

*RHYTHM DATA ABOUT CALDERÓN DE LA BARCA'S LA
VIDA ES SUEÑO: ACT I*

MARX ARRIAGA NAVARRO*

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Abstract: *This article offers an analysis of rhythm in Calderón de la Barca's La vida es sueño: Act I. It evaluates the differences between the testimonies coming from Madrid and Zaragoza in 1636, according to modern editions of the oeuvre. The methodology is based on literary theories from the sixteenth and seventeenth centuries, which advocated for a study of the euphony produced when scanning verses. The aim of the article is to provide some data on the rhythmic structure of both testimonies with the objective of speculating about the different areas of impact (theatrically or editorially), and exemplifying the way in which the analysis of metrics can aid the works on modern ecdotics.*

KEYWORDS: SCANNING; RHYTHMIC ACCENTS; DRAMATURGY; VERSIFICATION; ECDOTICS.

RECEPTION: MARCH, 2014

ACCEPTANCE: FEBRUARY, 2015

* marxarriaga@hotmail.com

DATOS RÍTMICOS SOBRE LA PRIMERA JORNADA DE *LA VIDA ES SUEÑO* DE CALDERÓN DE LA BARCA

MARX ARRIAGA NAVARRO*

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen: El siguiente artículo ofrece un análisis rítmico de la Primera Jornada de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en el que se evalúan las diferencias entre los testimonios de Madrid y de Zaragoza de 1636, según las ediciones modernas de la obra. La metodología empleada posee su base en las teorías literarias de los siglos XVI y XVII, las cuales abogaban por un estudio de la eufonía producida en los versos al escandirlos. La finalidad del artículo es ofrecer algunos datos sobre la estructura rítmica de ambos testimonios con la intención de especular acerca de los diferentes ámbitos de impacto (teatral o editorial) de los testimonios y ejemplificar la manera en que los análisis de métrica pueden auxiliar en el trabajo de la ecdótica moderna.

PALABRAS CLAVE: ESCANSIÓN; ACENTOS RÍTMICOS; DRAMATURGIA; VERSIFICACIÓN; ECDÓTICA.

RECEPCIÓN: MARZO, 2014

ACEPTACIÓN: FEBRERO, 2015

* marxarriaga@hotmail.com

Al intentar la escansión¹ de *La vida es sueño*, el investigador o metrista se enfrenta a algunas dificultades: ¿qué documento analizar?, ¿la *editio princeps*² de 1636 o una edición posterior? La pregunta es ambiciosa y no pretendo responderla, sino sugerir algunos datos basándome en un análisis rítmico. Así, este artículo contiene una *recensio* de las ediciones críticas de *La vida es sueño*. Esta *obra dramática*³ es central para la literatura española, de ahí la importancia del análisis de

1 Con base en un carácter didáctico se tiende a homologar declamación con recitación y con escansión.

Si bien las tres representan lecturas especializadas (en contraposición a la actitud prosaica del habla coloquial), guardan diferencias de fondo evidentes; mientras que la declamación y la recitación tienen como propósito básico la transmisión de un referente, la escansión centra su interés en la actualización, en forma de sonidos armónicos, del texto poético. Como afirmó Julio Saavedra: “Porque voy a repetirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso” (32). Comprender esta “audición” es vital, y no sólo me refiero al receptor que distingue cuándo un discurso es un poema o cuándo no, sino también al autor. Entender que en la creación del verso la audición es fundamental arroja posibilidades que la métrica tradicional no valora. Ahora bien, ¿de qué manera el poeta percibe los sonidos de su creación? Uno pensaría que por medio de la oralización, y en parte tendría razón, pero añádase que el poeta escande el poema, y no me refiero a la definición tradicionalista de la palabra *escandir* (es decir, medir un verso) que puede encontrarse en cualquier diccionario, sino a la escansión planteada en esta investigación y sustentada tanto por la teoría literaria de los Siglos de Oro como por la métrica generativa o estructural: “La percepción del metro se da en una lectura particular que pone de relieve la ley de distribución de los acentos. Esta lectura se llama escansión. El metro obliga a escandir, a poner de relieve el esquema métrico. Y la escansión —lectura un tanto artificial— no es arbitraria, ya que revela la ley de construcción utilizada en el verso. La escansión es obligatoria. La escansión será en voz alta sólo en los primeros grados de desarrollo de la percepción poética, pues quien tiene un ‘oído poético desarrollado’ sólo necesita una escansión silenciosa. En cualquier caso, la escansión es imprescindible para la percepción del verso, que siempre supone una norma métrica” (Domínguez Caparrós, *Métrica y Poética...* 77).

2 Para la terminología utilizo el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecha (35-57).

3 Según la dramaturgia, *obra dramática* es el intento de abstracción y fijación textual del espectáculo teatral (García Barrientos, *Drama y Tiempo...*). En adelante, pondré en cursivas toda la terminología dramaturgológica. La *obra dramática* es “la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático” (García Barrientos, *Cómo se comenta una obra...* 33). En la *obra dramática*, el autor es un sujeto reconocible (hasta en el caso de las obras anónimas) puesto que las palabras de

los testimonios que poseemos para su consulta. Además, en la actualidad contamos con algunas ediciones críticas, pero las diferencias que presentan obligan a evaluar su pertinencia. La hipótesis de este artículo es la siguiente: hasta 1992, ningún editor había cotejado tantos testimonios de *La vida es sueño* como lo hizo Ruano de la Haza, quien editó un texto crítico basado en un testimonio incompleto, incapaz de mostrar la última voluntad estética de Calderón de la Barca; sin embargo, según los datos rítmicos que aquí se ofrecen, en el aspecto melódico, el texto editado por él es superior a otros testimonios útiles como *obras dramáticas* destinadas a lecturas silenciosas. En el artículo concluyo: la edición de Ruano de *La vida es sueño* da cuenta de un guion destinado para la representación y escansión de sus versos.

Al comparar las ediciones críticas más importantes, pueden encontrarse muchas variantes, desde signos de puntuación,⁴ hasta fragmentos omitidos. Como se anticipaba, la intención de este artículo es documentar una *recensio* de las ediciones críticas de *La vida es sueño*, pero no los testimonios.⁵ La razón es que recabar, cotejar y analizar todos los testimonios conservados es un trabajo arduo que algunos

cualquier libro (o, en específico, obra literaria) fueron estructuradas por alguien que, culturalmente, reconocemos con unas aptitudes estéticas superiores a las nuestras. Esta *obra dramática* figura ante nosotros como un texto acabado, fijado con la finalidad de la superación temporal y rechazamos cualquier corrupción que sufra a causa de malos editores, plagios o enmiendas poéticas.

