

Ecós de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

En los versos inaugurales de *La vida es sueño* Rosaura expresa su enfado y su crisis vital al ser derribada por su caballo desbocado. Constituyen uno de sus parlamentos más famosos, cuajado de locuciones plenamente barrocas, repetidas aquí y allá en la literatura posterior desde Moratín padre a Valle Inclán. Lo que en ellos se dice es calderoniano hasta la médula: no hay palabra, imagen, idea, que no sea eco de otras ya pronunciadas en obras anteriores del poeta o no resuene en las posteriores.

Identificar y estudiar estas reverberaciones permite conocer mejor el arte creativo del escritor¹. Lo que en esta ocasión nos aprovechará para dos objetivos concretos: reflexionar sobre su responsabilidad en las disyuntivas que establecen las dos versiones de la comedia²; contemplar, y en ello cifro la principal aportación del trabajo, la posibilidad de que Calderón compusiera otros versos fuera de las piezas reconocidas oficialmente por él y por sus estudiosos, desde Vera Tassis hasta la actualidad.

LAS PALABRAS DE ROSAURA EN LAS DOS VERSIONES

Para facilitar el seguimiento, será útil tener delante el texto de la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1636), conocida como QCL (por las iniciales de los apellidos de la impresora y los editores: María de Quiñones,

¹ Para ello ha sido fundamental la utilización de herramientas de búsqueda informáticas y textos digitalizados como los que proporciona *Teatro español del Siglo de Oro* (TESO), 1998.

² De sus entidades y relaciones se ha ocupado especialmente Ruano de la Haza (1992).

y bruto sin instinto,
al fragoso, al desierto laberinto
desas desnudas peñas,
te arrastras, precipitas y despeñas.

En otras obras de Calderón hay formulaciones que pueden respaldar ambas disyuntivas con más o menos fuerza (cualitativa o cuantitativa). El «instinto» del «bruto», se califique o no de «natural», como en QCL, significa la facultad que regula su comportamiento, su actividad mental (y no sólo su conservación, como apuntan algunos estudiosos). En los textos con expresiones más cercanas al parlamento de Rosaura, Calderón suele utilizar el sustantivo solo, como en la primera versión. A ello, y a otros aspectos también presentes en el parlamento de *Vida*⁵, se refiere Rugero en la comedia temprana *Lances de amor y fortuna* [c. 1625]⁶:

Este, pues, aire sin plumas,
rayo sin luz; este, pues,
ocupaba tan señor
de mis acciones y dél,
que su instinto no tenía
más obediencia o más ley
que el gobierno de las manos
y la elección de los pies. (1, 849-856)⁷

En *El médico de su honra* [1629], de fecha tan próxima, aparece también una asociación de términos semejante (2, 103-115). A un «instinto» como el del caballo de Rosaura alude, años más tarde, el protagonista del auto *La lepra de Constantino* [1660-1663]:

Tú despeñado me arrojas
desde la cumbre al abismo,
porque no deba a su ceño
más piedades que a tu instinto... (393-396)

Pueden verse más casos en *Saber del mal y del bien* [1628], *El príncipe constante* [1629], *El mayor encanto amor* [1635], *Los tres mayores prodigios* [1636], *El árbol de mejor fruto* [1665-1669]. Y hay otro aspecto a considerar: cuando el sustantivo se acompaña del adjetivo, éste siempre —salvo en QCL— va antepuesto: «natural

⁵ A partir de la segunda mención, los títulos se reducirán a las primeras palabras significativas.

⁶ He considerado oportuno para los objetivos de este trabajo consignar entre corchetes las fechas de composición de las comedias que se citan. No hay que recordar a quien conoce los problemas de datación del teatro de Calderón, y, en general, del Siglo de Oro, que en bastantes casos son sólo aproximados. Para unificar criterios, me atengo a las propuestas de Hilborn (1938), para los autos, y de K. y R. Reichenberger (1999), para las comedias.

⁷ Las citas proceden de TESO (1998), aunque he modernizado la ortografía para facilitar la lectura. También es suyo el sistema de localización: la primera cifra corresponde a la jornada en el caso de las comedias y la segunda al número de líneas (no de versos).

instinto»: *Tres mayores* [1636], *Eco y Narciso* [1639], *Los misterios de la misa* [1640], *El tesoro escondido* [ca. 1662] y *Los alimentos del hombre* [1676].

