

ADAPTAR LA METÁFORA: UN EJEMPLO
DE *LA VIDA ES SUEÑO* DE CALDERÓN¹

ADAPTING THE METAPHOR: AN EXAMPLE
FROM CALDERÓN'S *LIFE IS A DREAM*

Rafael García Pérez

<https://orcid.org/0000-0001-5622-6701>

Universidad Carlos III de Madrid

Facultad de Humanidades (Edificio 14)

Calle Madrid, 128

28903 Getafe (Madrid)

ESPAÑA

rgarci1@hum.uc3m.es

Resumen. En este trabajo se hace un análisis de cuatro adaptaciones para lectores jóvenes de las metáforas que contiene el parlamento inicial de Rosaura en la obra *La vida es sueño* de Calderón: las dos elaboradas por Ricardo Gómez para la editorial SM, que siguen el modelo versificado del original aunque transformando los heptasílabos y endecasílabos calderonianos en verso libre; la realizada por Stephanie Burckhard para la editorial guatemalteca Cazam Ah en formato e-book, prosificada, que se define explícitamente como «adaptación al español moderno»; y la llevada a cabo por el IES Don Bosco, no publicada en ninguna editorial, de circulación libre en Internet y prototipo de ciertas adaptaciones más personales al aula, en la que priman las explicaciones en nota a pie de página. Teniendo en cuenta las necesidades de los lectores potenciales de estas obras, el trabajo sopesa los pros y contras de las decisiones tomadas por los adaptadores en el tratamiento de la metáfora calderoniana y ofrece una nueva propuesta de adaptación que busca salvar los escollos aún existentes.

Palabras clave. *La vida es sueño*; teatro; adaptación; metáfora; jóvenes lectores.

Abstract. This paper analyzes four adaptations for young readers of the metaphors contained in Rosaura's initial speech in Calderón's *La vida es sueño*: the two

¹ Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación *Representación de la discapacidad en España: imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI* (PID2020-116636GB-I00).

adaptations made by Ricardo Gómez for the SM publishing house, which follow the versified model of the original although transforming the Calderonian heptasyllables and hendecasyllables into free verse; the one made by Stephanie Burckhard for the Guatemalan publishing house Cazam Ah in e-book format, prosified, which is explicitly defined as «adaptation to modern Spanish»; and the one carried out by the IES Don Bosco, not published in any editorial, with free circulation on the Internet and prototype of certain more personal adaptations to the classroom, in which footnote explanations prevail. Taking into account the needs of the potential readers of these works, the paper weighs the pros and cons of the decisions made by the adapters in the treatment of the Calderonian metaphor and offers a new adaptation proposal that seeks to overcome the remaining pitfalls.

Keywords. *Life is a dream*; Theater; Adaptation; Metaphor; Young readers.

Antes de entrar en el estudio de la adaptación de la metáfora en el universo teatral, tema principal de este trabajo —y dada su amplitud—, convendría hacer unas breves aclaraciones. En primer lugar, partiendo de la distinción entre texto dramático y texto escénico², me gustaría recordar que la adaptación puede afectar únicamente al primero (en ese caso, hablaremos de adaptación dramática), o puede implicar un trasvase del texto dramático al texto escénico (en ese caso, hablaremos de adaptación escénica o adaptación para la escena). Se trata, como es sabido, de dos operaciones diferentes, si bien ha existido en la tradición una cierta tendencia a confundirlas; de ahí que muchas veces se haya criticado, por ejemplo, la labor de los traductores³ de textos dramáticos por su incapacidad para (re)producir un texto adecuado para la escena. Estas operaciones podrían resumirse en el siguiente cuadro, donde *o* es siempre idéntico y *m* divergente⁴:

² También denominado texto de la representación y texto espectacular. Quizá esta última denominación sea, a mi entender, la menos apropiada por la ambigüedad a que se presta el adjetivo.

³ Ver, por ejemplo, Ezpeleta, 2007, p. 146. Entiendo aquí la traducción, evidentemente, en sentido lato, como una forma de adaptación. No lo sería en sentido estricto, ya que la traducción presenta problemas añadidos que no coinciden necesariamente con los problemas derivados de una adaptación a la misma lengua.

⁴ Las abreviaturas a continuación corresponden a los términos *origen* (*o*) y *meta* (*m*). La cursiva representa una operación meramente opcional.

Texto dramático (o) → texto dramático (m) → *texto escénico (m)*
 → otro tipo de texto (m)
 Texto dramático (o) → texto escénico (m)

En estas páginas, me centraré, pues, en el primero de estos procedimientos —texto dramático (o) → texto dramático (m) / otro tipo de texto (m)—, lo que tiene repercusiones importantes para el análisis. Es evidente que el texto dramático tiene como objetivo convertirse en texto escénico y, en ese sentido, cobra toda su relevancia, pues el autor del texto dramático concibe su escritura desde una perspectiva escénica virtual, que no se corresponde necesariamente con la perspectiva escénica del director de la obra (la mayor parte de las veces, como se sabe, una persona distinta). Ahora bien, los textos dramáticos, y especialmente los textos clásicos, como el que constituye el objeto de nuestro estudio, se han convertido en textos literarios destinados, según nuestra tradición occidental, a la lectura silenciosa, y ello supone un acercamiento al texto dramático muy diferente: son los lectores quienes recrean una escena virtual durante el proceso de lectura y quienes se enfrentan, en soledad, a los problemas interpretativos que plantea la obra: el texto carece de referente escénico real.

