

Isotopías y estructura lírica en el teatro del Siglo de Oro (sobre una nueva edición de *La vida es sueño* de Fausta Antonucci)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Resumen

La vida es sueño presenta problemas textuales de distinto tipo y entidad, pero por su posición singularísima en el canon de la literatura española y su consiguiente relevancia en los planes de estudio de todos los niveles educativos, es fundamental disponer de un texto lo más correcto posible y con subsidios suficientes para la completa comprensión por parte de cualquier lector. La nueva edición cuidadosamente preparada para Cátedra por una de las mayores especialistas en materia calderoniana, Fausta Antonucci, nos acerca mucho a la propuesta ideal.

Abstract

La vida es sueño presents textual problems of various types and degrees of complexity; however, given its unique position within the canon of Spanish literature and its consequent importance in curricula at all educational levels, it is essential to have a text that is as accurate as possible and includes sufficient supplementary material to ensure full comprehension by any reader. The new edition, carefully prepared for Cátedra by one of the leading specialists in Calderonian studies, Fausta Antonucci, brings us very close to the ideal.



“Nueva edición de Fausta Antonucci”, anuncia Ediciones Cátedra en la portada de la última edición de *La vida es sueño*, con un gesto que evoca no solo la actualidad y carácter innovador del libro en cuestión, sino también las diversas ediciones críticas del clásico calderoniano que se han publicado en los últimos años (Antonucci, ed. 2025). Entre ellas podríamos citar la de Ciriaco Morón en esa misma colección de Cátedra (en 2024, Letras Hispánicas imprimía la edición número 48), o la que preparó la propia Antonucci para la editorial Crítica (2008). Aunque podríamos seguir enumerándolas, parece más razonable subrayar que la presente es nueva, pues actualiza texto (Antonucci, 2024), lecturas y revisión de la crítica calderoniana, sí, pero además de nueva es también necesaria. Para empezar, porque el modo de editar los clásicos en España ha cambiado mucho desde que Morón preparara su trabajo, pero también porque los profesores universitarios que incluyen *La vida es sueño* en sus programas de enseñanza cuentan con un público que necesita un texto fiable y bien puntuado, pero igualmente una anotación que les acompañe a lo largo de las complejidades de la obra y los vericuetos de la crítica. Vaya por delante que la edición de Antonucci cumple amplia y elegantemente con estas exigencias, y que además lo hace de modo, insistimos, nuevo. La presente nota tiene dos aspiraciones: por un lado, pretende comentar y evaluar la contribución de Antonucci; por otro, propone una lectura de *La vida es sueño*, o al menos de un aspecto de la obra, a partir de unos comentarios de la editora sobre unos pasajes en eco que ponen de relieve un mecanismo compositivo que nos parece característico del teatro del Siglo de Oro.



Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “Isotopías y estructura lírica en el teatro del Siglo de Oro (sobre una nueva edición de *La vida es sueño* de Fausta Antonucci)”

Artifara 26.1 (2026) Contribuciones, pp. 9-18.

