



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Linyuan
Xu

Tesis doctoral

Sueño y desengaño: análisis
comparativo entre Historia de
la rama del sur y La vida es
sueño

Santiago de Compostela, 2021



TESE DE DOUTORAMENTO

SUEÑO Y DESENGAÑO:
ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE
HISTORIA DE LA RAMA DEL SUR Y
LA VIDA ES SUEÑO

Linyuan Xu

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2021



DECLARACIÓN DEL AUTOR/A DE LA TESIS

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Dña. Linyuan Xu

Título da tese: **Sueño y desengaño: análisis comparativo entre *Historia de la rama del sur* y *La vida es sueño***

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
- 2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
- 3) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
- 4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En Santiago de Compostela, a 17 de diciembre de 2021

Firma electrónica



AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

D. Santiago Fernández Mosquera, en condición de director y tutor de la tesis “Sueño y desengaño: análisis comparativo entre *Historia de la rama del sur* y *La vida es sueño*”

INFORMA:

Que la presente tesis corresponde con el trabajo realizado por Dña. Linyuan Xu bajo mi dirección y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, a 17 de diciembre de 2021.

Fdo. Santiago Fernández Mosquera

A mi hijo,
nacido y crecido junto con la presente tesis.

AGRADECIMIENTOS

Quería expresar mi agradecimiento a todas las personas que me han ayudado, animado y apoyado durante la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, quisiera dar mis más sinceras gracias a mi director Santiago Fernández Mosquera, por su paciencia, su confianza, sus sugerencias y su apoyo desde el inicio hacia la finalización de este trabajo, en el que me ha animado a descubrir mi propio camino.

En esta línea, quiero dar también las gracias a Qi Wentao, que me ha dado preciosas sugerencias sobre la parte filosófica occidental y china; y a Verónica Casais Vila, miembro del GIC que me ha orientado sobre cuestiones relacionadas con Calderón.

En tercer lugar, agradezco a mi marido Yang Qianwei, por enfrentar siempre conmigo las dificultades durante estos cuatro años y encargarse de la mayor parte de las responsabilidades familiares. Gracias a mis padres, a mis suegros y a toda mi familia.

También me gustaría agradecer mi profesora del grado, Zhang Yan, que ha sido mi modelo a seguir, así como a mis líderes de trabajo y a todas las colegas de la Universidad Normal de Harbin. A mis amigas, Xia Tian, miembro del GIC con quien he compartido experiencias de estudio, Chen Junting, Buke Saglam, Yan Yan y Kong Xin, que me animaron y apoyaron durante el estudio en Santiago. Gracias también a Han Yu, Ji Tianrui, Zhang Tongtong que me ayudaron con los materiales chinos.

Me gustaría, además, mostrar mi agradecimiento a todas las personas que he encontrado y conocido en Santiago de Compostela, cuya amabilidad me hizo sentir como en casa.

Finalmente, quiero agradecer la ayuda económica recibida desde el *China Scholarship Council* (CSC), sin la cual no habría sido posible la finalización de esta tesis.

RESUMEN

La vida como sueño es un tema ampliamente explorado a lo largo de la historia de la Humanidad, que permea múltiples literaturas y culturas. *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, e *Historia de Nanke*, de Tang Xianzu, son dos ejemplos de obras basadas en este tema, que pertenecen a dos culturas muy lejanas y distintas. En cierto modo, estas obras muestran la percepción propia de cada cultura en una misma época histórica. Ante el escaso estudio comparativo entre ambas piezas, esta tesis se propone un estudio detallado y concreto, con el fin de llenar este vacío y ofrecer una nueva perspectiva en el estudio de ambos dramaturgos. Con este propósito, la presente tesis se estructura en seis bloques: estado de la cuestión, marco teórico, temas y tópicos, estructura, composición y ficción dramática, tiempo y espacio y personajes. En cada aspecto, hemos mostrado tanto las similitudes como las divergencias, intentando profundizar y revelar la esencia de cada cultura. Por último, este estudio va acompañado de nuestras propias traducciones, tanto en el texto principal como en el apéndice.