En segundo lugar, las operaciones que acabo de describir se complican desde el momento en que la adaptación no es un procedimiento universal, pues depende fundamentalmente del lector o del público a que vaya dirigida. No se adaptan —o no deberían adaptarse— los textos de la misma manera si pensamos que el destinatario es un niño pequeño, un estudiante de bachillerato o una persona discapacitada (distinguiendo entre diversos tipos de discapacidad y grados dentro de cada uno de esos tipos⁵). Los distintos lectores o asistentes al

⁵ Es algo que dista mucho de ser evidente. La política comercial de las editoriales tiende a hacer confluír los intereses de diversos grupos en una misma versión adaptada. A ello tuve ocasión de referirme en una conferencia sobre la lectura fácil en que estudié la adaptación del Quijote a lectores con discapacidad cognitiva. Es significativa, a este respecto, la introducción a la versión de esta última obra adaptada por la UAM: «La primera pregunta [a quién va dirigido el texto] tenía una respuesta breve y directa, aunque algo imprecisa. En primer lugar, queríamos que las personas con discapacidad intelectual tuvieran acceso a la historia del Quijote. Secundariamente, deseábamos que el texto fuera útil para otras personas con problemas de lectura y, por último, pensábamos que el texto podría interesar a los niños que están adquiriendo las habilidades de lecto-escritura, así como a aquellos que estudian español como lengua extranjera». No está de más

espectáculo teatral presentan sus propias dificultades y requieren, evidentemente, soluciones *ad hoc*. Este trabajo solo toma en consideración las adaptaciones dramáticas concebidas desde la perspectiva de la lectura y dirigidas, fundamentalmente, a jóvenes escolarizados⁶. En concreto, se analizarán las cuatro adaptaciones siguientes (ver referencias bibliográficas): las dos elaboradas por Ricardo Gómez para la editorial SM; la realizada por Stephanie Burckhard para la editorial guatemalteca Cazam Ah en formato e-book, que se define como «adaptación al español moderno», y la llevada a cabo por el IES Don Bosco, no publicada en ninguna editorial, de circulación libre en Internet y prototipo, a mi entender, de las adaptaciones más personales al aula⁷.

Dada la complejidad del lenguaje metafórico calderoniano, tomaré como base del estudio el primer parlamento de la obra: el discurso de Rosaura cuando entra en escena. Se trata de un discurso fundamental por ser el primero al que han de enfrentarse los lectores (y el que, por tanto, los introducirá en el tono y las dificultades generales del texto). Las conclusiones extraídas, a mi entender, son extrapolables a muchos otros usos metafóricos presentes en otros pasajes de la obra.

I. LA METÁFORA EN *LA VIDA ES SUEÑO*

Cuando se trata de enfrentarse a las metáforas de una obra como *La vida es sueño*, conviene tener presente algunos aspectos previos que influyen y dificultan, más de lo esperado, el proceso de adaptación.

señalar, sin embargo, que es muy loable que se haya especificado esta información, ya que en muchos casos las introducciones de este tipo de obras prescinden de ella.

⁶ Se trata de una deducción, ya que, como acabo de señalar en la nota anterior, esta información raramente se especifica en las introducciones de los textos adaptados. Por las razones que acabo de exponer, se trata de un serio problema que distorsiona enormemente la capacidad de elección de los lectores.

⁷ Esta última sin responsable conocido o reconocido de la adaptación. En ella se menciona únicamente que se ha elaborado «a partir de la edición electrónica de Matthew D. Stroud, basada, a su vez, en la electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. Fuente: <http://www.trinity.edu/mstroud/comedia/vidsue1a.html>».

a) El texto calderoniano se presenta en forma versificada, como solía ser habitual en las obras teatrales de los Siglos de Oro, pero la versificación de Calderón entronca con la tradición poética barroca y, en particular, con el gongorismo⁸. Eso implica que su texto, especialmente cuando está concebido como un clásico para la lectura, se mueva entre lo dramático y lo poético. En ese sentido, puede considerarse un texto híbrido, que contiene muchos elementos característicos de la retórica poética, subordinados, eso sí, a la historia y a la trama, elementos que, junto a los personajes, el espacio y el tiempo, caracterizan al texto dramático y que hacen que el lector no llegue a cuestionar, en ningún momento, el pacto de lectura y, en consecuencia, el género textual en que se inserta la obra.

b) Debido a ese carácter híbrido, el estilo calderoniano y, en particular, el cultivo de la metáfora por parte de Calderón, es especialmente apreciado en un contexto sociocultural muy determinado: el de los ambientes palaciegos, monopolizados por la presencia de un público «educado y curioso que participa activamente en el proceso creativo como polo “desautomatizador”»⁹. Los destinatarios del texto

⁸ Ver entre otros muchos, Gates, 1937; Lapesa, 1983; Aparicio Maydeu, 2003.

⁹ Higashi, 2008. Si la obra se representó en corral de comedias, como afirmó Ruano de la Haza (1996), el uso del lenguaje es claramente aristocrático y cortesano. Para Gallud (2016, p. 11), el texto calderoniano se situaría «por encima del nivel cultural de su público, a quien impone su erudición». En ese sentido, el objetivo del público asistente al corral de comedias no sería «entender todas y cada una de las frases, sino colocarse en un estado de ánimo particular que deriva del ambiente poético» (Gallud, 2016, p. 11). A mi entender, no tiene mucho sentido pensar que un dramaturgo elabore su texto haciendo uso de un lenguaje que supere con creces las expectativas de su público. No veo contradicción alguna entre el lenguaje de Calderón y el corral de comedias si tenemos en cuenta que la representación en estos lugares no excluía un receptor erudito o, al menos, altamente cultivado, como sugiere Higashi, 2008. No podemos olvidar que «las mujeres aristócratas asistían junto a sus caballeros en los lugares nobles del recinto [el corral de comedias], las de clases populares, separadas del resto de los espectadores» (Ortega, 1997, en Gómez y Patiño, 2000 p. 187). Cabría pensar también en representaciones en lugares distintos. Mattza (2017, p. 103) da a entender la existencia de un público cortesano en «las figuras mitológicas mencionadas por Astolfo al presentarse ante Estrella, un público no solo educado, sino también acostumbrado a ver imágenes en la lírica, la prosa y el drama celebrado en la corte». De hecho, según esta misma autora, el personaje de Estrella apuntaría a la reina Isabel de Borbón para actuar como *speculum reginae*; por medio de este personaje Calderón habría buscado proveer a la monarca de un modelo claro de conducta. Goodwin (2016) incluso imagina un estreno «en el Salón de Reinos, ante un ávido público cortesano».