4 El fenómeno es interesante, hay editores como Valbuena Briones que deciden conservar los arcaísmos porque ayudan a entender el contexto de la obra, pero actualizan la puntuación y la doble s o las j. Pienso que actualizar una obra no sólo repercute en la acentuación o en los signos de puntuación, sino en la totalidad de ella.

5 Opino que los principios teóricos y los resultados ofrecidos por la crítica textual requieren de un análisis constante. Estudiar los fines y los medios de la edición de textos es un proceso dinámico que puede desarrollarse en diferentes niveles, el cual no debería convertirse en una imposición autoritaria por parte del editor. En este trabajo se tomó la decisión de centrarse en testimonios modernos sin consultar los antiguos (de primera mano). Podría parecer irracional la decisión porque se aleja del texto original; sin embargo, si tomamos en cuenta que el proceso de fijación es relativo y que el mismo manuscrito del autor es un testimonio corrupto de la obra original —la cual sólo puede entenderse como un ideal o fantasía utópica—, entonces, evaluar los fines y los medios modernos de fijación de obras antiguas se convierte en un trabajo pertinente y tal vez útil. Ahora bien, no se propone un juicio de valor, sino reconocer que el testimonio de Ruano de la Haza posee indicios rítmicos para una lectura en voz alta de este texto dramático más cercana al canto que a la lectura en prosa.

académicos ya han llevado a cabo, generando las pertinentes ediciones críticas que hoy poseemos. Por lo tanto, la presente *collatio codicum* abarca sólo las ediciones críticas y no las de divulgación. Ahora bien, el primer problema que encontré fue fijar los objetos de estudio, esto como resultado de la omisión del término *edición crítica*. Habría que sumar las ediciones que encajan como *codex descriptum* de otras que aportan sólo errores porque no representan la investigación de nuevos testimonios. Al hacer la *examinatio* y la *selectio* de estos materiales se obtuvieron las siguientes ediciones críticas:⁶

- W. Calderón de la Barca, Pedro. *La primera versión de “La vida es sueño”, de Calderón*. Ed. crítica, introducción y notas José María Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool University Press, 1992.
- X. Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Ed., estudio y notas Enrique Rull. Madrid: Alhambra, 1980.
- Y. Calderón de la Barca, Pedro. *PRIMERA PARTE de COMEDIAS de don PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

Como es de esperarse, cada una de ellas contiene un catálogo de los testimonios que se utilizaron para editar *La vida es sueño*:

- M: LA VIDA / ES SUEÑO. / COMEDIA FAMOSA, / De D. Pedro Calderón de la Barca. —PRIMERA / PARTE / DE / COMEDIAS / DE / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA. / RECOGIDAS POR DON JOSEPH CALDERON / de la Barca su hermano (Madrid: Maria de Quiñones, 1636), fols 1-26 (Alr-D2v). [Aprobación de 6 de noviembre de 1635] [Cotejado por W, X, Y.]
- VT: LA GRAN COMEDIA, LA VIDA / ES SUEÑO. / Fiestas que se representó a sus Magestades en el Salon / de su Real Palacio. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca. PRIMERA PARTE / DL / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / ... / QUE NUEVA MENTE CORREGIDAS / PUBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL (Madrid: Francisco Sanz, 1685), pp. 1-49 (Alr-Dlr). [Cotejado por W, X, Y.]
- VSL: Primera / parte / de / comedias / de / Don Pedro Calderón / de la Barca. / Recogidas por Don Joseph Calderón / de la Barca su hermano... / En Madrid. Por la viuda de Juan Sánchez / A costa de Gabriel de León mercader de libros / , 1640. [Cotejado por X, Y.]

⁶ En adelante me referiré a ellas como “W”, “X” e “Y”, según sea el caso.

VS: *Primera / parte / de / comedias / de / D. Pedro Calderón / de la Barca / Recogidas, y sacadas de sus verda- / deros originales por D. Joseph / Calderón de la Barca su / hermano. / En Madrid. Por la Viuda de Juan Sánchez, 1640. [Cotejado por X.]*

Z: *LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE D. PEDRO CALDERON. —PARTE / TREYNTA, / DE COMEDIAS / FAMOSAS DE / Varios Autores. /... / en Çaragoça, / ... / En el Ho[s]pital Real y General de Nue[st]ra Señora de / Gracia, Año 1636, pp. 127-173 (H8v-L7r). [Aprobación de 5 de mayo de 1636]. [Cotejado por W, X, Y.]*

LIV: *LA VIDA ES SVEÑO / COMEDIA / FAMOSA. / DE LOPE DE VEGA. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 22 fols. [Cotejado por W.]*

BLI: *COMEDIA FAMOSA / LA VIDA ES SVEÑO. / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 18 fols. (Alr-E2v). [Cotejado por W.]*

BL2: *LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 36 p. (Alr-E2v). [Cotejado por W.]*

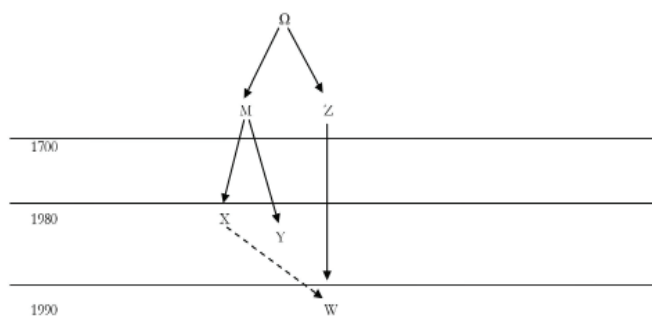
IT: *COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA ES SVEÑO / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 36 p. (Alr-E2v). [Cotejado por W.]*

BNP: *LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 30 p. (Alr-D4v). [Cotejado por W.]*

LC: *Doze Comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los meiores, y mas in[s]ignes Poetas. Segunda Parte. (Lisboa: Pablo Craesbeeck, 1647). [Cotejado por W.]*

CAT: *LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA. / De Don Pedro Calderón de la Barca Doze Comedias las mas Famo[s]as, que hasta aora han [alido à luz De los mejores, y mas in[s]ignes Poetas. Primera parte. (Colonia Agripina: Manuel Texera, 1697). [Cotejado por W.]*

Por medio de todas estas variantes, además de los datos cronológicos, se obtiene el siguiente *stemma*, el cual se enfoca en las ediciones críticas:



Como se apreciará en las siguientes líneas, la idea de *codex optimus* es compleja, pero con fines prácticos se señala como “Ω”. También, los testimonios “M” y “Z” representan sólo el ascendente de diferentes familias.

