

PLATA PARGA, F. (ed.), P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2012. [Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 184; Autos sacramentales completos de Calderón, 79.] ISBN: 978-3-944244-01-3. 282 pp.

En la ya larga empresa editorial sobre la dramaturgia sacramental de Calderón se echaba en falta *La vida es sueño*, importante título que conecta con el drama que inaugura la *Primera parte* (1636) del poeta. Afortunadamente, esta tarea ha llegado a buen puerto gracias a Fernando Plata Parga, crítico de toda confianza en cuestiones ecdóticas. En realidad, el presente volumen ofrece la edición de tres textos, a saber: la primera versión del auto, fechado en torno a 1635-1636; la segunda, fruto de una revisión del propio dramaturgo para las fiestas del Corpus de Madrid de 1673; y la loa que precedió a la representación del auto en este tiempo.

Plata ya había abierto el apetito del curioso lector en dos trabajos sobre la escenificación de *La vida es sueño* capitaneada por García Lorca («Lorca y el auto *La vida es sueño* de Calderón», en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, ed. F. Doménech, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 175-183) y la curiosa loa del auto («De tártaros, arcos y flechas: los cinco sentidos y la fe en una loa barroca de Calderón», en *Entre Cielos e Infernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. N. Campos Vera, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 323-329), anticipos que ahora cobran cuerpo en el contexto mayor de la edición.

La introducción se abre con un panorama sobre las lecturas críticas del auto, que pretende servir de prolegómeno básico que ha de completarse con la anotación de los textos. Para ello, primeramente

Plata Parga explica que la estructura de las dos versiones de *La vida es sueño* recrea la historia de la humanidad en tres etapas esenciales, según la tipología de Valbuena Prat: así, la lucha de los cuatro elementos representa al caos que precede a la creación, movimiento decisivo en que Dios hace al Hombre; tras esto aparecen los agentes del mal (la Sombra y el Pecado o Príncipe de las Tinieblas) que, preocupados, intentan hacer fracasar el plan divino valiéndose, entre otros medios, de un veneno que recuerda al poderoso somnífero que adormece a Segismundo en el drama homónimo, y que el Hombre toma en la manzana de la tentación para acabar en la prisión; encarcelado, se debate entre dudas de si vive o duerme hasta que, merced a la Gracia, recupera la libertad. En estas primeras páginas, apoyadas principalmente en ideas de Parker, se diseminan aquí y allá algunas comparaciones entre las dos versiones del auto, aunque en general se trata de un examen estructural general: por ejemplo, Plata Parga destaca la tendencia calderoniana a duplicar las fuerzas del mal entre ambas redacciones de *La vida es sueño*, un rasgo propio de su época de madurez que «le permite crear un contrapunto dramático a otros personajes» (p. 14).

Con todo y ello, las relaciones de intertextualidad y reescritura, aunque no se emplee este marco teórico, merecen su propio y demorado examen. La comparación a tres bandas establece un haz de similitudes y diferencias que se detiene en el sistema de personajes y su desarrollo de versión a versión, el argumento y el tratamiento teológico, para defender en diálogo con la crítica (Parker, Dietz y Rull) que «las conexiones entre el famoso drama y las dos versiones del auto no son decisivas a la hora de comprender el texto sacramental», especialmente porque «en general la trama [...] no tiene que ver con la comedia» (p. 18), aunque se pueden señalar una serie de guiños, especialmente en la primera redacción del auto. Este fascinante análisis quizás se hubiese podido enriquecer gracias al marco teórico de intertextualidad y reescritura que, en auge en los últimos tiempos y muy bien aprovechado por Antonucci como herramienta para comprender mejor los textos. Asimismo, creo que es necesario tener en cuenta que no solo el auto tiene dos versiones sino que también la comedia presenta dos estadios redaccionales diferentes, si bien es cierto que ambos preceden a la versión sacramental. En todo caso, tal vez no sea baladí que en ambos casos se presente un patrón común: si en el auto

el Albedrío desempeña el papel cómico y su papel es «más acentuado en la primera versión que en la segunda, de carácter más grave» (p. 18), esta vuelta «sería» ya se aprecia en la transformación del gracioso Clarín entre las dos versiones de la comedia, y ambos casos reflejan el afán que muestra un poeta más maduro por integrar mejor las burlas en un ambiente eminentemente de veras.