calderoniano, pues, tenían en común el gusto por un lenguaje ricamente elaborado, que requería un esfuerzo interpretativo (a imitación de la poesía), pero sin llegar al extremo de impedir ni interrumpir en exceso la comprensión del mensaje principal, necesario para mantener el sentido de la trama. Es, evidentemente, una concepción teatral bastante alejada de la actual, incluso en una concepción del texto dramático como texto literario destinado a la lectura.

c) La metáfora calderoniana está imbricada en los conocimientos culturales compartidos entre el autor y ese público al que potencialmente está destinada la obra¹⁰. Ello quiere decir que su interpretación está muy ligada a la producción lingüística, literaria y sociocultural del barroco, lo que no siempre resulta accesible para el lector actual, incluso el lector culto. A los aspectos literarios me he referido anteriormente al establecer la conexión de la obra calderoniana con la poesía del momento en general y con la poesía culterana y gongorina en particular; en cuanto a los aspectos socioculturales, dependientes de la idea que una sociedad, en un momento histórico concreto, se hace de la realidad, afectan a la manera en que se establecen las relaciones semánticas entre las palabras; y, por último —y no por ello menos relevante— los aspectos meramente lingüísticos suponen tomar en consideración un estadio de lengua desaparecido, que obliga a desconfiar de los significados aparentes del discurso. «Il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète ne puisse jeter un pont entre eux», nos dice acertadamente Ricoeur¹¹, pero ese puente se construye dentro de un sistema lingüístico temporalmente delimitado. Si la metáfora calderoniana es creación, es una creación que puede entenderse de modo diferente contemplada desde la perspectiva de un hablante del siglo XVII o del siglo XXI sin demasiada formación en la cultura clásica. De hecho, y desde el punto de vista de las adaptaciones actuales no hay metáfora sino metáforas, cada una con un origen

¹⁰ Me gustaría recordar aquí que el texto calderoniano presenta algunos problemas debido a las variantes presentes en las distintas ediciones en que se ha conservado; ello afecta, como veremos, a la metáfora. Como se sabe, estas ediciones son la de Madrid de 1636, publicada en la *Primera parte* de las comedias de Calderón, editada por su hermano José y la de Zaragoza, del mismo año, incluida en la *Parte XXX* de comedias famosas de varios autores (pp. 127-173); a ellas hay que añadir las correcciones en las ediciones de 1640 de Gabriel de León, Madrid, Viuda de Juan Sánchez y de 1685 de Juan de Vera Tassis y Villarroel.

¹¹ Ricoeur, 1975, p. 122.

específico, reconocible siempre que seamos capaces de dar el salto lingüístico-diacrónico necesario, aunque matizado por un trabajo de reconstitución idiosincrásico, que no se limita a la mera sustitución de un término por otro; la metáfora es siempre sintagmática e incluso oracional¹².

2. EL PARLAMENTO INICIAL DE ROSAURA: ADAPTACIONES Y PROBLEMAS

Los primeros versos de la obra resultan sorprendentes para cualquier lector que no disponga de información previa sobre el texto. La acotación inicial del dramaturgo es elíptica, pues nos presenta a uno de los personajes principales, Rosaura, bajando a pie por un monte, disfrazada de hombre, pero en ningún momento hace alusión a la montura que la había conducido hasta el lugar y a la que increpa, precisamente, al comenzar su parlamento. En ese sentido, cabe decir que el referente, que forma parte del sistema de comunicación interno del texto dramático, está implícito, y su presencia solo puede deducirse a partir de la interpretación de la metáfora formulada por Rosaura:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de estas desnudas peñas
te desbocas, arrastras y despeñas?¹³

Es una metáfora *in absentia* que, unida a las lagunas dejadas por la acotación, como acabamos de ver, provoca desconcierto en los lectores actuales, obligados a releer el pasaje para lograr entender la red de personajes realmente presentes y el mensaje transmitido. La dificultad resulta fácil es superable en el montaje escénico actual. Sería posible

¹² «C'est un énoncé entier qui constitue la métaphore, mais l'attention se concentre sur un mot dont la présence justifie que l'on tienne l'énoncé pour métaphorique» (Ricoeur, 1975, p. 109).

¹³ Esta es la versión del texto más habitual, basada en la edición de Madrid de 1636, y la que toman como base las adaptaciones tratadas en este trabajo.

pensar en la aparición de un caballo (o su imagen) —e incluso introducir «el ruido de un caballo al trote»¹⁴— que explicita la referencia y facilite la interpretación metafórica durante la representación.

Es interesante constatar, sin embargo, que la metáfora del hipogrifo no resultaba tan opaca en la época barroca, pues formaba parte de la lengua literaria y, en ese sentido, estaba a medio camino entre la metáfora viva y la catacrexis. Es una metáfora que calificaríamos de «arcaica y semilexicalizada». Arcaica por formar parte de un estadio de lengua desaparecido y funcionar como tal únicamente en él, y semilexicalizada por hallarse en la época en proceso de lexicalización y, en consecuencia, no haber dado lugar a un cambio de significado capaz de enriquecer la polisemia del vocablo. La encontramos, primero, en textos poéticos¹⁵, pero su difusión fue tan exitosa¹⁶ que pronto se recuperó incluso en la prosa, con carácter más o menos irónico, como se desprende de este pasaje de *La vida y hechos de Estebanillo González*: «Yo, conociéndolo en la voz, le llamé por su nombre y le supliqué me quitara aquel hipogrifo de encima, que por ser desbocado había dado conmigo en aquel foso y cogídome debajo» (p. 249).

Calderón no parece innovar demasiado respecto al uso establecido, aunque este no sea general y no llegue a permear todos los niveles de lengua; inicia su obra, más bien, haciendo un guiño a los futuros espectadores, es decir, a los asistentes a la representación, a los que supone conocedores de la relación metafórica que en la lengua culta vincula a los vocablos *caballo* e *hipogrifo*¹⁷. Por ello, nuestro dramaturgo áureo no considera necesario introducir información adicional en la

¹⁴ Valverde, 1981, p. 5.