Recibido el 27/03/2026 ✦ Aceptado el 05/06/2026

UNA NUEVA EDICIÓN DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Para comenzar con el comentario y evaluación de la edición de Antonucci, en lo referente a la *constitutio textus*, la editora explica en las secciones “El texto” y “Esta edición” que *La vida es sueño* no presenta graves problemas en este sentido. Pese a ello, lo cierto es que la transmisión de la obra tiene complicaciones que han dado lugar a no pocas teorías y trabajos (Iglesias Feijoo, 2002 y 2005), particularmente relativos a las dos versiones que se nos han conservado, algo que por otra parte señala la propia Antonucci. Como explica la estudiosa, los editores de *La vida es sueño* suelen elegir como texto base una de las dos versiones: el de la *Primera parte de comedias* de Calderón (Madrid, 1636), abreviado a *M* (Madrid) en la edición de Antonucci. Además, hay otra, pues la comedia se imprimió ese mismo año en Zaragoza (*Parte XXX de comedias de varios autores*, abreviado a *Z*), con diferencias notables con respecto a *M*. En su edición, Antonucci sigue la versión *M*, cuyos errores enmienda con lecturas de *Z* e incluso de las ediciones de Juan de Vera Tassis (*VT*) o de las que prepararon eruditos decimonónicos como Hartzenbusch, que presentan enmiendas muy acertadas. Todas estas modificaciones aparecen señaladas en las notas a pie, donde Antonucci no solo aclara cuál es la mejor lectura y por qué, sino también las razones del error de *M* (atracción, confusión de caracteres, duplicación, etc.), todo ello con una precisión y rigor metodológico encomiables y, sobre todo, no habituales, pues no todas las ediciones explican sistemáticamente esas razones. El resultado es un texto limpio, coherente y, sobre todo, convincente. Por ejemplo, en el v. 832 Antonucci adopta la lectura de *Z* (“juntando”) en lugar de la de *M* (“junto”), que no tiene sentido, pues resulta hipométrica y además se puede explicar como mala lectura de una abreviatura.

Es la tercera que, siendo
el príncipe como os digo,
por lo que os amo, vasallos,
os daré reyes más dignos
de la corona y el cetro,
pues serán mis dos sobrinos:
jutando en uno el derecho
de los dos y convenidos
con la fe del matrimonio,
tendrán lo que han merecido. (vv. 826-835)

Otro ejemplo está en el v. 990, donde Antonucci adopta una lectura de *VT* (“apacible”) que mejora la de *M* (“posible”) y que además da lugar a una conjetura que la editora mantiene en la nota, pero que parece plausible: “Con la pócima o bebida”, en lugar de “Con apacible bebida”. Es una hipótesis que Antonucci sustenta aduciendo pasajes paralelos, pero que, como hemos señalado, no llega a adoptar en su texto.

Con la apacible bebida
que de confecciones llena
hacer mandaste [...]. (vv. 990-992)

Podríamos multiplicar ejemplos de estos casos de lecturas bien elegidas y mejor explicadas. Valgan como representantes de todas ellas tres lugares más. El primero está en los vv. 1600-1602:

Yo vi, entre piedras finas
de la docta academia de las minas,
preferir el diamante. (vv. 1600-1602)

“De las minas” es la lectura de *Z*, en lugar del insólito “de las ruinas” que trae *M* y que Antonucci explica como un error paleográfico (“minas” puede leerse “ruinas”, si los trazos son confusos), acompañado de un cambio del artículo por un adjetivo posesivo “para aclarar que las *ruinas* serían las de las piedras preciosas” (pág. 205). El segundo está en el v. 1692, donde Antonucci elige una variante de *VT* (*M* duplicaba el adverbio):

Acudid todos presto.

El tercero, en los vv. 2584-2587, donde vuelve a proponer una enmienda *ope ingenii* que queda relegada a la nota a pie (“renombre de generoso”), aunque en el texto opta por una lectura más conservadora (“el nombre de generoso”):

y pues ya dar he sabido,
y tengo con nombre honroso
el nombre de generoso,
déjame el de agradecido. (vv. 2584-2587)

Antonucci adelantaba ya este problema e hipótesis en un artículo de 2024, pero solo ahora entra a formar parte de la tradición textual de *La vida es sueño*.