Seguramente, lo primero que un investigador se preguntará es: ¿cuántos testimonios hay de *La vida es sueño* y cuántas variaciones posee?⁷ La respuesta es esquivada. En 1636 se publicó *La Primera Parte de Comedias*, de don Pedro Calderón de la Barca, recogidas por su hermano don Joseph Calderón de la Barca. Este testimonio se cita como “QCL”, “EP” o “M”, yo me refiero a él como “M”⁸ porque se publica en Madrid. El testimonio “M” se considera como la *editio princeps* de la cual muchos *codex descriptum* han surgido, un ejemplo de ellos es la edición de Vera Tassis y Villarroel de 1685, mejor conocida como “VT”. En el mismo año de 1636, se publicó en Zaragoza *Parte treinta de varios autores*, como una antología que contenía *La vida es sueño*. Este testimonio fue menospreciado por la crítica literaria al considerar “los muchos errores que tenía”. Así, hasta 1992, se le consideró como un *codex deterior* basado en “M”. Todas las ediciones críticas anteriores a la última década del siglo XX utilizaban “M” como *codex optimus* por ser al *antiquior*.⁹ Las variantes de “Z” no son mínimas: “los versos que comparte con la edición madrileña representan algo más de la mitad de la comedia, o sea, más de 1500 versos” (Calderón de la Barca, *La primera versión...* 21). ¿Cómo puede un copista equivocarse tantas veces? Además, uno esperaría que ningún *codex descriptum* surgiera de una edición tan deteriorada, porque ninguna *emendatio ope ingenii* puede recuperar casi la mitad de la obra,¹⁰

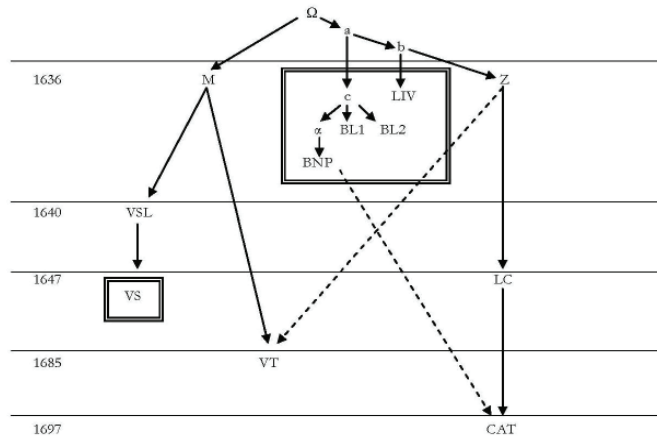
7 Esta valiosa información la suministra Ruano de la Haza, así que invito a su consulta: Calderón de la Barca, *La primera versión...* 9-125.

8 Como Enrique Rull menciona: “existen, por lo menos, cuatro copias conocidas: 1, la que se halla en la Biblioteca Nacional de París; 2, la correspondiente a la Biblioteca de La Sorbona; 3, la de la Biblioteca del Vaticano, y 4, la que se encuentra en la Biblioteca del Estado de Baviera (Munich). Copias con una serie de variantes textuales de pormenor, pero interesantes, que ha señalado D. W. Cruickshank (en *The Text of ‘La vida es sueño’*, publicado en la edición facsímil de las comedias 79-94)” (Calderón de la Barca, *La vida es sueño...* 89).

9 Esta idea es un tanto ridícula porque el testimonio “Z” es posterior a “M” por unos cuantos meses.

10 Esto es recíproco porque las omisiones no sólo están en “Z” sino que hay fragmentos faltantes en “M”.

pero esto no es así, pues de “Z” tenemos siete testimonios emparentados.¹¹ Ruano de la Haza proporcionó una investigación detallada de cómo “Z” no era un testimonio posterior, sino que compartía con “M” un ascendente común (“Ω”), el cual fue escrito antes de 1636 y, probablemente, sirvió como *texto dramático*.¹² También propone que el testimonio “M” es la corrección de “Ω”, por parte de Calderón, para la publicación de su obra. Ruano de la Haza expone suficientes razones para considerarlo así; tantas que decide armar su texto crítico con base en “Z” y no en “M”. Sin duda, debe cuestionarse esta hipótesis, porque fragmentos famosos como las décimas finales de la segunda jornada: “Sueña el rico en su riqueza” (García Barrientos, *Cómo se comenta una obra...* 221-222), no aparecen. Pero, antes de todo, ¿cómo sería el *stemma* de *La vida es sueño*?



Los testimonios dentro de los recuadros son sueltas sin fecha ni lugar de edición. Además, “Ω” y “α” son testimonios manuscritos; el primero probablemente autógrafo y el segundo apógrafo. Como teoría, podría pensarse “Ω” es el manuscrito que Calderón vendió a una compañía o director teatral; de éste debieron hacerse copias apógrafas para los diferentes actores. El testimonio señalado como “a” podría

11 Muchos testimonios son sueltas sin fecha ni lugar de edición, aunque esto no da los parámetros suficientes para desecharlos.

12 Lo entiendo de la siguiente manera: “objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral” (García Barrientos, *Cómo se comenta una obra...* 37).

ser una de éstas, las variantes analizadas por Ruano de la Haza validarían esta teoría. Los testimonios “c” y “b” comparten ascendentes con “a”, lo que se confirma por errores conjuntivos y las lecturas isovalentes. La suelta “BNP”¹³ muestra diferencias con “BL1” y “BL2”,¹⁴ pues omite los pasajes oscuros de éstas; dichas variantes hacen creer a Ruano de la Haza que “BNP” es una edición basada en un guion teatral, pero ciertos errores conjuntivos con “BL1” y “BL2” le sugieren que pertenece a esa familia. Lo distinguí marcando su ascendente a un texto manuscrito “α” que ha sido redactado con base en “c”. Como he mencionado, el *stemma* anterior representó la investigación de varios críticos; en primer lugar, la de Ruano de la Haza, quien se interesó por el testimonio “Z” y las familias que surgieron de él. Como se nota en el *stemma*, el trabajo de Ruano abarca la mayor parte. Las *fontes criticae* de Enrique Rull representan las familias que el testimonio “M” tiene como ascendente.