¹⁵ Por ejemplo, Tirso de Molina, *Comedias escogidas*, p. 449 («Mis títulos y encomiendas / truecan [h]arpas por clarines / y cajas, porque a su son / sus hipogrifos relinchen») o Andrés de Claramonte, *Pisoseme el sol, saliome la luna*, p. 102 («Prevenidme caballos, porque quiero / los llanos penetrar, medir los montes, / buscadme el hipogrifo más ligero / que imite al sol, con rayos de horizontes»).

¹⁶ La crítica burlesca que hace Lope de Vega de este uso del término *hipogrifo* solo puede entenderse si pensamos que este se había extendido suficientemente por la lengua culta: «Son todos sus caballos hipogrifos / perlican el alba, el día estofan / con tarjetas, florones y anáglifos». Lope de Vega, *Al contador Gaspar de Barrionuevo*. El mismo Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, lo considera un término poco adecuado para la dramaturgia.

¹⁷ Es probable que se trate también de un uso transgresor por oposición directa a la concepción lopesca del texto dramático (De Armas, 1993), cargado de una «intencionada reflexión metapoética» (Güntert, 2002).

acotación o en el parlamento inicial de Rosaura. Pero si la metáfora es más que una mera sustitución de un término por otro, el uso estilístico calderoniano solo se entiende en su contexto¹⁸, que es el que da todo su valor a la metáfora; en este caso, nos hallamos ante un contexto enormemente rico, construido lingüística y socioculturalmente. Ya no es solo que la metáfora constituya un hecho de predicación¹⁹, sino que aquí, además, adopta la forma de metáfora compleja. No hemos de olvidar que el hipogrifo de Calderón está matizado por el adjetivo *violento*, término escolástico que había adquirido el significado más restringido de «carácter opuesto a la esencia de un ser»²⁰, y sobre todo, por el sentido de las nuevas metáforas de «denotación cero», que insisten en la idea general de la pasión desenfrenada y ponen aún más de relieve el aspecto monstruoso de la situación y de los personajes mismos. De hecho, las metáforas (de nuevo metáforas *in absentia*) contenidas en los versos 3-6, ahora sí metáforas idiosincrásicas calderonianas, son esenciales para completar el mensaje, pues constituyen la negación de los cuatro elementos simbólicos de la naturaleza²¹: el fuego (rayo sin llama²²); el aire (pájaro sin matiz); el agua (pez sin escama), y la tierra (bruto sin instinto natural).

¿Cómo salvar, pues, estas dificultades de comprensión que plantea el texto origen en una adaptación actual, dirigida a los jóvenes lectores carentes de esos puntos de referencia propios del público culto del barroco? La solución más fácil, evidentemente, pero quizá la menos apropiada es incluir una o varias notas a pie de página. Lo que es aceptable —e incluso deseable— en una edición crítica no lo es tanto, sin embargo, en una edición pensada para usuarios que buscan una lectura fluida y a los que incomodan, como sabemos, las interrupciones. En ese sentido, la adaptación del IES Don Bosco es la menos atractiva y, evidentemente, la menos arriesgada, pues mantiene intacto el texto

¹⁸ «Dans l'énoncé métaphorique (nous ne parlerons donc plus de métaphore comme mot, mais de métaphore comme phrase), l'action contextuelle crée une nouvelle signification qui a bien le statut de l'événement, puisqu'elle existe seulement dans ce contexte-ci» (Ricoeur, 1975).

¹⁹ Ricoeur, 1975.

²⁰ Morón, 2010, p. 82.

²¹ Molho, 1978.

²² O quizá mejor «luz de rayo sin llama» si tenemos en cuenta los argumentos de Rodríguez, 2016, sobre la transmisión del texto y la acertada reflexión sobre lo extraño del uso del interrogativo *dónde*.

calderoniano (acotación y parlamento de Rosaura) al tiempo que incorpora notas explicativas, tanto para dar cuenta del desarrollo de la acción como del significado de los vocablos menos usuales. Así, respecto a los primeros versos se señala que «Rosaura se dirige, mediante diversas metáforas, al caballo que la acaba de derribar, para preguntarle —figuradamente— qué lugar es aquel donde se ha desbocado, o sea, donde ha sido derribada». Posteriormente se explican también las palabras *hipogrifo*, *matiz* y *bruto*, así como la expresión *correr parejas con el viento*.

Las dos versiones de Ricardo Gómez para la editorial SM son más interesantes desde la perspectiva de la adaptación, aunque, curiosamente, difieren bastante entre sí. La primera (2013) es la que busca garantizar, en mayor medida, la fluidez de la lectura y, en ese sentido, todas las explicaciones se introducen como modificaciones en el texto base. Dado que, como he señalado precedentemente, el objetivo es crear una nueva versión para la lectura silenciosa, Ricardo Gómez tiene el acierto de recurrir al espacio reservado a las acotaciones para completar la información implícita en la obra calderoniana, evitando así la sobrecarga de las notas a pie de página. El resultado es un texto mixto, como él mismo apunta en su versión de 2017²³. La primera acotación de Calderón queda transformada así en un pasaje narrativo que ofrece las claves para la interpretación de la acción inmediata e incluso de algunas otras posteriores:

ROSAURA, con ropas de hombre, baja por un empinado monte. Viste traje oscuro y lleva al cinto una espada, que brilla al atardecer. El caballo que montaba la mujer se desbocó y arrastró a su jinete a lo más enmarañado del monte. Allí chocó con un árbol, dando con ella en tierra, y prosiguió su loca carrera. Su sirviente buscó a su ama siguiendo las pisadas del caballo y la encontró aturrida por el golpe. Ahora, doloridos y fatigados, ateridos, temiendo despeñarse, bajan el monte buscando un camino que les lleve a algún poblado. La mujer encabeza la marcha, y tras ella descende su sirviente, de mucha más edad, que de vez en cuando tiende la mano y le da ánimos con su charla y sus bromas.

²³ «Para esta adaptación se ha recurrido a un estilo mixto, que alterna narración y versificación. Los tramos narrativos describen los movimientos espaciotemporales de los protagonistas, teniendo en cuenta que quien lee no ve a esos personajes en un escenario, sino en una página impresa». Se echa de menos esta aclaración en la versión de 2013.