ÍNDICE

Introducción	19
1. Estado de la cuestión	23
1.1. Comedia del Siglo de Oro y <i>chuanqi</i> en la dinastía Ming	23
1.1.1. Textos y escenarios	23
1.1.1.1. El espacio del espectáculo: el corral y las mansiones	23
1.1.1.2. Los actores	26
1.1.1.3. El público	30
1.1.2. Los textos dramáticos y su interpretación	32
1.1.2.1. Escritura	32
1.1.2.2. Estética del Barroco y de la dinastía Ming	35
1.2. Pedro Calderón de la Barca y Tang Xianzu	40
1.2.1. La época de ambos autores	43
1.2.2. Recepción de Calderón y Tang Xianzu	47
1.2.3. Las características literarias	52
1.3. <i>La vida es sueño</i> e <i>Historia de Nanke</i>	61
1.3.1. Fuentes	61
1.3.2. Crítica sobre ambas obras	66
1.4. Estado de la cuestión: el estudio comparativo entre <i>La vida es sueño</i> e <i>Historia de Nanke</i>	71
1.4.1 Dream and Drama: in Late Sixteenth Century and Early Seventeenth Century—China, England and Spain	72
1.4.2. Shi Fengcai: Sueño y religión en el teatro—estudio comparativo entre <i>Historia de Nanke</i> de Tang Xianzu y <i>La vida es sueño</i> de Calderón	75
1.5. Conclusión	75
1.6. Objetivos de la presente tesis	78

2. Metodología: marco teórico.....	79
2.1. La literatura universal y el nacimiento de la literatura comparada	79
2.1.1. El estudio de la influencia.....	80
2.1.2. El estudio paralelo.....	82
2.1.2.1 La tematología.....	83
2.1.2.2 Los Genre Studies	86
2.1.2.3. Filosofía, religión y estética	89
2.2. De la literatura comparada a la cultura comparada	95
2.2.1. Relación entre la literatura y la cultura.....	96
2.2.2. La literatura y la cultura comparadas	98
3. Temas y tópicos.....	103
3.1. El sueño	103
3.1.1. Configuración del sueño	103
3.1.2. El sueño como metáfora	109
3.1.3. El simbolismo del sueño.....	111
3.1.4. El sueño universal	113
3.2. El desencanto	116
3.2.1. El despertar	116
3.2.2. Desencanto individual.....	118
3.2.3. Conversión	122
3.2.4. Desencanto universal	123
3.2.4.1. Pecado original y <i>karma</i>	123
3.2.4.2. El destino.....	125
3.2.4.3. La libertad	129
3.3 Conclusión.....	136
4. Estructura, composición y ficción dramática	139
4.1. Estructura textual	139
4.1.1. Acotación y <i>kejie</i>	139
4.1.2. Diálogo y canto	145
4.2. La composición dramática	145
4.2.1. Diálogo y canto, <i>bai</i>	145
4.2.2. Lenguaje: poesía dramática y canto lírico	149

4.2.3. Función dramática del diálogo y función narrativa de canto.....	151
4.2.4. Verosimilitud y leyenda	158
4.3. La ficción dramática.....	160
4.3.1. Estructuras dramáticas.....	160
4.3.1.1. Secuencias: acto, cuadro y <i>chu</i>	160
4.3.1.2. Forma de construcción: cerrada y abierta.....	161
4.3.1.3. Tipos de drama: de acción y de personaje	162
4.3.2. Acciones dramáticas	164
4.4. Conclusión	170
5. Tiempo y espacio.....	173
5.1. Tiempo	173
5.1.1. El tiempo escénico.....	173
5.1.2. El tiempo diegético	175
5.1.3. El tiempo dramático	176
5.1.3.1. Estructura temporal.....	177
5.1.3.2. Orden	186
5.1.3.3. Duración: velocidad y ritmo	187
5.2. Espacio.....	192
5.2.1. Espacio dramático	192
5.2.1.1. Los espacios dramáticos de <i>La vida es sueño</i>	192
5.2.1.2. Los espacios dramáticos de <i>Historia de Nanke</i>	194
5.2.2. El cambio espacial	198
5.2.3. Espacio y significado	203
5.2.3.1. La torre	203
5.2.3.2. La sófora	207
5.2.4. Distancia espacial.....	210
5.3. El concepto espacio-temporal de ambas culturas.....	210
5.4. Conclusión	216
6. Personaje.....	219
6.1. Estructura de los <i>dramatis personae</i>	219
6.2. Segismundo y Chunyu Fen	226
6.2.1. Estado inicial.....	227