Aparte de esta información sobre variantes que incluyen las notas a pie, en la sección “El texto” Antonucci aporta datos complementarios acerca de la *constitutio textus*. Concretamente, explica la compleja relación entre *M* y *Z* matizando las teorías de Ruano de la Haza (1989 y 1992), para quien Calderón concibió una versión para las tablas (*Z*) y otra para ser leída (*M*). Siguiendo entre otros a Iglesias Feijoo (2006), Antonucci concede que muchas de las variantes de *Z* salieron de la pluma de Calderón, pero disiente acerca de que el texto de *M* se escribiera para ser leído, para empezar porque presenta huellas de su paso por los corrales. Además, Antonucci postula que la relación textual entre las versiones no es tan directa como sostiene Ruano de la Haza: *M* no procede de *Z*, sino que los dos provendrían de un mismo original, aunque siguiendo ramas que se habrían separado del tronco común bastante temprano. La de *M* sería producto de una reescritura a manos del propio Calderón, quien habría recuperado del autor de comedias Cristóbal de Avendaño un manuscrito que ya habría pasado por las tablas y del que habrían desaparecido algunos pasajes que conserva *Z*. El dramaturgo habría trabajado sobre este texto y lo habría mejorado en diversos lugares, dando así lugar a un antecesor de *M*. Por su parte, la rama de *Z* provendría también del original calderoniano, pero tras diversas copias que dejan un rosario de errores bastante groseros, muchos de los cuales comenta Antonucci en las notas a pie de la presente edición.

Una vez fijado el texto, Antonucci lo moderniza, representando la fonética del drama calderoniano con los criterios ortográficos y de puntuación de nuestros días. La excepción a esta política es mantener criterios del XVII en lo relativo a separación de palabras: conservar formas como “dello” (por ‘de ello’), “destos” (por ‘de estos’), etc. Se trata de una práctica habitual que no parece tener mucho sentido, pues adopta una costumbre gráfica de la época que nada dice de la lengua de Calderón, como otras peculiaridades ortográficas que ningún editor moderno sigue (poner acentos graves en vez de agudos, alternar entre la *ese* y la *ese* alta o poner con mayúsculas las palabras iniciales en los versos). En el mejor de los casos, estas decisiones responden a hábitos ortográficos hoy periclitados; en el peor, a caprichos del cajista. En nuestra opinión, no aportan nada para entender *La vida es sueño*, aunque, por otra parte, lo cierto es que no son un elemento demasiado disruptor.

En cuanto a la puntuación de Antonucci, es acertadísima, lo que resulta particularmente encomiable, pues la puntuación es una de las claves más difíciles e importantes de la edición

de textos. En aras de la brevedad, señalemos tan solo un ejemplo, que no por muy conocido y editado resulta menos brillante, coherente y claro en la versión de Antonucci: el monólogo de Segismundo en el acto I, y particularmente los vv. 107 y ss. Valgan como muestras, también, los diversos pasajes que estamos citando, todos im-pecablemente puntuados. Sin embargo, diríamos que hace falta señalar como aparte los vv. 1248-1251 (los criados y Clarín hablan entre sí, pero Segismundo, a su lado, no lo oye), detalle que se escapa tanto a Antonucci como a ilustres editores previos como Ruano de la Haza (2003), Rodríguez Cuadros (2015) y Morón (2024). Esta es la puntuación que proponemos:

SEGISMUNDO. Dejarme quiero servir
y venga lo que viniere.
CRIADO 2. (¡Qué melancólico está!
CRIADO 1. Pues ¡a quién le sucediera
esto, que no lo estuviera?
CLARÍN. A mí.
CRIADO 2. Llega a hablarle ya.)
CRIADO 1. ¿Volverán a cantar?
SEGISMUNDO. No,
no quiero que canten más. (vv. 1246-1254)

Es más, incluso el monólogo previo de Segismundo (vv. 1224-1247) podría considerarse un aparte, pues el príncipe habla y los criados y Clarín, quienes le están sirviendo, no le escuchan. Además, nos parece que también se puede mejorar la puntuación del pasaje siguiente, en que Segismundo explica por qué ha hablado groseramente a Astolfo:

Cansome como llegó
grave a hablarme, y lo primero
que hizo, se puso el sombrero. (vv. 1368-1370)

Tal vez resultaría más acertada como sigue, pues el “cómo” es complemento directo (la segunda parte de la frase es más difícil de puntuar):

Cansome cómo llegó
grave a hablarme y, lo primero
que hizo, se puso el sombrero. (vv. 1368-1370)

En cualquier caso, insistimos en que la puntuación es correctísima, y además muy contrastada: Antonucci llega a consagrar razonadas y enjundiosas notas a pie a comentar la puntuación de otras ediciones (vv. 2326-2328, 3238-3241, etc.), de la que difiere con razón.