La solución es, sin duda, muy apropiada, aun cuando la acumulación de detalles pueda resultar excesiva. Sorprende que el mismo Ricardo Gómez, en su edición de 2017, que retoma íntegramente esta acotación-narración, introduzca sendas notas a pie de página para explicar dos de las palabras empleadas en ese fragmento: *desbocarse* y *ateridos*. Da la impresión de que esta corrección es resultado de alguna retroalimentación procedente de los lectores de su primera versión (idéntica, como he señalado, respecto a la información aportada por la acotación). Por razones de fluidez en la lectura, habría sido más deseable, quizá, sustituir los dos vocablos problemáticos por sinónimos de más sencilla comprensión.

Ahora bien, esta acotación-narración no es demasiado explícita en lo que toca a la metáfora, aun cuando se mencione expresamente el referente en la tercera oración. De ahí que quepa preguntarse legítimamente si los lectores llegarán a descifrar de modo adecuado el mensaje contenido en el parlamento de Rosaura. La misma duda parece surgirle al adaptador. En la primera versión, de hecho, toma la decisión de hacer explícito ese referente sustituyendo el vocablo *hipogrifo* por *caballo*, solución no muy acertada porque destruye, como es evidente, la metáfora calderoniana. Muy discutible es también el truncamiento de la cadena metafórica que realiza a continuación, truncamiento que, a mi entender, tiene también escasa justificación, pues esta decisión no ayuda a hacer más comprensible las metáforas cero conservadas (*rayo sin llama* y *bruto sin instinto natural*), a las que complementan (y dan sentido global), como hemos visto, las restantes. La segunda de estas metáforas mantenidas por el adaptador sufre, a su vez, un recorte interno: desaparece el adjetivo *natural*, modificador frecuente del sustantivo *instinto* desde que este se incorporó a la lengua en el siglo XIV y muy extendido en el siglo XVII. De hecho, este sintagma (*instinto natural*) debe interpretarse como una simple traducción del latín *naturae instinctus*. Dado que el sustantivo *instinto* se ha alejado en nuestros días del significado etimológico²⁴ para adquirir el más restringido de «conjunto de pautas de reacción» propias de los animales, la solución del adaptador es justificable; evita una interpretación redundante anacrónica y facilita la lectura sin que ello suponga una importante pérdida semántica:

²⁴ 'Instigation, excitation, impulsion' (Gaffiot, 1934, s. v. *instinctus*).

Caballo violento
 que corres raudo como el viento,
 ¿dónde, rayo sin llama, bruto sin instinto
 al confuso laberinto
 de esas desnudas peñas
 te desbocas, te arrastras y despeñas?

En su versión de 2017, el mismo Ricardo Gómez restaura el término *hipogrifo* en el verso inicial de Rosaura, añadiendo una nota explicativa; también se incorpora una nota para dar cuenta del significado del sustantivo *bruto*, que está bastante alejado de los usos habituales de los lectores adolescentes de nuestros días. Aunque los jóvenes actuales podrían conocer el término *hipogrifo* por la difusión que de él ha hecho la obra de J. K. Rowling, no conviene dar esta hipótesis por sentada. La nota no sería, pues, prescindible, si bien cabe preguntarse por qué esta información no se ha introducido en la acotación inicial. Más difícil de justificar es la segunda, pues el arcaísmo *bruto* no es aquí esencial y se presta bien a una sustitución por algún equivalente actual (por ejemplo *animal*, cfr. 3), tanto más cuanto que el adaptador ha decidido no respetar la métrica original y ha transformado los heptasílabos y endecasílabos calderonianos en tiradas de verso libre. Conviene señalar que también adjunta en el margen, en color verde, unas breves glosas que dan cuenta de otros aspectos culturales.

La versión electrónica de Cazam Ah es la que más transformaciones presenta. Su objetivo es hacer una adaptación total en español moderno y, en ese sentido, ha optado por la prosa frente al verso. Frente a las versiones anteriores, prescinde por completo de las notas a pie de página e integra las explicaciones en el texto mismo, respetando la información original de las acotaciones, lo que en principio garantizaría una mayor fluidez de lectura. Si las adaptaciones de Ricardo Gómez se consideraban híbridas (narrativa / teatro), el resultado de la de Cazam Ah es un texto dramático en sentido estricto. Ello afecta, evidentemente al tratamiento de la metáfora. Curiosamente, y a pesar de la libertad que da la reescritura en prosa del texto original, la dificultad interpretativa ocasionada por la primera mención de Rosaura al hipogrifo no se resuelve adecuadamente porque el texto meta solo da cuenta de la naturaleza de este ser fabuloso, pero en ningún caso proporciona las pistas para conectar el cultismo áureo con su referente. Más sorprendente aún es la adaptación de la cadena metafórica

posterior. En primer lugar porque desaparece de ella el elemento terrestre, tal y como vimos precedentemente (*bruto sin instinto natural*). Se trata de un truncamiento innecesario, tanto más cuanto que la adaptación de este segmento textual no genera especiales dificultades (o, al menos, no más que las encontradas en el segundo elemento de esa cadena metafórica, donde se ha sustituido el sustantivo *matiz* por *color*). En segundo lugar, porque convierte esta cadena metafórica en una simple comparación sin conexión con la metáfora inicial (el primer término es el verbo *correr*). El resultado es un discurso más sencillo, cierto, más o menos actualizado, de lectura fluida, pero un tanto artificial (por causa de la paráfrasis definitoria del término *hipogrifo*), aún ambiguo en su interpretación de la invocación metafórica inicial y, sobre todo, desviado respecto al significado global de estos primeros versos:

Rosaura.- Animal mítico, Hipogrifo, mezcla de caballo, águila y león que corre tan rápido como el viento, ¿dónde corres, te arrastras y saltas, desbocado, como rayo sin fuego, pájaro sin color o pez sin escamas?