Ahora bien, regresando a las ediciones críticas, tanto “X” como “Y” cometen el error de basar el texto crítico en “M” sin antes cotejar las familias del testimonio “Z”, o, peor aun, cuando el cotejo sólo se hace por el contenido del verso y no por su ritmo. Me interesa recalcar la necesidad de entender el trabajo de Calderón dentro del arte dramático o dramaturgia. *La vida es sueño* es una obra estructurada para causar una conmoción en el espectador, ya sea por medio de la representación o, de su lectura. Con esta finalidad, el dramaturgo utilizó todos los recursos que integraban su método personal para hacer teatro. El *ars* de Calderón no se centraba únicamente en la organización de la trama, también atendía las formas métricas, estróficas y rítmicas. Esto se demuestra por medio del siguiente análisis, que esboza un *codex optimus* gracias al estudio de la estructura del verso y de su contenido. Por ejemplo, este pasaje:

M	Z
y bruto sin instinto,	y bruto sin instinto,
natural, al confuso laberinto	al fragoso, al desierto laberinto
dessas desnudas peñas	de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?	te arrastras, precipitas y despeñas?
(vv. 5-8)	(vv. 5-8)

13 Ésta se encuentra en la Biblioteca Nacional de París y no contiene fecha ni lugar de edición, posiblemente sea una edición pirata de la obra, copiada sin autorización de algún guion teatral.

14 Las dos son sueltas sin fecha ni lugar de edición que conserva la British Library del Museo Británico.

En el transcurso de la escansión se marcarían estos acentos:

M

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
5	-		-		-		-				
6		-		-	-		-		-		-
7		-	-		-		-				
8		-		-	-		-		-		-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
5	-		-		-		-				
6		-		-	-		-		-		-
7		-	-		-		-				
8	-		-		-		-		-		-

Como se aprecia en ambos casos, el sexto y séptimo versos tienen acento rítmico en la primera sílaba. En “M”, dicho acento no encaja con la tendencia rítmica yámbica del fragmento. Tanto “X” como “Y” siguen a “M”, el cual muestra una reduplicación un tanto cacofónica “te desbocas/te arrastras”. Si analizamos “Z”, escucharemos un ritmo distinto que busca acoplarse a la cadencia marcada por los yambos; además, el sentido de los versos es mejorado. En este caso, la escansión es melódica porque el verso siete perfila su ritmo hacia el endecasílabo yámbico que le continúa. El verso sexto de “X” e “Y”, sintácticamente, inicia con un apósito desafortunado, porque el “instinto” siempre es “natural”. En “W” esto se mejora porque ese apósito se convierte en dos circunstanciales, uno de modo y el otro de lugar, que sirven para ambientar la escena. El error podría indicar una *emendatio ope ingenii* del editor de “M”, que al leer “fragoso” lo encontró ilógico y desconcertante porque las “peñas” estaban “desnudas”, además de que “desierto” y “fragoso” pudieran ser antónimos. El error se corrige por sentido común, “peñas” significa: “la piedra grande ó roca viva, que nace de la tierra” (RAE, *Diccionario de autoridades* 208); por lo tanto, su desnudez le da identidad en medio de la fragosidad del bosque. Las ideas de “desierto” y “fragoso” son adjetivos de laberinto; estos contrastes expresivos y antonímicos son comunes en Calderón. Todo ello indica que no sólo el referente es predominante, sino también su forma.

Ahora bien, el problema es que tanto “X” como “Y” usaron el testimonio “M” y sólo lo modificaron cuando el sentido se alejaba. Por ejemplo, el verso “Quédate en este monte” de “X” e “Y” tampoco posee lógica porque el caballo despeñado no aparece en escena. En “W” el verso es “Quédate en ese monte”, para denotar un alejamiento tanto del caballo como de la pendiente de la que ha caído. Además, la representación marca que Rosaura “va bajando”, lo cual indica que dejó atrás el monte y se ha detenido en el valle; por ello, es ilógico el diálogo: “Quédate en este monte”; es decir, ésta es una *lectio faciliior* de “M” que ha pasado a “Y” y “X” por ser *codex descriptum*.

También en el verso trece hay una *lectio faciliior* de “M” cuando señala “ciega y desesperada”, que no concuerda con la situación de Rosaura porque no es ciega. En “W” tenemos “sola y desesperada”, la cual es más coherente con la queja de Rosaura porque Clarín le indica: “Di dos, y no me dejes” (v. 23). La lectura de “W” se sostiene por la recurrencia al tema de la soledad. Anteriormente, los diálogos señalan: “desierto”, “un extranjero”, “mi suerte”. En cambio, el estado de ceguera no tiene relación ni con la caracterización del personaje ni con el espacio.

En los versos 29 y 30 hay otra *lectio faciliior*. En “X” e “Y” aparece: “que, a trueco de quejarse,/ habían las desdichas de buscarse”. Esto no tiene sentido, pues las quejas no buscan desdichas sino soluciones. En “W” se corrige el error que proviene del testimonio “M” y se señala “que, a trueco de quejarse,/ pudieran las desdichas procurarse”. Además, rítmicamente, cambian los versos; en el caso de “X” e “Y” el primer verso tiene un acento rítmico en la segunda sílaba con una vocal fuerte (e), pero en el que le precede, aunque el ritmo continúa, la vocal es débil (“habían”). En cambio, en “W” ambos versos comparten cadencia y sus primeros acentos rítmicos son con la misma vocal fuerte (e-e). Otro pasaje parecido es: “a pie, solos, perdidos y a esta hora,/ en un desierto monte,/ cuando se aparta el sol a otro horizonte?” (vv. 46-48), que aparece en “X” e “Y”. “W” corrige “en un desierto monte” por “en tan desierto monte”; el cambio no es mínimo porque el primero es un adjetivo y el segundo es un adverbio. Además, en el caso de “W”, el primer acento de cada verso recae en una vocal fuerte, mientras que en “X” e “Y” no. La pregunta sería: ¿qué trató de decir Clarín?, ¿que hay muchos montes desiertos en esa región y él está en uno de ellos o que el monte es muy desolado? Lo segundo tiene más sentido. Aun así, la musicalidad marcada en los versos nos remite a “tan” en lugar de “un”.