Relacionado con este cuidado del texto y la lengua calderoniana está el interés de Antonucci por cuestiones de métrica y ortología. No solamente señala con acierto y precisión infalibles diéresis y sinéresis, algo esencial pero realmente inusual en las ediciones críticas, sino que comenta como es debido estos aspectos (en notas a los vv. 52, 402, 2440-2443, etc.). Entre ellos está el desplazamiento acentual de palabras átonas con acento versal (el “aunque” del v. 207), que constituye todo un *usus* calderoniano que tal vez podría haber comentado más ampliamente, pues distingue las obras de Calderón de las comedias de los dramaturgos de la generación anterior y particularmente de las de Lope.

Siguiendo con detalles de *elocutio*, encomiemos las notas que ilustran diversos rasgos estilísticos del texto: el trueque de atributos bordeando la hipálage doble (vv. 125-126), las oposiciones lógicas (vv. 201-202), la políptoton (vv. 181-182), los retruécanos (vv. 212-212), etc. Si a estos temas añadimos los otros que alimentan las notas, el panorama es completísimo,

pues comprobamos que Antonucci también aclara detalles de escenografía, puesta en escena y técnica actuarial, uno de los aspectos en los que más ha avanzado la crítica en los últimos años. Como ejemplo, señalemos las notas al vv. 1*Acot*, sobre Rosaura cayendo, al v. 65 o al v. 3070*Acot*, sobre cómo representar la muerte de Clarín. En otros casos, Antonucci ilustra tópicos extendidos en la época (celebremos las notas que explican el que se refiere a la vecindad de nacer y morir, en los vv. 666-667, o al gran tema del albedrío, en los vv. 790-791), o incluso lugares críticos (por ejemplo, el controvertido caso del mar de Polonia, en el v. 1430). Obviamente, y por motivos de espacio, la editora no elige ilustrar todos los tópicos que aparecen en la obra (el sueño *imago mortis* de los vv. 1070-1075 queda sin glosa, por ejemplo) y en algunos casos faltan explicaciones completas de los conceptos. Así, las “salvas” del v. 477 no son solo “una acogida sonora” (2025: 152), como señala Antonucci, sino particularmente ‘descargas honoríficas con armas de fuego’, lo que explica la referencia a las “balas” un poco más abajo (v. 486).

Bien, al ver los excelentes rayos, que fueron cometas, mezclan salvas diferentes las cajas y las trompetas, los pájaros y las fuentes, [...] y así os saludan, señora, como a su reina las balas, los pájaros como a Aurora, las trompetas como a Palas, y las flores como a Flora. (vv. 475-489)

Sin embargo, insistamos en que las notas de Antonucci son excelentes, y que entre ellas tal vez las más llamativas, por su aparente sencillez y gran utilidad, son las de paráfrasis: ponderemos, por ejemplo, las que ilustran los vv. 133-136 y 213-218, entre otros muchos ejemplos posibles. Pocos editores pueden explicar los pasajes de modo tan eficaz y claro.

En suma, la anotación abarca todos los aspectos precisos: fijación textual, rasgos de estilo, debates críticos, puntuación, tópicos, escenografía... Es clara y, sobre todo, útil, aunque tal vez lo habría sido más si las notas sobre cuestiones textuales aparecieran aparte, y no al pie: quizás, por ejemplo, en la sección “El texto”. El motivo es que cargan la página, pues Antonucci comenta no solo las enmiendas al texto base *M*, sino las lecturas de otros testimonios: por ejemplo, de *VT* (vv. 418-426) o incluso de una edición falsificada de la *Primera parte (VS)* (v. 1460). El lector ideal al que hacíamos alusión arriba podría ver con impaciencia estas notas, que podrían tener un efecto contraproducente: que dejara de mirarlas todas, por no entender su relevancia para la comprensión del texto, gesto con el que se perdería todo lo que hemos estado ponderando en los párrafos previos.