El v. 6 de la primera versión —«al fragoso, al desierto laberinto»— combina términos que no van juntos en ninguna otra obra del poeta. Sí que lo hacen la pareja «fragoso» y «desierto»: *La aurora en Copacabana* [1651-1652] y *El monstruo de los jardines* [1661]. De «fragoso» y «laberinto» hay sólo dos ocurrencias en TESO y pertenecen a Calderón: *La humildad coronada de las plantas* [1644] y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680]. Debe notarse que en la primera «laberinto» también recibe doble adjetivo:

Por los fragosos, espesos
laberintos de la vida
va de nosotros huyendo. (354-356)

No se registra ningún caso de asociación de «desierto» y «laberinto».

QCL, por su parte, ofrece en este verso un sintagma habitual en Calderón: «confuso laberinto». En el mismo orden de términos, en singular o en plural, se encuentra hasta en ocho ocasiones: *Amar después de la muerte* [1633], *La hija del aire* (I) [1653], *Vida* (auto) [1673], *La siembra del señor* [1673-1675], *La nave del mercader* [1674], *A tu prójimo como a ti* [1676-1677], *La semilla y la cizaña* [1678] y en otro momento de *Vida*. Ninguna es anterior a la fecha de primera escritura de ésta. Además, se trata de un sintagma menos exclusivo, que también se registra en otras ocho ocasiones en dramaturgos del siglo XVII.

Respecto al v. 8, los hábitos controlados en Calderón se inclinan más (cuantitativamente) por la opción de QCL —«te desbocas, arrastras y despeñas»— que por la de la primera versión —«te arrastras, precipitas y despeñas»—, aunque no la repudian (cualitativamente). De todas formas, la asociación de los tres verbos de ambas versiones no se produce en ningún otro pasaje. Tampoco aparece la de «arrastrar» y «precipitar» de la primera; pero sí hay tres casos de «precipitar» y «despeñar»: *El alcaide de sí mismo* [1627], *Lo que va del hombre a Dios* [1671-1673], *La primer flor del Carmelo* [1674-1675]. Los pares posibles de QCL se encuentran todos constatados («desbocar» y «arrastrar», solo una vez: *Las manos blancas no ofenden* [1640]). Pero, sobre todo, domina en Calderón la pareja «desbocar» y «despeñar». No obstante, todos los casos localizados son posteriores a *Vida*: *La señora y la criada* [1635], *Tres mayores* [1636], *Agradecer y no amar* [1650], *Amado y aborrecido* [1656], *Las armas de la hermosura* [después de 1652], *Céfalo y Pocris* [1660], *Fieras afemina amor* [1669], *El santo rey don Fernando* (II) [1671]. También es interesante constatar cómo hay algún pasaje que combina los verbos en exclusiva de una u otra versión: *Señora* [1635] (2, 772-778).

El v. 13 opone la variante «sola» a «ciega». Los usos de Calderón se alían decididamente con esta segunda opción de QCL. Mientras que de la agrupación de adjetivos «sola-o y desesperada-o» no hay ningún testimonio, existen múltiples de «ciega-o y desesperada-o» desde sus primeras obras: *Amor, honor y poder* [1623], *El purgatorio de san Patricio* [1624-1628], *La devoción de la cruz* [1625-1630], *El galán*

fantasma [1630-1635], *El mayor monstruo del mundo* [a. de 1635], *Celos aun del aire matan* [1660], *Apolo y Climene* [1661], *Fineza contra fineza* [1671].

En el v. 14 se encuentra otra de las variantes más significativas: «bajaré la aspereza enmarañada» *vs* «bajaré la cabeza enmarañada». Lo normal es que los editores modernos mantengan la lectura de QCL, justificándola con la aparición más adelante de los términos «ceño» y «frente». Y, sin embargo, el teatro controlado de Calderón no ofrece ningún otro pasaje en que se mencione la «cabeza» de un monte, mientras que sí que aparecen por doquier alusiones a su «aspereza»: *Devoción* [1625-1639], *Luis Pérez el Gallego* [1628-1629], *Eco* [a. de 1639], *El gran mercado del mundo* [1645-1650], *La fiera, el rayo y la piedra* [1652], *El pastor Fido* [1654-1656], *Amado* [1656], *En esta vida todo es verdad y todo mentira* [1659], *El viático cordero* [1663], *El segundo Escipión* [1677], *Ni Amor se libra de Amor*. En *El Golfo de las sirenas* [1657], incluso, el sustantivo se acompaña del mismo adjetivo que utiliza Rosaura: «la enmarañada aspereza» (1, 125).