Una *omissio* importante en “X” e “Y” que recupera “W” por medio de la familia de “Z” es:

Rosaura: ¿Qué puedo responderte,
Clarín, si, compañera de tu suerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?

Clarín: ¿Habrá quien crea
 sucesos tan extraños?
 (vv. 49-53)

Éste es un descuido evidente de “X” e “Y” porque su *omissio* rompe la métrica de la silva.¹⁵ En estas dos ediciones —sin atender al error porque no repercutía en el contenido— no se percataron de cómo, métricamente, ponían tres endecasílabos juntos: “cuando se aparta el sol a otro horizonte?/ Rosaura: ¡Quién ha visto sucesos tan extraños!/ Mas si la vista no padece engaños” (vv. 48-49). “Y” no señala algo sobre el error, me refiero a la pérdida de seis versos de “Ω” en el testimonio “M”. Posiblemente, el editor de “M”, al ver el error en la secuencia del contenido, llevó acabo una *emendatio ope ingenii* para suavizar el cambio (“¡Quién ha visto sucesos tan extraños!”, v. 49). Ésta es poco afortunada porque no era un endecasílabo la falta, sino un heptasílabo. Ni “X”, ni “Y” observan el error. Tal vez, la lectura correcta es la de “W” con base en la familia de “Z”.

Los errores de “X” e “Y” se deben a que son *codex descriptum* del testimonio “M”, sin cotejar la familia de “Z”. Por ejemplo, el pasaje: “Rústica nace entre desnudas peñas,/ un Palacio tan breve/ que el sol apenas a mirar se atreve/ con un rudo artificio” (vv. 56-59). En primer lugar, la prosopopeya es muy ambiciosa porque ni Rosaura ni Clarín están contemplando el surgimiento de un palacio. Además, versos adelante, los personajes se referirán a una torre y no a un palacio. Sin embargo, en “W” encontramos: “Rústica yace, entre elevadas peñas,/ una torre tan breve/ que, lince el sol, a verla no se atreve/ con un rudo artificio” (vv. 60-63). Aquí, la prosopopeya es menos violenta,

15 Aunque es de sobra conocido que la silva es prácticamente aestrófica y carece de preceptos sobre la agrupación de rima y metros, es decir, que se trata de la versificación más libre que hayan conocido los Siglos de Oro, en esta primera jornada se lee cierta estructura, la cual se rompe en el testimonio “M”.

pues el bosque no engendra ningún palacio, sino que incluso el Sol, con una agilidad felina, es incapaz de entrar en el espeso bosque. Mucho más coherente, en este pasaje, es una torre y no un palacio; si fuera este último, ¿por qué sufre Segismundo? Esto se podría explicar si el editor de “M” hubiera cometido un error por una *lectio faciliior* al confundir “yace” con “nace”; entonces, habría trivializado “torre” por “palacio”. En el verso siguiente, el editor escucharía forzado el ritmo: “que, lince el sol, a verla no se atreve” y habría hecho una *emendatio ope ingenii* para suavizarlo al cambiarlo por: “que el sol apenas a mirar se atreve”. Esto se comprueba en un análisis rítmico:

M

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
56		-	-		-	-	-		-		-
57	-	-		-			-				
58	-		-		-	-	-		-		-
59	-			-	-		-				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
56	u	-	-	a	-	-	-	u	-	e	-
57	-	-	a	-	a	e	-				
58	-	o	-	e	-	-	-	a	-	e	-
59	-	a	u	-	-	i	-				

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
60		-	-		-		-		-		-
61		-		-			-				
62	-		-		-		-		-		-
63	-			-	-		-				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
60	u	-	-	a	-	e	-	a	-	e	-
61	u	-	o	-	a	e	-				
62	-	i	-	o	-	e	-	o	-	e	-
63	-	a	u	-	-	i	-				

La disposición rítmica en “M” es un tanto caótica en sus acentos estróficos (me refiero a los casi obligatorios como el de la sexta sílaba en los endecasílabos). En “W” el esquema es claro en la estructura rítmica y en el uso de ciertas vocales. Si unimos este análisis con el de la diégesis, podríamos leer en voz alta con mayor cadencia la obra y esto involucra entender a Calderón como un autor que fundamenta su obra en un método armónico a diferentes niveles (silábico, vocálico, semántico, escénico, etcétera).

Por otra parte, el testimonio “Z” tiene más de 40% de variantes, y “M” posee muchos versos perdidos. Las ediciones “X” e “Y” al tomar como *editio princeps* a “M” se encontraron obligados a seguir esos errores; por ejemplo, hay una *omissio* en este pasaje que marco con negritas:

(diré mejor, funesta boca) abierta
 está, y **como se esconde**
el sol, y a sus espacios no hay por donde
la luz le comunique,
es fuerza que el temor se multiplique;
Suena ruido de cadenas dentro
que deste rudo centro

(vv. 70-71)

Las causas de estas pérdidas pueden ser muchas, tal vez era el final de un folio que quitó el editor para ahorrar espacio o, quizá, en el testimonio “Ω” que utilizaba el editor de “M” faltaban o eran ininteligibles estos versos. El hecho es que existe una *emendatio ope ingenii*, pues, al perderse el sentido entre la “boca abierta” y el “rudo centro oscuro”, se simplificaron los versos de esta manera: “(mejor diré, funesta boca) abierta/ está, y desde su centro/ nace la noche, pues la engendra dentro” (vv. 70-73). En “M”, este pasaje da la impresión de algo mágico en esa puerta abierta. En “W” el sentido místico se pierde porque el hecho se explica al no poder entrar la luz por esa abertura. El análisis rítmico de estos versos señala una mayor cadencia en el testimonio “Z”.