En cualquier caso, conviene resaltar que las notas dedicadas a la exégesis no son el único instrumento hermenéutico que aporta Antonucci, pues hasta el momento no hemos comentado la extensa y enjundiosa introducción al texto (112 páginas). En ella resaltan las virtudes que despliegan las notas: claridad, capacidad de síntesis, amplitud de miras. Por ejemplo, destaca la finura con que Antonucci plantea, y también matiza, la deuda de Calderón con respecto a Lope: la editora explica el funcionamiento de un paradigma activo en *La vida es sueño* y que le es bien conocido —el del salvaje (Antonucci, 1995)—, que tiene diversas apariciones y un claro desarrollo en una serie de comedias de Lope, pero que Calderón adopta y utiliza de manera personal.

PARA UNA LECTURA LÍRICA DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Entre las observaciones hermenéuticas de Antonucci, queremos destacar dos sobre isotopías de la obra que nos introducen ya a la parte segunda y final de estas páginas: en una nota al v. 140, la editora señala que el “monstruo de su laberinto” de ese verso y el “bruto” del v. 133 remiten “como en un juego de espejos”, a las palabras iniciales de Rosaura y a la situación del propio Segismundo (Antonucci, 2025: 136); en otra nota a los vv. 953-954, postula que el “brío / que te despeña” con que Clotaldo se refiere a Rosaura recordaría, de nuevo, los versos iniciales y el “hipogrifo violento” del que cae la dama en apuros.

Proponemos que con estos ecos y otros que vamos a señalar Calderón construye sus personajes y sugiere claves de lectura empleando un estilo casi lírico semejante al que Gitlitz (1980) y Valdés Gázquez y Fernández Rodríguez (2017) han propuesto para el teatro lopesco. Es decir, el teatro áureo es teatro, pero teatro en verso, y por tanto tiene una doble vertiente. Por un lado, representa acciones humanas, lo que tiene un componente narrativo, pues las interacciones – diálogos, monólogos o narraciones – hacen avanzar la trama. Por otro, es poesía dramática, por lo que también narra, o, mejor dicho, comunica, empleando mecanismos que solemos relacionar más bien con la lírica. Estos se evidencian particularmente en los interludios líricos en que se centra Gitlitz (1980), cuya relación con la trama muchas veces resulta evidente e incluso explícita, como en la canción “Niña del color quebrado”, de *El acero de Madrid*, que provoca la anagnórisis del padre de Belisa en esa comedia lopesca:

(¡Oh, cuánto a un hombre avisan y aconsejan!
las canciones suaves y poesías
para enseñar los hombres inventadas!
No en balde se inventaron las comedias,
primero en Grecia que en Italia y Roma;
allí se ven ejemplos y consejos!
porque son de la vida los espejos.) (vv. 1360-1366)

Sin embargo, estos interludios no son la única manera en que los dramaturgos del Siglo de Oro usaban la simbología o la sugerencia para subrayar los temas centrales de las obras. En ocasiones, acudían a metáforas recurrentes entreveradas en la acción, muchas veces explícitas y adelantadas en el título, como la de *La vida es sueño* o *El perro del hortelano*. Además, en otras ocasiones las imágenes son más sutiles y construyen una especie de caracterización subterránea, como las que, en el citado *Perro del hortelano*, retratan a Diana y explican la naturaleza de su relación con Teodoro acudiendo a la imagen de la pluma (Sánchez Jiménez, 2023). En estos casos, las imágenes pueden funcionar de manera análoga al *leit motiv* musical, acompañando temas y personajes, matizando sutilmente sus palabras e incluso revelando intenciones ocultas o conexiones implícitas.