Esta sección exegética termina con unas notas en torno a ciertas interpretaciones alejadas del sentido literal y la ortodoxia doctrinal, que rastrean mitos herméticos y otras claves. Tras esto, viene ya el amplio estudio bibliográfico y textual de cada versión del auto y de la loa, que constituye la parte del león del volumen, de acuerdo con los intereses fundamentales de Plata Parga. De entrada, se presenta cada versión del auto: la primera, más breve (1404 vv.) se conserva en siete manuscritos antiguos y no fue publicada modernamente hasta el siglo xx; y la segunda, más extensa (1943 vv.), datada en 1673 e impresa en la *Primera parte de autos sacramentales* (1677) de Calderón. Plata Parga admite este estado de cosas y acepta que el drama homónimo sea anterior a la primera versión del auto, sin que precise más la fecha.

La descripción de los testimonios reseña con detalle los siete manuscritos y los tres impresos que ha conocido la primera versión de *La vida es sueño*. El estudio de la transmisión manuscrita apunta a la existencia de una contaminación «en la que los copistas manejarían más de un manuscrito y compondrían un texto taraceado», de modo que el texto que transmiten estos testigos transmiten «un texto muy semejante y ninguno [...] parece tener mayor autoridad textual» (p. 33). Las escasas variantes significativas que se detectan lleva a Plata Parga a descartar la configuración de un *stemma* y preferir, en cambio, el manuscrito BNE: Ms./16281, que trae menos variantes y errores y se aproxima más, así, al hipotético arquetipo.

Mismo proceder se sigue para la segunda versión, de la que se presentan la *Primera parte* de 1677, dos manuscritos del siglo xviii y una extensa galería de ediciones antiguas y modernas. Según demuestra Plata Parga, todos los testigos derivan de la *princeps*, que se toma como texto base. Más allá, resulta muy estimable el descubrimiento de algunas erratas en uno de los ejemplares manejados, lo que permite mantener la existencia de dos estados diferentes de edición (que no «emisiones», p. 41) de esta primera y única parte de autos sacramentales de Calderón, de la que asimismo se consigna más de una vein-

tena de ejemplares, entre ellos varios desconocidos hasta la fecha, como aportación para futuras indagaciones sobre esta importante edición.

Sigue un demorado estudio sobre la representación de la segunda versión de *La vida es sueño* en las fiestas del Corpus de 1673. Gracias a los documentos de la época, Plata Parga reconstruye con prudencia el reparto de actores de la compañía de Félix Pascual que participaron en el festejo, y recoge igualmente la memoria de apariencias que, pese a no ser de puño y letra de Calderón, tiene su firma y, con ella, su *placet*. Tampoco olvida otros ingredientes de la fiesta sacramental, desde los bailes hasta otros acompañantes dramáticos: la Mojiganga de la muerte, autoparodia de *La vida es sueño* que no se edita en el libro de acuerdo con los criterios editoriales de la colección y la loa que comienza «Dios por el hombre encarnó». Plata Parga desenreda la maraña de problemas textuales de la loa y concluye que se trata de un texto compuesto para *La semilla y la cizaña* en 1651, que Calderón reescribiría y ampliaría para la fiesta sacramental de 1673. Se basa para ello en unos versos que se refieren a la familia real que permanecen en la versión final sin ninguna actualidad, quizás —añado— en un mero despiste del habitual reciclaje de las loas o en un nuevo despiste de Calderón, poeta que de tanto en tanto deja algún hilo suelto durante la reescritura. Asimismo, se aclara el sentido de la alegoría de la loa, que se construye —con la loa al auto *Las bodas del Alma y el Amor divino* de Lope como intermediario— sobre la idea de los tártaros como hábiles arqueros y la educación de sus hijos mediante el señuelo de la comida, que Plata Parga considera «conocimientos relativamente novedosos de los exploradores de la época» (p. 56), documentados en la poliantea *Magnum theatrum vitae humanae* (1631) de Laurentio Beyerlinck, que formaba parte de la biblioteca de Calderón. La introducción se cierra con unas últimas noticias sobre otras representaciones de *La vida es sueño* desde 1695 hasta el siglo xx, y una sinopsis comentada de la métrica de las dos versiones del auto.