M

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
69	-	-		-	-		-				
70	-		-		-		-		-		-
71	-		-	-	-		-				
72		-	-		-	-	-		-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
69	-	-	i	-	-	e	-				
70	-	o	-	e	-	e	-	o	-	e	-
71	-	a	-	-	-	e	-				
72	a	-	-	o	-	-	-	e	-	e	-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
73	-	-		-	-		-				
74	-		-		-		-		-		-
75	-		-	-	-		-				
76	-		-	-	-		-		-		-
77	-		-	-	-		-				
78			-	-	-		-	-	-		-
79	-		-		-		-				

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
73	-	-	i	-	-	e	-				
74	-	e	-	o	-	e	-	o	-	e	-
75	-	a	-	-	-	o	-				
76	-	o	-	-	-	a	-	a	-	o	-
77	-	u	-	-	-	i	-				
78	e	e	-	-	-	o	-	-	-	i	-
79	-	e	-	u	-	e	-				

En una lectura en voz alta, puede observarse que en “M” se pierden algunos acentos estróficos, como el de la sexta sílaba; además, se escucha mayor ritmo entre

los endecasílabos y los heptasílabos por separado y no como en una silva. Esto sucede porque la silva se ha roto y sólo se ha completado uniendo dos heptasílabos para dar sentido al texto.

Otra *omissio* importante en “X” e “Y” son los versos de “Z”:

Clarín: ¡Temerosos clamores!
Rosaura: Clarín, huyamos penas y rigores.
Clarín: En tal estado vengo,
que ya ni para huir ánimo tengo.
Rosaura: Y cuando le tuvieras,
la puerta no acertaras ni supieras,
como suele decirse en frasis ruda;
que está uno entre dos luces, cuando duda.
Clarín: Es al revés en mí.
Rosaura: ¿De qué te asombras?
Porque yo estoy dudando entre dos sombras.
Clarín: Ya no puedo mover el paso helado.
Segismundo: (Dentro)
¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, desdichado!
(vv. 87-98)

Resulta muy difícil asegurar si esto es una *lectio faciliior* del editor de “M” o, como indica Ruano de la Haza, si fue Calderón el que los modificó. El hecho es que “Z” contiene un pasaje distinto a “M”. Las ediciones “X” e “Y” (siguiendo el testimonio “M”) introdujeron estos versos en lugar de los otros:

Rosaura: ¡Qué triste voz escucho!
 Con nuevas penas y tormentos lucho.
 Clarín: Yo con nuevos temores.
 Rosaura: Clarín...
 Clarín: Señora...
 Rosaura: Huigamos los rigores
 desta encantada torre.

Clarín: Yo aun no tengo
ánimo de huir, cuando a eso vengo.
(vv. 79–84)

De nueva cuenta, la respuesta es esquivada. Por un lado, las pruebas que ofrece Ruano pueden ser ciertas. Lo que me intriga es saber por qué Calderón simplificó el pasaje. Si el testimonio “M” fue corregido por Calderón para ser impreso por su hermano y los cambios que sufrió son para una lectura y no para una representación, ¿por qué no dejó los versos del testimonio “Z”? Si la finalidad de “M” es la lectura, ¿no debía complejizar los versos, ya que éstos podrían releerse? Por medio de un análisis rítmico se puede proponer otra respuesta. Si se observa, en la versión de “M” —que seguimos gracias a “X” e “Y”—, el verso 83 es un endecasílabo en lugar de un heptasílabo, según las normas métricas de la silva.¹⁶ Lo interesante es que este pareado endecasílabo es único, ya que en el verso 85 se continúa con la silva. Esto podría ser una *emendatio ope ingenii* del editor de “M” para ahorrar espacio. Si se lee la versión de “W”, que toma como base la familia de “Z”, se notará como en el verso 92 se termina la silva y continúan tres pareados endecasílabos. Al ser tres los pareados, se cancela la posibilidad de un error del editor de “Z”. Además, si analizamos rítmicamente los testimonios, se pueden obtener estos esquemas:

	M										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
79	-		-		-		-				
80	-		-		-	-	-		-		-
81		-		-	-		-				
82	-		-		-		-	-	-		-
83	-	-	-		-						-
84	-	-	-	-		-	-		-		-

16 Como se señaló antes, el artículo no trata de teorizar respecto a lo que implicó la silva en el teatro clásico español, sino analizar la estructura que se aprecia en esta primera jornada, la cual mantiene unas constantes. Estos elementos únicos le dan identidad al fragmento y sirven como referencia para predecir el impulso rítmico.

Datos rítmicos sobre *La vida es sueño...*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
79	-	i	-	o	-	u	-				
80	-	e	-	e	-	-	-	e	-	u	-
81	o	-	e	-	-	o	-				
82	-	i	-	o	-	a	-	-	-	o	-
83	-	-	-	a	-	o	o	u	o	e	-
84	-	-	-	-	i	-	-	e	-	e	-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
87	-	-		-	-		-				
88	-		-		-		-	-	-		-
89	-	-	-		-		-				
90	-	-	-	-	-			-	-		-
91	-	-	-	-	-		-				
92	-		-		-		-	-	-		-
93	-	-		-	-		-		-		-
94	-		-	-	-		-	-	-		-
95		-	-		-		-		-		-
96	-	-			-		-	-			-
97	-			-	-		-		-		-
98			-	-	-			-	-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
87	-	-	o	-	-	o	-				
88	-	i	-	a	-	e	-	-	-	o	-
89	-	-	-	a	-	e	-				
90	-	-	-	-	-	i	a	-	-	e	-
91	-	-	-	-	-	e	-				
92	-	e	-	o	-	a	-	-	-	e	-
93	-	-	e	-	-	i	-	a	-	u	-
94	-	a	-	-	-	u	-	-	-	u	-
95	e	-	-	e	-	i	-	e	-	o	-
96	-	-	o	o	-	a	-	-	o	o	-
97	-	o	e	-	-	e	-	a	-	a	-
98	a	i	-	-	-	i	a	-	-	a	-

En “M” el acento de la sexta sílaba es intermitente en un plano acústico. Si ésta era la corrección realizada por Calderón, ¿por qué no dejar el pasaje de “Ω” —reconstruido por la familia de “Z”— si, rítmicamente, es superior? Tal vez, nos encontramos con un error del editor por una *emendatio ope ingenii* para ahorrar espacio o, quizás, hubo una pérdida de un folio (o parte de alguno) que provocó la espontaneidad del editor. Esto se podría corroborar si encontramos muestras de cómo el testimonio de “M” tiene retoques estéticos que mejoran el ritmo, entendidos desde la abstracción métrica y no desde un plano prosódico; lo cual indicaría que la edición de Madrid fue destinada a una lectura silenciosa y detallada desde el ámbito de las nociones abstractas, como la idea de pie métrico latino. Uno de esos casos se da cuando Rosaura recita este diálogo:

M

¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la oscura habitación con luz dudosa?