Regresemos ahora a las palabras de Clotaldo que subraya Antonucci. Su sentido tal vez resulte evidente (Rosaura comparte rasgos con su caballo, lo que la caracteriza como impetuosa y descontrolada), pero algo menos obvio nos parece el caso de las referencias de los vv. 133 y 140: a nuestro ver, conectan a los dos protagonistas, Rosaura y Segismundo, que tienen numerosas características comunes que seguramente ayudan a que el príncipe se enamore de la dama. En cualquier caso, notemos que hay otros ecos que los relacionan, para empezar en los vv. 21-22:

Bien mi suerte lo dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

Muy pronto, estas palabras de Rosaura resonarán en las de Segismundo, quien en su monólogo se define insistentemente como un “infelice” (“¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!”, v. 102): la primera vez que el príncipe habla lo hace con un verso que retoma la palabra-rima del primer parlamento de Rosaura. También esto revela, como señala Antonucci en su introducción (2025: 64-69), la importancia de la protagonista femenina, pues Calderón usa las reiteraciones de imágenes y palabras para subrayar de un modo sutil, casi secreto, los temas centrales de la obra y las relaciones de sus personajes, en este caso las que unen a Rosaura y Segismundo.

Podemos aducir tres ejemplos más de esta construcción lírica de la comedia. En primer lugar, conviene notar que las palabras con que Astolfo corteja a Estrella resumen uno de los temas centrales de *La vida es sueño* (la dialéctica predestinación/albedrío) y preparan la entrada y discurso de Basilio: por una parte, Astolfo señala que el “vulgo, astrólogo cierto” (v. 556), barrunta que Astolfo y Estrella se casarán; por otra, le confiesa que ella “reina en mi albedrío” (v. 560). Evidentemente, Basilio se precia de “astrólogo” (por sus pecados “cierto”) y la cuestión del albedrío es esencial para entender tanto el mal uso de la astrología (y la paternidad) de Basilio como uno de los debates que más interesan a Calderón y contemporáneos y que aparece insistentemente en la obra, desde los alegatos de Segismundo sobre su libertad (vv. 102-172) hasta la célebre formulación de Basilio:

Es la última y tercera
el ver cuánto yerro ha sido
dar crédito fácilmente
a los sucesos previstos;
pues, aunque su inclinación
le dicte sus precipicios,
quizá no le vencerán,
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
solo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío. (vv. 780-791)

En segundo lugar, la enigmática muerte de Clarín —y las palabras con que la pinta el personaje— conectan al gracioso con Basilio, quien también encontró su desventura precisamente por evitarla: por recluir a Segismundo en la torre, le convirtió en un monstruo incivil que se rebeló contra él. El monarca explica así cómo, tratando de evitar el desastre del reino, lo provocó:

Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene.
Con lo que yo guardaba me he perdido:
yo mismo, yo, mi patria he destruido. (vv. 2457-2459)

Por su parte, Clarín aclara que corrió al encuentro de la muerte, pensando huirla:

Soy un hombre desdichado
que, por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella. (vv. 3075-3079)

De nuevo, las imágenes y *elocutio* conectan personajes (Basilio y Clarín tienen elementos en común) y subrayan temas centrales de la obra. En tercer y último lugar hemos dejado el que nos resulta más llamativo, porque toca una *iunctura* a un tiempo peculiar y muy calderoniana. El caso es que Calderón prodiga metáforas semejantes hasta en cuatro ocasiones. Subrayamos en ellas las palabras que nos interesan:

una prisión oscura
que es de un **vivo cadáver** sepultura. (vv. 93-94)

Donde miserable vivo,
siendo un **esqueleto vivo**. (vv. 200-201)

mezclando
la virtud de algunas hierbas,
cuyo tirano poder
y cuya secreta fuerza
así el humano discurso
priva, roba y enajena
que deja **vivo cadáver**
a un hombre. (vv. 992-999)

El sol se turba y se embaraza el viento;
cada piedra un pirámide levanta
y cada flor construye un monumento;
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un **esqueleto vivo**. (vv. 2471-2475)