La continuación del parlamento de Rosaura nos presenta una metáfora viva cuya interpretación presupone un conocimiento de la mitología clásica, esperable en el público que asiste a la representación en el siglo XVII: «Quédate en este monte / donde los brutos tengan su Faetonte». Excepto la adaptación del IES don Bosco, que se limita a dar una explicación en nota a pie de página, las demás versiones entienden el obstáculo para la fluidez de la lectura que implica esta mención a Faetón y la complejidad de la metáfora en sí, de modo que llevan a cabo alguna transformación. Ricardo Gómez la elimina, lo que resulta coherente con su planteamiento en la introducción a la edición de 2017, donde señala que «se han reducido al mínimo las referencias mitológicas o astrológicas, que resultarían hoy ininteligibles»²⁵. Ciertamente, la cultura clásica tiene cada vez menor cabida en los estudios de bachillerato²⁶, lo que hace muy difícil, en efecto, su adaptación. La versión de Cazam Ah, por su parte, me parece deficiente porque, en su

²⁵ Gómez, en su edición de *La vida es sueño*, p. 20.

²⁶ Recordemos que hay una asignatura de Cultura Clásica entre tercero y cuarto de la ESO en la que se tratan aspectos de la mitología, pero es opcional. Después, solo se cuenta con los alumnos del bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales.

decisión de mantener este segmento textual, destruye completamente la metáfora sin que ello aporte información esencial para la comprensión del mensaje. Es más, altera de nuevo el contenido semántico del original y uno se pregunta si el resultado no es más confuso aún: «¡Quédate aquí en este monte, donde los brutos tienen a su líder...».

La metáfora siguiente es bastante más problemática que las anteriores porque los editores no han adoptado siempre la misma lectura, lo que puede afectar a la comprensión de la figura retórica calderoniana. Valverde (1981), Rodríguez Cuadros (2010) y Morón (2010) leen «bajaré la cabeza enmarañada», pero otros, v.gr. Hartzenbusch (1873) leyeron «bajaré la aspereza enmarañada»²⁷. El último verso de la metáfora presenta variantes menores según los distintos editores: «que arruga el sol el ceño de la frente» (Rodríguez Cuadros, 2010); «que abraza al sol el ceño de la frente» (Morón, 2010); «que arruga al sol el ceño de la frente» (Hartzenbusch, 1873 y Valverde, 1981). La principal divergencia se encuentra en las variantes *cabeza* / *aspereza* del primer verso²⁸. Aunque hay razones lingüísticas de cierto peso para pensar en *aspereza* como uso original²⁹, la palabra *cabeza*³⁰ que encontramos en la edición de Madrid de 1636 tiene como interés evidente el acentuar la prosopopeya contenida en la mención al ceño y a la frente del verso 16. De ahí que podamos hablar de la existencia de una metáfora compleja que queda perfectamente engarzada por el sintagma *monte eminente*, colocación literaria habitual en la época para designar un monte elevado, pero que no excluye, a mi entender, una referencia indirecta al verso de Góngora «era un monte de miembros eminente» y, de nuevo, un guiño al público culto de la obra.

Ya he señalado que la versión del IES Don Bosco se limita a mantener el texto original anotado; siguiendo, pues, las ediciones más actuales, recoge la variante *cabeza*, aunque sin nota, curiosamente, para

²⁷ Siguiendo a Vera Tassis.

²⁸ Para una explicación de estas variantes en la transmisión textual, ver Rodríguez, 2016 y Coenen, 2019, entre otros. Por razones obvias de espacio y pertinencia temática, no entraré aquí en el problema suscitado por la existencia de todas las variantes que afectan a estos primeros versos del texto calderoniano.

²⁹ Rodríguez, 2016.

³⁰ *Cabeza del monte* era un sintagma corriente desde la Edad Media para designar la cumbre del monte.

explicar que se trata de un arcaísmo que designaba la cumbre³¹. Ricardo Gómez, por su parte, en las dos versiones para la editorial SM, lleva a cabo una transformación de gran calado. Como en el caso de la referencia mitológica a Faetón, opta por suprimir la metáfora en su conjunto, si bien aquí, a mi entender, su decisión no resulta tan fácil de justificar. La desaparición de la metáfora le lleva a actualizar también el arcaísmo *cabeza* —o, en su caso, la variante *aspereza*— que, ahora en su aislamiento, dificultaría innecesariamente la comprensión del texto para los lectores jóvenes. En relación metonímica con *monte*³², escoge el sustantivo *ladera*. El resultado es el siguiente:

Yo, sin otro camino
que el que me dan las leyes del destino
bajaré la ladera enmarañada.

La versión de Burckhard para la editorial Cazam Ah es, de nuevo, la más problemática. Por un lado, si decide suprimir la metáfora, como Ricardo Gómez, lo hace borrando, además, toda referencia a la bajada del monte, sustituida por un más que escueto «me iré». Por otro lado —y esto es más grave— confunde la cabeza (enmarañada) del monte con la cabeza de Rosaura y sustituye, distorsionando así todo el sentido general del texto, el sintagma *ciega y desesperada*³³ por el participio *despeinada*:

¡Quédate aquí en este monte, donde los brutos tienen a su líder, que yo, despeinada y sin más ley que el destino, me iré!

La metáfora final (*escribes con sangre en tus arenas*) se complica con una sinécdoque (Polonia) y un calambur, corriente en la época³⁴: *apenas / a penas*. Tanto la metáfora como la sinécdoque y el juego de palabras que

³¹ En efecto, es un hecho que no explican los editores, y que supone un pequeño escollo para la lectura.

³² El monte era también la escalera que permitía descender del balcón de las apariciones en el patio de comedias. Ver Ruano de la Haza, 1996.

³³ *Sola y desesperada* en otras ediciones.