(vv. 85-90)

Z

Ven acá ¿es luz aquella

caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más **prodigiosa**
la oscura habitación con luz dudosa?

(vv. 99-104)

La versión de “Z” tiene cambios mínimos (señalados con negritas), los cuales afectan muy poco al sentido del pasaje, pero métricamente los versos de “M” son más pulcros. Un análisis profundo ofrece pruebas de cómo la versión de “M” —copiada por la edición de “X” e “Y”— se acopla a la noción abstracta del pie yámbico. Sólo se grafican los primeros cuatro versos donde las variantes de “M” afectan a la métrica.

Datos rítmicos sobre *La vida es sueño...*

M

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
85	-		-		-		-				
86	-		-		-		-		-		-
87	-		-		-		-				
88	-		-		-		-		-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
85	-	e	-	u	-	e	-				
86	-	u	-	a	-	o	-	i	-	e	-
87	-	e	-	o	-	a	-				
88	-	a	-	o	-	i	-	e	-	a	-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
99		-			-		-				
100	-		-	-	-			-	-		-
101	-		-	-	-		-				
102	-		-		-	-	-		-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
99	e	-	a	u	-	e	-				
100	-	u	-	-	-	o	a	-	-	e	-
101	-	e	-	-	-	a	-				
102	-	a	-	o	-	-	-	e	-	a	-

El cambio es mínimo en “M”, pero mejora sustancialmente el acomodo de pies métricos porque en “Z” se forzaban dos acentos antirrítmicos¹⁷ en la tercera y cuarta sílaba. Esto se mejora en la versión de “M”, en la cual con pocos cambios se logra un acomodo uniforme de pies yámbicos. La diferencia no implica un juicio de valor, sino un trabajo que se resuelve en dos terrenos diferentes: en el caso de “Z”, el actor o lector debe decidir cómo recitar aquellos acentos antirrítmicos, lo cual involucra

¹⁷ Es cuando en “una sílaba portadora de acento rítmico se encuentra otra sílaba también acentuada” (Quilis, *Métrica española* 28).

diferentes elementos dramatológicos; en el caso de “M”, todo apunta a un dominio del *ars* retórica, centrado en un ejercicio de lectura atenta en silencio.

Hay pasajes de *La vida es sueño* grabados en la memoria de la humanidad. Uno de ellos es el momento en el que Segismundo aparece en escena encadenado. Aquellas décimas tienen un orden distinto en la versión de “Z” respecto a “M” y, como era de esperar, la edición de “X” e “Y” guarda diferencias con “W”. El caso es el siguiente: en “Z” hay dos versos de más y dos décimas en un distinto lugar. En la edición “W”, Ruano de la Haza resuelve el problema señalando que “Z”, por estar basado en “Ω” (este último, tal vez, como manuscrito utilizado para la representación de la obra), atiende más a la intriga en una puesta en escena, pues, la trama es lineal. Segismundo se pregunta: “¿qué culpa cometí naciendo?”; después analiza la situación de los demás seres que lo rodean (aves, bestias, peces, ríos), para implorar respuesta a los “cielos” acerca de su situación y termina con una recapitulación de todas las décimas. Según Ruano de la Haza, en “M” los pasajes cambian porque el texto está destinado a la lectura y no a la representación, de ahí que primero se implora respuesta a los “cielos” y después se analiza a los seres que lo rodean para terminar con una recapitulación de todos ellos. Sin duda, es una posible respuesta, pero no consistente, ya que las dos ediciones involucran la misma complejidad en la recepción del contenido. Ahora bien, pareciera que en “M” sólo se han perdido dos versos y se han cambiado de lugar dos décimas. Esto tal vez no fue decisión de Calderón, sino un error del editor. Se comprobaría lo anterior si rítmicamente esas décimas encajan mejor en “Z” que en “M”. El pasaje es el siguiente:

M

Apurar, cielos, pretendo
 en qué os ofendéis de mí:
 ¿qué delito cometí
 contra vosotros naciendo?
 Aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido.
 Bastante causa ha tenido
 vuestra venganza y rigor
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.

(vv. 103-112)

Z

Sólo quisiera saber
para templar mis desvelos,
dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer,
¿qué más os pude ofender
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
qué privilegios tuvieron,
que yo no gocé jamás?

(vv. 159-178)

Como mencioné, la cita de “M” está al inicio del diálogo, mientras que la de “Z” está después del análisis del ave, el bruto, el pez y el arroyo. Propongo que si tomamos en cuenta los tres versos del inicio y el final del pasaje, así como los tres versos anteriores y posteriores a él, notaremos en cuál de las dos ediciones encajan mejor los cambios rítmicos.

M

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
100	-	-		-	-		-	-	-		-
101	-		-	-	-		-				
102			-	-	-			-	-		-
103	-	-			-	-		-			
104		-	-	-		-		-			
105		-		-	-	-		-			

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
100	-	-	i	-	-	i	-	-	-	e	-
101	-	a	-	-	-	i	-				
102	a	i	-	-	-	i	a	-	-	i	-
103	-	-	a	e	-	-	e	-			
104	a	-	-	-	a	-	i	-			
105	e	-	i	-	-	-	i	-			

	1	2	3	4	5	6	7	8
120		-	-	-		-		-
121		-	-		-	-		-
122	-			-		-		-
123		-		-	-	-		-
124	-	-		-		-		-
125	-		-			-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8
120	e	-	-	-	a	-	e	-
121	e	-	-	e	-	-	e	-
122	-	o	o	-	e	-	a	-
123	a	-	a	-	-	-	a	-
124	-	-	a	-	e	-	u	-
125	-	e	-	e	o	-	u	-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8
156		-		-	-	-		-
157	-	-		-				-
158		-		-	-	-		-
159	-	-			-	-		-
160	-		-	-		-		-
161		-		-	-	-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8
156	a	-	e	-	-	-	i	-
157	-	-	e	-	o	a	i	-
158	e	-	e	-	-	-	a	-
159	-	-	a	e	-	-	e	-
160	-	e	-	-	e	-	i	-
161	e	-	a	-	-	-	i	-

Datos rítmicos sobre *La vida es sueño...*

	1	2	3	4	5	6	7	8
176		-	-	-		-		-
177		-	-		-	-		-
178	-			-		-		-
179	-	-		-		-		-
180	-	-		-		-		-
181	-		-	-		-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8
176	e	-	-	-	a	-	e	-
177	e	-	-	e	-	-	e	-
178	-	o	o	-	e	-	a	-
179	-	-	a	-	e	-	o	-
180	-	-	a	-	e	-	e	-
181	-	e	-	-	a	-	e	-