¿Cómo explicar que Calderón, si verdaderamente él hubiera corregido el texto de QCL, decidiera cambiar «aspereza», que había utilizado antes y utilizará después, por «cabeza»? Una posible justificación sería que las enmiendas se hicieron sobre un ejemplar de uno de los testimonios de la primera versión en que se leyera extravagantemente «esperanza» (así ocurre en el de Zaragoza, 1636). Pero sigue en pie buena parte de la duda: cómo el poeta, tan proclive a asociar con el monte la «aspereza» (por otra parte, más cercana fonéticamente a «esperanza» que «cabeza») optó por enmendar con un término alejado de sus usos.

Semejante es el caso del v. 16: «que arruga al sol el ceño de su frente» *vs*. «que abrasa al sol el ceño de la frente». ¿Por qué habría de trocar el poeta el término «arrugar», que ha usado antes y después, por «abrasar», que no utiliza nunca? No faltan lugares en sus obras donde la «frente» del «monte», o el «monte» a secas, tiene el «ceño» «arrugado». Así ocurre en una comedia de escritura bien cercana como *Luis Pérez* [1628-1629]:

Este monte eminente,
cuyo arrugado ceño, cuya frente
es dórica coluna
en quien descansa el orbe de la luna
con majestad inmensa,
nuestro muro ha de ser, nuestra defensa. (3, 1-6)

O en el auto *El veneno y la triaca* [1634]:

Altos montes que al cielo,
gigantes de esmeralda,
alzáis con ceño la arrugada frente... (173-175)

También hay ocurrencias en *Armas* [después de 1652] y *A tu prójimo* [1677?]. Sin embargo, nunca en Calderón aparecen ceños ni frentes de monte «abrasados» por el

sol⁸. Ni siquiera la nueva imagen conviene al 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 resumidas cuentas, en este primer parlamento de *Vida* saldría mejor respaldada la escritura de la primera versión. Más aún: 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), unidos a las variantes isovalentes (para las que, por lo general, la primera no encuentra tanto impedimento en el *usus scribendi* del Calderón de antes y de después), podrían incluso hacernos dudar sobre la intervención directa del poeta en la preparación del texto publicado al frente de la *Primera parte* en 1636. Lo que se da la mano con lo que sabemos sobre algunas comedias de la *Segunda parte*, publicada al año siguiente⁹.

ROSAURA Y SAN JUAN DE DIOS

Los paralelismos de las palabras vistas no acaban en las obras que se le reconocen oficialmente a Calderón. Todos los contemplados hasta aquí en respaldo de cada una de las versiones (y los muchos otros que hay en los términos coincidentes, a los que no aludiremos en esta ocasión por falta de espacio) se ven superados, en extensión e intención, por los del pasaje inicial de *El mejor padre de pobres*, comedia que dramatiza diferentes episodios de la vida del campeón hospitalario San Juan de Dios.

Distintas listas del teatro antiguo español —Huerta, Mesonero, La Barrera, etc.—, de las que la más antigua sería la de Medel [1735], proponen a Pérez de Montalbán como su autor; mientras que la atribuyen a Calderón los encabezamientos de las cuatro ediciones conservadas, siendo la única fechada la de la *Parte quince. Comedias famosas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1661)¹⁰. La existencia de distintos documentos en apoyo de una u otra autoría no debe confundir. Todo parece indicar que en última instancia se remiten a uno sólo en cada caso. Por lo que se refiere a Montalbán, hay que advertir que los autores de listas acostumbran a copiar lo que encuentran en las previas. Es decir, bastaría que Medel hubiera dado una atribución errónea para que los demás la perpetuasen. Otro tanto puede decirse sobre el sustento de Calderón: las cuatro ediciones están muy ligadas entre sí; su texto se ha transmitido a plana y renglón, incluyendo los campos del encabezamiento, a partir muy probablemente de la edición de 1661.

La comedia ha merecido la atención de estudiosos eminentes. V. Dixon, buen conocedor de Montalbán, no la cree suya, sin que se plantee la autoría alternativa¹¹. Como tampoco lo hacen E. M. Wilson y D. W. Cruickshank¹² o K. y R.