³⁴ Así lo recoge Baltasar Gracián, por ejemplo (Rodríguez Cuadros, 2010, p. 83, nota 20): «Declárase muchas veces la refleja de la equivocación, exprimiendo el intento en la segunda repetición de la palabra. Así uno, hablando del condenado rico, dijo: “Apenas llegó al infierno, que allí siempre se va a penas”».

la acompañan desaparecen en su totalidad en la versión de Burckhard. De hecho, el parlamento de Rosaura termina, de un modo bastante extraño, con ese vago *me iré* que hemos visto precedentemente, lo que oculta la localización geográfica de la acción dramática y minimiza el daño sufrido del personaje. La acotación y el parlamento completo de Rosaura en esta versión queda, pues, de la siguiente manera:

[La escena se ubica en las montañas de Polonia. Aparece Rosaura vestida como hombre y está bajando de la montaña mientras habla.]

Rosaura.- Animal mítico, Hipogrifo, mezcla de caballo, águila y león que corre tan rápido como el viento, ¿dónde corres, te arrastras y saltas, desbocado, como rayo sin fuego, pájaro sin color o pez sin escamas? ¡Quédate aquí en este monte, donde los brutos tienen a su líder, que yo, despeinada y sin más ley que el destino, me iré!

Obviando de nuevo la adaptación del IES Don Bosco, que conserva la integridad de esta metáfora, la sinécdoque y el calambur original, aclarado en nota a pie de página, como ha hecho desde el principio, Ricardo Gómez, en sus dos versiones, opta por eliminar la metáfora y el calambur; es obvio que este último le parece de difícil comprensión para los lectores jóvenes, sobre todo por el carácter arcaico del sintagma adverbial *a penas*. No obstante, conserva la sinécdoque para no perder, precisamente la situación de la acción en el espacio. La referencia al sufrimiento de Rosaura no se pierde porque estaba explicitada en la acotación-narración inicial. Los versos se simplifican, pues, de la siguiente manera: «Mal, Polonia, recibes / a un extranjero». Así pues, la acotación inicial y el parlamento de Rosaura cobran la forma siguiente en las dos versiones —2008 y 2017, a continuación a) y b) respectivamente—, teniendo en cuenta que la última introduce notas a pie de página para explicar los vocablos *desbocarse*, *ateridos*, *hipogrifo*, *bruto* e *infelice*, así como algunas referencias culturales: en concreto, la idea de que la mujer vestida de hombre es típica del teatro barroco, que el caballo desbocado es símbolo de la pasión y que Rosaura viene de Moscovia (Moscú).

a) ROSAURA, con ropas de hombre, baja por un empinado monte. Viste traje oscuro y lleva al cinto una espada, que brilla al atardecer. El caballo que montaba la mujer se desbocó y arrastró a su jinete a lo más enmarañado

del monte. Allí chocó con un árbol, dando con ella en tierra, y prosiguió su loca carrera. Su sirviente buscó a su ama siguiendo las pisadas del caballo y la encontró aturdida por el golpe. Ahora, doloridos y fatigados, ateridos, temiendo despeñarse, bajan el monte buscando un camino que les lleve a algún poblado. La mujer encabeza la marcha, y tras ella desciende su sirviente, de mucha más edad, que de vez en cuando tiende la mano y le da ánimos con su charla y sus bromas.

ROSAURA Caballo violento
 que corres raudo como el viento,
 ¿dónde, rayo sin llama, bruto sin instinto
 al confuso laberinto
 de esas desnudas peñas
 te desbocas, te arrastras y despeñas?
 Yo, sin otro camino
 que el que me dan las leyes del destino,
 bajaré la ladera enmarañada.
 Mal Polonia, recibes
 a un extranjero.
 Bien mi suerte lo dice:
 ¿y dónde halló piedad un infelice?

b)³⁵ Rosaura, con ropas de hombre, baja por un empinado monte. Viste traje oscuro y lleva al cinto una espada, que brilla al atardecer. El caballo que montaba la mujer se desbocó (1) y arrastró a su jinete a lo más enmarañado del monte. Allí chocó con un árbol, lo que provocó que ella cayese a tierra, y prosiguió su loca carrera. Su sirviente buscó a su ama siguiendo las pisadas del caballo y la encontró aturdida por el golpe. Ahora, doloridos y fatigados, ateridos (2), temiendo despeñarse, bajan el monte buscando un camino que los lleve a algún poblado. La mujer encabeza la marcha, y tras ella desciende su sirviente, de mucha más edad, que de vez en cuando tiende la mano y le da ánimos con su charla y sus bromas.

ROSAURA Hipogrifo (3) violento
 que corres raudo como el viento,
 ¿dónde, rayo sin llama, bruto (4) sin instinto
 al confuso laberinto
 de esas desnudas peñas
 te desbocas, te arrastras y despeñas?

³⁵ Las cifras entre paréntesis remiten a las notas a pie de página del original.

Yo, sin otro camino
 que el que me dan las leyes del destino,
 bajaré la ladera enmarañada.
 Mal Polonia, recibes
 a un extranjero.
 Bien mi suerte lo dice:
 ¿y dónde halló piedad un infelice (5)?

3. CONCLUSIÓN Y NUEVA PROPUESTA DE ADAPTACIÓN

En este trabajo he hecho un análisis de cuatro adaptaciones para lectores jóvenes de las metáforas calderonianas presentes en el parlamento inicial de Rosaura. Como ya he señalado, la versión del IES Don Bosco es la menos adecuada por la excesiva acumulación de notas a pie de página que interrumpen la lectura fluida del texto y que muy probablemente los jóvenes no consulten o consulten solo parcialmente. En sentido estricto, no cabría considerar que se trata de una adaptación, sino más bien de una lectura guiada, quizá más dirigida a la figura del profesor que a la del alumno.

La adaptación de Stephanie Burckhard para Cazam Ah parte de una idea interesante: la transformación del original en un texto dramático en prosa para salvar el obstáculo que interpone la rigidez de la estructura métrica barroca. Sin embargo, como hemos tenido ocasión de comprobar, la adaptadora no acierta a la hora de transmitir algunos de los contenidos semánticos implícitos en el parlamento de Rosaura. Por un lado, no revela los referentes de las metáforas *in absentia* que sorprenden y dificultan enormemente la comprensión de la invocación inicial del personaje; por otro, la sustitución de algunas de las metáforas por equivalentes actuales destruye el sentido general del pasaje y, contrariamente a lo esperado, lo oscurece aún más, o resulta demasiado vaga.