Los cambios sustanciales se encuentran al inicio del pasaje, pues en “M” se termina la silva y comienza la décima con saltos rítmicos. Además, en “M” es extraño el verso: “¡Ay, mísero de mí! ¡y ay infelice!” (v. 78); los signos de puntuación y de exclamación obligan a tener acentos antirrítmicos. En “Z” la silva no termina en ese sitio, sino que continúa un pareado más, lo que suaviza el cambio a la décima.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
116			-	-	-			-	-		-
117	-	-		-	-		-				
118		-			-	-	-		-		-
119		-		-	-	-		-			
120	-	-		-		-		-			
121	-		-			-		-			

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
116	a	i	-	-	-	i	a	-	-	i	-
117	-	-	a	-	-	e	-				
118	e	-	e	a	-	-	-	i	-	e	-
119	a	-	a	-	-	-	a	-			
120	-	-	a	-	e	-	u	-			
121	-	e	-	e	o	-	u	-			

De acuerdo con este análisis, la lectura correcta es la del testimonio “Z”. La especulación propuesta se puede argumentar de la siguiente manera: el editor de “M” omitió dos versos de la silva y cambió dos décimas de lugar. Esto pudo suceder si el cajista —al tener el manuscrito “Ω”, corregido por Calderón— cometió una *omissio ex homioteleuto* y se saltó un folio (o dos), que bien pudo tener 41 versos, desde “Que si pago muriendo” hasta “tengo menos libertad?” (vv. 117-158 en “Z”). Este salto lo llevó a acomodar las décimas desde “Apurar, cielos pretendo” hasta “que yo no gocé jamás?” (vv. 158-178). En algún momento quizá se percató del error y, al ver que el salto no alteraba el sentido del pasaje, trató de remediarlo colocando los versos faltantes. Es probable que, al reconocer las décimas, se guiara por su estructura estrófica y esa fuera la causa de la omisión de los últimos dos versos en la silva, ya que no encajan en medio de dos décimas.

Por último, el final de este monólogo ofrece algunas variantes.

M	Z
¿Qué ley, justicia o razón negar a los hombres sabe, privilegio tan süave. exepción tan principal, que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto, y a un ave? (vv. 167-172)	¿En qué ley, en qué razón, divina o humana, cabe? que me falte (¡dolor grave!) a mí privilegio tal que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto, y a un ave? (vv. 183-188)

Los cambios son considerables y afectan el contenido. En el caso de “Z”, la pregunta es individual y el afectado es sólo Segismundo. En la versión de “M”, el castigo lo recibe el “hombre” en su universalidad, lo cual no se sostiene en el argumento de la obra, por más ideológica y mística que se le quiera considerar. Por lo tanto, creo

Datos rítmicos sobre *La vida es sueño...*

que la lectura correcta debería ser la de “Z” —que sigue “W”—, pues rítmicamente se aprecia una mayor eufonía en este testimonio.

M

	1	2	3	4	5	6	7	8
167		-	-		-	-		-
168	-		-	-		-		-
169	-	-		-		-		-
170	-	-			-	-		-
171	-				-	-		-
172	-		-		-	-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8
167	e	-	-	i	-	-	o	-
168	-	a	-	-	o	-	a	-
169	-	-	e	-	a	-	a	-
170	-	-	o	a	-	-	a	-
171	-	o	a	a	-	-	a	-
172	-	e	-	u	-	-	a	-

Z

	1	2	3	4	5	6	7	8
183	-			-		-		-
184	-		-	-		-		-
185	-	-		-	-			-
186	-		-	-		-		-
187	-					-		-
188	-		-		-	-		-

	1	2	3	4	5	6	7	8
183	-	e	e	-	e	-	o	-
184	-	i	-	-	a	-	a	-
185	-	-	a	-	-	o	a	-
186	-	i	-	-	e	-	a	-
187	-	o	a	a	u	-	a	-
188	-	e	-	u	-	-	a	-

Si bien los cambios rítmicos son mínimos, se escucha mayor homogeneidad en “Z”. Apoyándose en el contenido de los versos, se podría sostener que la versión correcta es “Z” y no “M”.

Como puede notarse, las variantes son interesantes y es un trabajo del cual no encuentro referencia alguna en la crítica literaria. En este artículo sólo se ha analizado la primera jornada y catalogado los ejemplos más representativos, pero falta mucho por hacer. Debo recalcar que lo importante en este ejercicio es el uso de las normas de escansión áurea en beneficio de una recepción íntegra del texto versificado. Concluyo señalando: según los datos aportados, el testimonio “Z” representa un guion teatral por las marcas rítmicas en su representación sonora, mientras que el testimonio “M” parece un texto detallado para una lectura silenciosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga Navarro, Marx. *Teorías del verso en los siglos XVI y XVII*. Tesis doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Arriaga Navarro, Marx. *¿Que era el verso en los siglos XVI y XVII? En busca de una teoría del verso en las poéticas del siglo de oro*. Tesis maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Arriaga Navarro, Marx. “La importancia de la escansión en las propuestas métricas del Siglo de Oro.” *Signos Literarios* 6 (2007): 9-47.
- Arriaga Navarro, Marx. “El paradigma métrico del siglo XVII: el Primus Calamus de Juan Caramuel.” *Signos Literarios* 10 (2009): 77-105.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La primera versión de “La vida es sueño”, de Calderón*. Ed. crítica, introducción y notas José María Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool University Press, 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Ed., estudio y notas Enrique Rull. Madrid: Alhambra, 1980.

- Calderón de la Barca, Pedro. *PRIMERA PARTE de COMEDIAS de don PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica y Poética bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo: Dramatología*, I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- García Barrientos, José Luis. *La comunicación literaria: El lenguaje literario 1*. 2ª ed. Madrid: Arco Libros, 1999.
- García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. 3ª ed. Madrid: Arco Libros, 2007.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2007.
- García Barrientos, José Luis. *Teatro y ficción: Ensayo de teoría*. Madrid: Fundamentos-Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2004.
- Molina Saavedra, Julio. *El octosílabo castellano*. Santiago de Chile: Prensa de la Universidad de Chile, 1945.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1969.

D. R. © Marx Arriaga Navarro, México, D. F., julio-diciembre, 2015.