⁸ Sólo un ejemplo, en *Amigo, amante y leal*, puede asociarse muy de lejos: «Pues ya el sol los pirámides abrasa / de ese monte eminente...» (1, 707-708).

⁹ Ver G. Vega, 2002.

¹⁰ Profeti consigna con detalle otras tres sueltas, que parecen de finales del siglo XVII (1976, pp. 466-468).

¹¹ Aducen esta opinión E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, 1980, pp. 163-164.

¹² 1980, pp. 162-164.

Reichenberger¹³, cuatro egregios calderonistas. ¿Qué se lo impide?: el propio Calderón y Vera Tassis, que la incluyeron en sus listas de apócrifas¹⁴.

Únicamente Profeti deja abierta la posibilidad de la candidatura calderoniana, con el argumento de que nada apoya a Montalbán, salvo las listas, y al menos hay ediciones en favor de Calderón, y nota el parecido de su comienzo con el de *Vida*: «A lui riportano anche certe charastteristiche di stile (si pensi per esempio all'esordio, così simile a quello della *Vida es sueño*)»¹⁵.

Así es, los inicios de ambas obras son de una cercanía tal, que bajo ningún concepto puede considerarse casual:

Fugitivo corcel, sañuda fiera, ¹⁶	
cuyo indómito ardor, cuya carrera	
aún más que [t]e desboca,	
segundo alado bruto te provoca;	
polaco enfurecido,	5
que con curso veloz has presumido	
hacer de cada clavo de tus plantas	
alas con que a la esfera te levantas:	
quédate en este prado	
adonde te despeñas irritado,	10
que yo de tu coraje libre y solo,	
deste infeliz a más propicio polo,	
cuerdo en mis desengaños,	
volveré la carrera de mis años.	
Mal, oh, Marte divino,	15
amparas un soldado peregrino,	
que afecto a tus banderas,	
por imitarte fuerte,	
se alista en ellas a buscar la muerte.	
Mas ¿para qué me quejo...	20

Debemos analizar fríamente la cuestión, sin dejar que interfieran demasiado los escrúpulos por el rechazo de Calderón y Vera Tassis, ante las pruebas obtenidas más o menos recientemente de que el escritor también tuvo que ver en la escritura de otras obras excluidas¹⁷.

Fijémonos primero en la situación dramática y recordemos la frecuencia con que los caballos de Calderón se desbocan y arrojan a sus jinetes. Lo han notado sus estudiosos,

¹³ 1979, pp. 788-789.

¹⁴ Éste, en la *Verdadera quinta parte* (1682), nombra explícitamente *El mejor padre de pobres*. En cambio, Calderón, en la *Cuarta Parte* (1672), menciona *San Juan de Dios*; lo que deja un margen de duda. No nos consta que la presente comedia recibiese este título y la lista suele llamarlas por el que lleva la copia: hasta el punto de negar alguna auténtica con el nombre cambiado.

¹⁵ 1976, p. 468.

¹⁶ He modernizado las grafías y la puntuación del texto que presenta el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid T-4443, correspondiente a una suelta sin datos de imprenta. Lo he corejado por encima con otras dos de las tres ediciones restantes y no he apreciado variantes en estos versos y apenas en los restantes.

¹⁷ Ver G. Vega, 2001.

que han buscado razones y sentidos¹⁸. Más aún, hay una propensión clara a que se produzca en los comienzos de las comedias (y esporádicamente de algunos autos). Así ocurre hasta en una docena de ocasiones: *Amor* [1623], *Alcaide* [1627], *Médico* [1629], *Auristela y Lisidante* [1637], *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638], *El conde Lucanor* [1650], *Céfalo* [1660], *Lepra* [1660-1663], *Santo rey* (I) [1671], *Duelos de amor y lealtad* [1678], *Hado* [1680]. Cierra la nómina *Amado* [1656], cuyo descabalgamiento se da al comienzo del segundo acto.

Comparemos a continuación con detenimiento los 22 versos de Rosaura con los 20 de San Juan de Dios. La *dispositio* del discurso es muy semejante: los dos personajes se expresan en silvas, apelan al caballo que les ha tirado durante ocho versos: se ha desbocado, le imputan rapidez y alas. Al noveno, le repudian con la misma fórmula («Quédate...»); ellos seguirán su rumbo («que yo...»). A renglón seguido interpelan a Polonia o a Marte con el mismo comienzo («Mal...»). Terminan los versos seleccionados admitiendo su destino («Mas...»).