Del fino estudio ecdótico resultan tres textos pulcramente fijados y bien puntuados, en el siguiente orden: la loa, la segunda versión del auto y después la primera redacción, pues se prefiere presentar antes el texto que refleja la última voluntad autorial. Según esta preferencia, la anotación de la segunda redacción es más extensa, mientras que la primera se comenta solo en aquellos lugares que lo requieren, debiéndose completar con las explicaciones del otro texto. La labor de

anotación es cuidada y mesurada, todo un ejemplo del justo medio que se debe buscar. De hecho, vale la pena glosar algunas muy notables, que enriquecen el repertorio de notas de la colección (recogido principalmente en el *Diccionario de autos* y el *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*): las explicaciones eruditas sobre la educación de los hijos entre los tártaros (loa, nota a vv. 65-82 y 68), la posición de Calderón en la polémica sobre el libre albedrío (segunda versión del auto, v. 377), la paráfrasis de unos versos complejos (vv. 1470-1471) o el atuendo de peregrino de la Sabiduría / Cristo (v. 1621). La cautela también asoma en ciertos casos, cuando Plata Parga no tiene seguridad absoluta: la referencia paulina de vv. 98-100 (que dice encontrar en *II Timoteo*, 3, 1-5) o una enmienda que trae uno de los manuscritos pero que no incorpora al texto (v. 218 de la segunda redacción).

Con todo, a esta excelente tarea anotadora se puedan añadir quizás algunas pocas adiciones: la antanacsis «loa sea loa» entre ‘alabanza’ y ‘composición dramática’ (loa, v. 377, repetida con una mínima variante en v. 381); ya en la segunda redacción, se puede comentar la teoría de simpatía y antipatía de las cosas sobre la que escribe Nieremberg en su *Oculto filosofía* («natural simpatía» y «la antipatía», vv. 86-93), la forma etimológica «sulcar» para ‘surcar’ (vv. 160, 188, 189, 490, etc.); la forma «vagaroso» (v. 127) que es frecuente en poesía (Aut.); la definición de Dios como «fin, también sin fin» (v. 270), que se relaciona con la previa de «principio sin principio» (v. 269) que sí se explica; el habitual cambio de los fonemas -c- por -g- en ciertas formas verbales (valga el v. 1080); y la correspondencia antitética entre el árbol del bien y del mal y la cruz de la Pasión, entre pecado y salvación («su culpa fue / de un árbol la fruta, sea / de otro la rama del castigo», vv. 1718-1720), que reaparece especialmente en *El árbol del mejor fruto* de Calderón, pero también en *Las órdenes militares* o la comedia *La sibila del Oriente*, por ejemplo.

Un último detalle. Plata Parga ya nota en diversos pasajes cómo Calderón reutiliza sus propios materiales en la composición del auto *La vida es sueño*: vv. 186-211 (con *El gran teatro del mundo*), 522-546 (*La cura y la enfermedad*) o 803-817 (*El veneno y la triaca* y *Psiquis y Cupido* para Toledo), amén de los versos que se retoman directamente del drama. Efectivamente, esta intratextualidad es un verdadero santo y seña de la dramaturgia sacramental de Calderón, que en este caso

se podría perfilar con un par de pequeñas apostillas: primeramente, hay algunas expresiones que Calderón ya había empleado en *La cena del rey Baltasar* (el sintagma «lóbrego capuz!», v. 534; y el verso «su faz la luna y su semblante el sol», v. 545) y el castigo del Hombre es un paradigma estructural que entra en juego en *La cena del rey Baltasar*, *Lo que va del hombre a Dios* y *La viña del Señor*, más en menor medida *El gran mercado del mundo* y *El gran teatro del mundo*.

En suma, la edición que vengo comentando es un auténtico regalo para la crítica calderonista. No solamente saca a la luz una de las cumbres de la producción sacramental del poeta que enlaza al momento con el drama homónimo, sino que lo hace en condiciones óptimas, fruto del trabajo cuidado y generoso con los textos que caracteriza a Plata Parga. Desde luego, la calidad dramática de *La vida es sueño*, los problemas que genera, etc., lo merecía. Si se me permite jugar con un refrán, bien podría decirse que tal honor merecía tal editor. A su vez, los lectores pueden celebrar una edición que debe ser muy bienvenida.

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel