación de sumisión somos determinados y definidos por una cultura, literatura que trata de la sumisión, y seguimos sumiéndonos a los mitos mismos.⁸²

No es de extrañar que el drama calderoniano más conocido en Polonia desde 1844 haya sido –y sigue siendo– *El príncipe constante* en la genial traducción de Juliusz Slowacki, uno de los más grandes románticos polacos⁸³. En cierto sentido, el príncipe mártir portugués en 1844 desterró al infante polaco Segismundo, quien en la conciencia de los polacos seguía encarcelado en la torre: el mismo año Ryszard Wincenty Berwinski –uno de los poetas románticos– entre sus poesías publicó el famoso monólogo «apurar cielos pretendo...» con un título bien significativo «Segismundo el Infante Polaco en la cárcel»⁸⁴. A lo largo de todo el siglo XIX *La vida es sueño* no volvió a estrenarse en las tierras polacas⁸⁵. En 1873 en Varsovia el censor ruso negó el visto bueno a la obra maestra de Calderón, alegando –no sin cierta malicia– que la situación interna del drama no correspondía con las circunstancias locales⁸⁶, que no cambiarían hasta 1918, cuando después de la I Guerra Mundial Polonia resucitaría.

Creo que la analogía y el mito literario puede ser a veces un medio para hacernos comprender la historia: ¿lo podría ser el Segismundo calderoniano para la historia del pueblo polaco?⁸⁷

⁸² J. TRZNADEL, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem* (El Hamlet polaco. El problema de la acción), Varsovia, NOWA, 1989, p. 22.

⁸³ *Ksiaze Niezlomny*, tr. al polaco J. Slowacki, París, Maulde i Renou, 1844 (numerosas reimpresiones); acaba de publicarse una nueva, contemporánea versión polaca de *El príncipe constante* por Leszek Bialy, Cracovia, WL, 1990.

⁸⁴ R. W. BERWINSKI, «Zygmunt Ksiaze Polskie w więzieniu (Z Kalderona dramatu: *Zycie snem*)», en *Poezye. Czesc II*, Bruselas, Jan Nepomucen Młodecki, 1844, p. 89.

⁸⁵ Sin embargo, el drama fue publicado en la traducción de Józef Szujski en Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1882.

⁸⁶ Cf. H. SECOMSKA, «Wielki repertuar w Aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury (1873-1907)» (El gran repertorio en las actas del comité de la censura), *Pamiętnik Teatralny*, XXXV (1986), p. 582.

⁸⁷ Espero, sin embargo, que no se tome en cuenta la fantasmal ponencia de E. Giménez Caballero, «Calderón y Polonia», *Calderón. Congreso...*, op. cit., III, pp. 1573-78.