No obstante, lo visto hasta aquí no excluye que otro autor que no fuera Calderón (ni Montalbán, del que no se encuentran rasgos en ninguna parte de la pieza) se hubiera aprovechado de un pasaje tan brillante como el de Rosaura. Decidido a comenzar su drama sobre el santo por el episodio, que no falta en ninguna de las relaciones, en que pone fin a su etapa de soldado tras caer del caballo y quedar malherido, habría considerado que le venía como anillo al dedo el arranque de *Vida*, y habría procedido a remedarlo. Las coincidencias con esta comedia podrían justificarse así, pero ¿cómo explicar también las estrechísimas e inequívocas relaciones que otros términos del parlamento de San Juan no presentes en *Vida* establecen con otras obras de Calderón (y sólo con ellas, en lo que se alcanza)?

Considérese, en primer lugar, la acotación que precede a las palabras del protagonista: «Sale san Juan de Dios de soldado con botas y espuelas, ensangrentada la cabeza, bajando de la eminencia de un risco».

El único caso que he localizado de «eminencia» de un «risco» es el de *Aurora* [1651-1652] (1, 717). En realidad la asociación del término «eminencia-s» al teatro calderoniano es muy alta: de las 106 ocasiones que aparecen en TESO, 76 son suyas. Y aún se puede precisar más: las 17 de Lope tienen la acepción de preeminencia moral, nunca de cúspide física. Otro tanto puede decirse de Montalbán, Tirso, Guillén de Castro o Moreto. Sólo aparece con el significado material de nuestro texto en Calderón, y en contadas ocasiones en Diamante, Matos y Zamora.

Ya en el v. 1 tenemos «corcel», término relativamente raro en el siglo xvii. CORDE lo registra una sola vez (en el *Coloquio de los perros* de Cervantes). TESO, en trece: dos en Guillén de Castro, una sola en Lope y las diez restantes en ocho obras de Calderón: *La Puente de Mantible* [1630], *Basta callar* [1639-1640, 1652], *Armas* [a p. 1652], *Fiera* [1652], *El lirio y la azucena* [1660], *Mujer, llora y vencerás* [1660], *Fieras* [1670], *Hado* [1680].

En tres de estas ocasiones «corcel» se asocia con «polaco», voz que designa a un tipo de equino, y cuya rareza es aún superior. Son muy escasas las ocurrencias en textos del xvii, a pesar de haber sondeado un número considerable. En concreto, he

¹⁸ Ver Á. Valbuena Briones, 1976, pp. 694-713.

encontrado seis en cinco obras diferentes: una en un romance de Góngora, dos en *El Bernardo* de Balbuena y las tres de Calderón. De su extrañeza tenemos testimonios claros: su presencia en el v. 9 del romance gongorino que principia «Desde París a Sansueña» («... las anduvo en treinta días / la señora Melisendra, / a las ancas de un polaco») ha debido suponer un duro escollo para sus editores modernos que no le dedican ninguna nota¹⁹, como lo habría sido para los copistas antiguos: una parte de los testimonios que lo transmiten, incluido el de Vicuña de 1627, presentan «pollino» en vez de «polaco». En fin, como prueba contundente de lo apuntado, el término no aparece recogido en ninguno de los 66 diccionarios —desde los de Nebrija o Covarrubias hasta el de la RAE de 1992— agrupados en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (2001).

Los tres casos de Calderón en que «polaco» se junta a «corcel», como sustantivo en el primero y como adjetivo en los otros dos, son verdaderamente exclusivos entre los muchos textos del siglo xvii explorados:

El corcel menos domado,
el polaco más cerril
que a la obediencia del freno
jamás dobló la cerviz. (*Puente* [1630] 1, 173)

... que apenas me verá el alba
sobre el polaco corcel... (*Mujer* [1660] 1, 363)

... sobre el polaco corcel,
bridón que con noble saña... (*Hado* [1680] 2, 569)

Sin salir del v. 1, encontramos además «sañuda fiera». Son trece las ocurrencias de TESO: todas en doce piezas de Calderón. Ocho muestran el sintagma tal cual, con el adjetivo antepuesto: *Afectos de odio y amor* [1646-1655], *El castillo de Lindabridis* [1661], *Lucanor* [1650], *La redención de cautivos* [1670-1673], *El valle de la zarzuela* [1675-1678], *El verdadero Dios Pan* [1670], *Celos* [1660], *El Faetonte*. Nunca aparece en otros dramaturgos. Nunca tampoco entre los textos de CORDE.