Las adaptaciones de Ricardo Gómez para la editorial SM tienen la gran virtud de construir un texto híbrido (dramático-narrativo) gracias a la ampliación de las acotaciones, en las que se introduce información relevante para la comprensión de la acción dramática, si bien desaprovecha en buena medida las posibilidades que le brinda esta fórmula al extenderse en los detalles accesorios y omitir, sorprendentemente, algunos otros imprescindibles, como el referente

de la invocación metafórica inicial de Rosaura. En su adaptación recurre al verso libre no rimado, lo que hace difícil de justificar el truncamiento de las metáforas que complementan la metáfora primaria. Si se puede considerar razonable y coherente con sus planteamientos la desaparición de la alusión a Faetón y, en consecuencia, de la metáfora mitológica que contiene, resulta más difícil de justificar la supresión de la metáfora del monte por el que desciende Rosaura.

Llegados a este punto, me gustaría señalar que soy consciente de la complejidad que presenta la elaboración de cualquier adaptación. Las cuatro estudiadas aquí tienen el mérito de haber planteado, cada una a su manera, posibles soluciones para algunos de los problemas del texto calderoniano. Este trabajo no pretende ser, pues, una mera crítica desde la comodidad de quien trabaja en el campo teórico, sentado en su torre de marfil, sino una valoración profunda de las distintas posibilidades existentes, encaminada, precisamente, a la elaboración de una nueva propuesta, más cómoda de redactar gracias a este estudio, aunque no por ello necesariamente más acertada ni exenta de problemas. Hela aquí.

Rosaura, con ropas de hombre, baja por un empinado monte. Su caballo se ha desbocado al llegar a Polonia y la ha arrastrado a lo más intrincado del bosque, donde ha tropezado y caído extenuado. Acompañada por su sirviente Clarín, herida y dolorida, Rosaura baja por la ladera del monte e increpa a su caballo de manera metafórica, convirtiéndolo en un símbolo de la pasión desenfrenada y, más ampliamente, de todo lo antinatural. El hipogrifo es un animal fabuloso, mitad caballo y mitad grifo (mezcla a su vez de águila y león).

Hipogrifo que corres
 tan raudo como el viento;
 luz de rayo sin llama,
 pájaro sin color, pez sin escamas
 y animal sin instinto
 que en estos altos riscos
 te desbocas, te arrastras y despeñas,
 quédate aquí, vencido,
 que yo, desesperada,
 siguiendo mi destino,
 a pie voy descendiendo de esta cumbre,
 cabeza enmarañada de un gigante

que arruga al sol la frente.
 Mal recibes, Polonia, a un extranjero,
 si tales penas sufre
 apenas ha cruzado tus fronteras.
 Mas, ¿qué lugar existe
 que trate con piedad a un infeliz?

Aunque las decisiones que he tomado pueden deducirse fácilmente de los comentarios planteados en las secciones anteriores de este trabajo, concluyo recordando que he tratado de construir una versión en español moderno, de lectura fluida, que evite al máximo las notas a pie de página. He preferido mantener la estructura versificada (heptasílabos y endecasílabos, como en el original) aunque prescindiendo de la rima, escollo importante a la hora de actualizar el vocabulario y la sintaxis.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *La vida y hechos de Estebanillo González*, Madrid, Ramón Ruiz, 1795.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «Calderón de la Barca», en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1097-1148.
- BURCKHARD, Stephanie, *La vida es sueño. Adaptación al español moderno*, Guatemala, Cazam Ah, 2016.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, saliome la luna*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reichenberger, 1985.
- COENEN, Erik, «Cinco problemas del texto de *La vida es sueño*», *Anuario Calderoniano*, 12, 2019, pp. 237-260.
- DE ARMAS, Frederick A., «The Critical Tower», en *The Prince in the Tower. Perceptions of La vida es sueño*, ed. Frederick A. De Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, pp. 3-14.
- EZPELETA, Pilar, *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra, 2007.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- GALLUD, Enrique (ed.), *La vida es sueño*, Madrid, Verbum, 2016.
- GATES, Eunice, «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5.3, 1937, pp. 241-258.
- GÓMEZ, Ricardo (adapt.), *La vida es sueño*, Lima, SM-SAC, 2013.
- GÓMEZ, Ricardo (adapt.), *La vida es sueño*, Madrid, SM, 2017.

- GÓMEZ Y PATIÑO, María (coord.), *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, 2000.
- GOODWIN, Robert, *España. Centro del mundo, 1519-1682*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2016.
- GÜNTERT, Georges, «*La vida es sueño*: algo más sobre el “hipogrifo violento”», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 495-507.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.), *La vida es sueño*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1873.
- HIGASHI, Alejandro, «Metáfora, puesta en escena y público en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 223-244.
- IES DON BOSCO (adapt.), *La vida es sueño*. Adaptación para el alumnado de Secundaria. Documento interno.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 51-101.
- MATTZA, Carmela V., *Hacia «La vida es sueño» como «speculum reginae»: Isabel de Borbón en la corte de Felipe IV*, Madrid, Verbum, 2017.
- MOLHO, Maurice, «Remarques sur la symbolique calderonienne. À propos de *La vida es sueño*», *Cahiers de Fontenay*, 11-12, 1978, pp. 187-218.
- MORÓN, Ciriaco (ed.), *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2010.
- ORTEGA, Margarita, «Las mujeres en la España moderna», en *Historia de las mujeres en España*, ed. Elisa Garrido, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 149-252.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RODRÍGUEZ, Alfredo, «La doble vía de transmisión de *La vida es sueño* y el establecimiento del estema», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 4.1, 2016, pp. 87-110.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *La vida es sueño*, Madrid, Espasa, 2010.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía calderoniana», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 12.2, 1996, pp. 301-336.
- TIRSO DE MOLINA, *Comedias escogidas de fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneira, 1850.
- VALVERDE, José María (ed.), *La vida es sueño*, Barcelona, Planeta, 1981.