La cita inicial aparece en boca de Rosaura y es la primera descripción de Segismundo en la obra; la segunda la profiere el propio príncipe, quien se define con ella; la tercera la pronuncia Clotaldo y describe los efectos de la pócima que van a dar de beber a Segismundo para adormecerle; la cuarta la recita Estrella y pinta la rebelión de las tropas de Segismundo contra Basilio. La imagen de base en todas estas citas es un contraste oximorónico muy característico del gusto barroco en general y del pensamiento ascético y desengañado en particular, pues subraya que en la vida está la muerte y que los seres vivos se definen precisamente por ser mortales. Sin embargo, y aparte de usarla para enfatizar un tema central de la obra (la vida es sueño y podemos despertar a la muerte), Calderón la emplea de un modo mucho más específico: es un *leit motiv* de Segismundo. El “vivo cadáver” y “esqueleto vivo” siempre se asocia al personaje y, en cierto sentido, lo define, porque el príncipe es un contraste viviente y también el mecanismo que desencadena el desengaño ajeno y propio en *La vida es sueño*. En esta obra, y en general en la dramaturgia del Siglo de Oro, los poetas comunican aspectos esenciales de caracterización y trama mediante este tipo de imágenes y *elocutio*, y no solo mediante las acciones.

CONCLUSIÓN

Para volver al propósito inicial de estas páginas, subrayemos que la edición de Antonucci es admirable en la fijación del texto (y explicación de la misma), en la anotación de todos los aspectos esenciales y en la introducción y propuestas de exégesis. Tiene la rara virtud de cumplir con las expectativas de los estudiosos, pero resultando al tiempo útil para los alumnos, y todo eso con una concisión encomiable. Particularmente sugerentes nos han resultado sus comentarios sobre la caracterización (sobre el salvaje, sobre Rosaura), y entre ellos los dos que hemos citado sobre el monstruo del laberinto y el brío de Rosaura. Con ellos, Antonucci toca

un aspecto que hay que rastrear en otras muchas comedias del momento y que hemos llamado, por analogía con las propuestas de Gitlitz (1980), “lectura” o “estructura lírica”, según el aspecto que subrayemos, el exegético del lector o el compositivo del dramaturgo. Siguiendo este mecanismo, los poetas áureos sembraban el texto dramático de pistas muchas veces sutilísimas, en forma de imágenes recurrentes, ecos o, directamente, *leit motifs* que daban relieve y profundidad a sus obras.

Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta (1995) *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Anejos de RILCE.
- , ed. (2008) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona, Crítica.
- (2024) “Nuevas consideraciones sobre algunos problemas del texto M de *La vida es sueño*”, en Gema Cienfuegos *et alii*, eds., *Un caballero para Olmedo. Homenaje a Germán Vega García-Luengos*, 2 vols., Valladolid, Universidad de Valladolid, I, pp. 101-111.
- , ed. (2025) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra.
- GITLITZ, David M. (1980) *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2002) “En el texto de Calderón: *La vida es sueño*”, en Ignacio Arellano, ed., *Calderón 2000*, 2 vols., Kassel, Reichenberger, II, pp. 517-532.
- (2005) “En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*”, en Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, eds., *Estudios de teatro español y novohispano (Actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 de septiembre de 2003)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 23-55.
- (2006) “El pensamiento teatral de Calderón: las dos versiones de *La vida es sueño*”, en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, eds., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, pp. 191-213.
- MORÓN, Ciriaco, ed. (2024) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, ed. (2015) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Austral.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1989) “Las dos versiones de *La vida es sueño*”, en Francisco Mundi Pedret, ed., *Estudios sobre Calderón y el teatro de la edad de oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberber*, Barcelona, PPU, pp. 133-146.
- (1992) *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press.
- , ed. (2003) Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2023), “Diana lectora: letras y plumas en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, *Archiletras Científica*, 9, pp. 45-66.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, y Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2017) “Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)”, *Studia Aurea*, 11, pp. 339-370.

VEGA CARPIO, Lope de (2012a) *El acero de Madrid*, ed. de Luis Gómez Canseco, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, I, pp. 263-466.

VEGA CARPIO, Lope de (2012b) *El perro del hortelano*, ed. de Paola Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, I, pp. 53-262.