Y todo lo que viene a decir San Juan de su caballo en ese y en los otros ocho versos siguientes es que se había portado como un «hipogrifo», como el de Astolfo en *Orlando furioso*. Como el de Rosaura.

Creo que la mejor explicación que cabe dar a este pasaje que plantea una situación dramática paralela al de *Vida* en un mismo momento de la acción, que se desarrolla de acuerdo con la misma plantilla y emplea sus expresiones, y en el que diversos puntos diferentes a los de esta comedia también se asocian inequívocamente con otros que sólo encontramos en obras de Calderón, es que lo afrontó Calderón.

¿Cuándo? No es pregunta intrascendente, porque su respuesta puede afectar a la datación de la pieza señera del teatro calderoniano aún por sancionar definitivamente²⁰. Del cotejo de los episodios parece deducirse la prioridad del protagonizado por

¹⁹ Ver A. Carreño, 1982, p. 193 y A. Carreira, 1998, I, p. 455.

²⁰ Ver G. Vega, 1995.

Rosaura. Los elementos paralelos vistos (y otros presentes en distintos puntos de la obra, que no hemos contemplado en esta ocasión) ajustan mejor en esa dirección, que también parece lógica desde otros factores no textuales: si la caída de Rosaura, como la del infante Enrique en *Médico* o bastantes otras de Calderón son creaciones libérrimas de su arte, cargadas de fuerza poética y de sentido dramático, la de San Juan de Dios figura ya en su biografía. En el trance de convertirla en teatro, el encargado no sólo no renunció a la misma, por la que su genio sentía tanta predisposición, sino que decidió empezar por ella, potenciándola como momento crucial, como gozne de su cambio de vida²¹, y la vistió con ropas soberbias confeccionadas básicamente a partir de un patrón contrastado.

Pues bien, una averiguación rápida de la posible fecha de escritura de *Mejor padre* nos lleva a fijarnos en dos aspectos. En primer lugar, la textura métrica: si la comedia es de Calderón, sus características encajarían entre las que Hilborn aduce para el período de 1631-32. Lo que es congruente con un segundo factor, de carácter externo: Juan de Dios fue beatificado en 1630. Es una explicación verosímil que la obra fuera encargada y compuesta al calor de las celebraciones.

Los problemas de la filología son solidarios. Una vez que quedemos razonablemente convencidos de que estos versos primeros de *Mejor padre* los escribió Calderón emulando los de *Vida*, podrían servirnos para reflexionar sobre un par de aspectos de las palabras de Rosaura.

La acentuación de «hipogrifo»: El «Fugitivo corcel...» del arranque, cuando Calderón tiene en mente «Hipogrifo violento...» (hasta la palabra inicial de ambas rima en asonante) apuntaría que al poeta no le sonaba mal la acentuación llana que etimológicamente le corresponde, frente a la opinión de algunos editores, como Riquer o Rull, que consideran más eufónica la esdrújula.

La interrogación de los v. 3-8: Está presente en todas las ediciones modernas y, sin embargo, resulta un tanto incoherente. Rosaura se pregunta «dónde», «en qué sitio», se desboca, arrastra, etc., y, antes de decir esto, en la misma cláusula se contesta que «al confuso laberinto». ¿Por qué no considerar que el contenido de los v. 2 al 9 es explicativo del apelativo del primero, que afirma y no pregunta, como claramente se aprecia en *Mejor padre*, y que la interpelación comienza en el noveno: «Quédate...»? ¿Por qué no pensar, asimismo, que el adverbio «donde» es relativo de «viento»? En apoyo de esta propuesta de lectura quizá puedan acudir otros caballos calderonianos que corren en el viento. El de *Amigo* [1629-1636]:

Yo en un caballo, tan hijo
del viento, que aun las estampas
no imprimió, porque en el viento
más que en la arena, pisaba (2, 998-1001)

El de *Puente* presenta además un matiz pertinente: el viento es donde el bruto y el pensamiento corren parejas:

²¹ Es clara la manipulación sobre la historia transmitida en las biografías, donde tras la caída el protagonista aún tuvo momentos distanciados de lo religioso.

Ya que miro la suya defendida,
pues un bruto veloz y el pensamiento,
va corriendo parejas en el viento (1, 44-46)

El «hipogrifo» de Rosaura, además de volar en el viento, correría parejas con él. Por otra parte, esta lectura también encuentra respaldo en el hecho de que ninguna de las ediciones antiguas, no importa de qué versión, marquen la interrogación, cuando bien que lo hacen en otras ocasiones.

En fin, es bien probable que sobren esta y otras interrogaciones en los textos heredados de Calderón, y, lo que es más importante, que falten de su registro comedias como *El mejor padre de pobres*. Campo hay donde poner a prueba mucho aliento y recursos filológicos, de los que Stefano deja cumplida memoria. Y de gratificante amistad.

Referencias bibliográficas

- CARREIRA, A., ed., Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Cremà, 1998, 4 vols.
 CARREÑO, A., ed., Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1982.
 CORDE (*Corpus del Español Diacrónico*), Real Academia Española (<http://www.rae.es>).
 HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE), Madrid, RAE-Espasa, 2001, 2 DVD.
 PROFETI, M. G., *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
 REICHENBERGER, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*. I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979; II, 1, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.
 RODRÍGUEZ CÁCERES, M., ed., Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Con introducción de R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.
 RUANO DE LA HAZA, J. M., *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998 (Internet: <http://bdserver.cica.es:8280/>).
 VALBUENA BRIONES, Á., «Simbolismo: la caída del caballo», en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, eds. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
 VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, eds. M. L. Lobato et al., Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 117-130.
 —, «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coords. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, II, pp. 793-827.
 —, «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso*

Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000, eds. J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-62.

WILSON, E. M. y D. W. CRUICKSHANK, *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980.

*

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 887-898.

Resumen. La primera veintena de versos de *La vida es sueño* encuentra abundantes paralelismos en obras anteriores y posteriores del dramaturgo, cuyo análisis pormenorizado permite evaluar la afinidad calderoniana de cada una de las dos versiones de la comedia. Como resultado se apunta que no sólo la de la *Primera parte* parece menor, sino que proyecta dudas sobre la intervención del escritor en su preparación. Mayor importancia tiene esta cuestión: la cercanía de las palabras de San Juan de Dios en el comienzo de *El mejor padre de pobres* con las de Rosaura y otros personajes de Calderón obliga a considerar su responsabilidad en esta comedia, aunque no figure entre las reconocidas como suyas por él y sus estudiosos. También permitiría replantear el sentido de algunos de los versos iniciales de *La vida es sueño*.

Résumé. Des vingt-deux premiers vers de *La vida es sueño* on trouve d'abondants échos dans d'autres pièces écrites avant et après cette œuvre par Calderón. Ils permettent de calibrer la qualité calderonienne de chacune des deux versions du drame et font voir que la version officielle (celle de la *Primera parte*) semble moins "calderonienne" et laisse planer quelques doutes sur l'intervention de l'écrivain lors de la préparation de l'édition. Mieux encore: les ressemblances entre les propos de saint Jean de Dieu au début de *El mejor padre de pobres* et ceux de Rosaura et d'autres personnages de Calderón amènent à considérer le dramaturge comme auteur de cette pièce (malgré ses dénégations et celles des spécialistes). Finalement, ces rapprochements permettent de mieux comprendre le sens de quelques-uns des vers de l'incipit de *La vida es sueño*.

Summary. The first twenty lines of *La vida es sueño* a considerable number of parallels with the playwright's previous and later works. The detailed analysis of these parallels makes possible an evaluation of Calderón's degree of responsibility in both of the two versions of the play. As a result, the conclusion can be drawn that it is not only substantially lacking in the *Primera parte*, but that doubts can be cast concerning the author's participation in its preparation. Of greater importance is the following question: the close relationship between the words of Saint John of God at the beginning of *El mejor padre de pobres*, and those of Rosaura and other Calderonian characters suggests a possible degree of responsibility on the part of Calderón in this play, even though he did not acknowledge it as being his and neither have the critics. This study hopes to shed new light on the opening lines of *La vida es sueño*.

Palabras clave. Atribución. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. JUAN DE DIOS, San. *El mejor padre de pobres*. *La vida es sueño*.