6.2.2. Estatus jerárquico	229
6.2.3. Rebeldía y obediencia: la relación entre padres e hijos.....	230
6.2.4 Valor	239
6.2.4.1. El duelo	240
6.2.4.2. La guerra	243
6.2.5. El amor: enamoramiento y deseo	246
6.2.5.1. Enamoramiento	246
6.2.5.2. Deseo.....	247
6.3. Basilio, Clotaldo y Maestro Qixuan, el Rey de Hormigas y Duan Gong	251
6.3.1. Rey	251
6.3.1.1. El ejercicio real	251
6.3.1.2. La prudencia contraproducente	252
6.3.2. El tutor	259
6.3.2.1. Pre-sueño.....	261
6.3.2.2. Sueño.....	264
6.3.2.3. Post-sueño	265
6.3.3. Los vasallos	269
6.3.4. El padre de la dama	273
6.4. Rosaura y la princesa Yaofang	277
6.4.1. Belleza	278
6.4.1.1. Interacción con los galanes	279
6.4.1.2. Interacción con otros personajes	281
6.4.2. Linaje.....	282
6.4.3. Dedicación amorosa	284
6.4.4. La audacia.....	287
6.5. Gracioso, <i>chou</i> y <i>jing</i>	290
6.5.1. El servidor fiel	292
6.5.2. El donaire.....	293
6.5.3. Codicia.....	301
6.5.4. Cobardía	303
6.5.5. Espectador y comentarista	304
6.5.6. Función crítica.....	307

6.6. Conclusión	310
Resultados	315
Conclusión general.....	317
Referencias bibliográficas	325
Anexo I: Cronología de Tang Xianzu	345
Anexo II: El Gobernador de Nanke — Li Gongzuo	379
Anexo III: Siete poemas para despedirse del mundo humano.....	391

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, gracias a la modernización y a la globalización, la relación entre China y España es cada día más estrecha, con intercambios y comunicaciones frecuentes. Esto ha despertado el interés sobre literaturas y culturas lejanas, de modo que cada vez más estudiosos de la literatura adoptan enfoques comparativos para comprender más profundamente las similitudes y diferencias culturales.

Sin embargo, todavía son pocos los estudios comparativos de obras clásicas. Las escasas incursiones en este ámbito se han centrado, mayoritariamente, en el estudio de los temas, quizá por tratarse de un campo más manejable.

Antes de nada, como hemos mencionado en el plan de investigación, el título de la obra china tiene dos traducciones en español: *Historia de la rama del sur* e *Historia de Nanke*. Tomamos la primera en el título de la tesis porque es más conocido y comprensible y, a lo largo del estudio hemos usado la segunda por concisión; además Nanke también tiene otras referencias tales como el gobernador de Nanke, el Condado Nanke. Por otro lado, el tema, el tiempo y espacio y personajes de *La vida es sueño* está muy estudiado, por eso, en el análisis casi siempre empezamos por la obra española y exploramos en segundo lugar la obra china. En el estudio utilizamos la edición de Fausta Antonucci (2008) de *La vida es sueño* y la de Xu Shuofang (1999) de *Historia de Nanke* (en la *Recopilación completa de colección de Tang Xianzu*. IV) como nuestra base para el análisis.

En el desarrollo de esta tesis, ha habido que enfrentar ciertas dificultades, como la carencia de una traducción española de *Historia de Nanke*¹ o la pertenencia de las obras enfrentadas a dos ámbitos dramáticos con convenciones bastante distintas. Las diferencias entre estas convenciones definen, en gran medida, la creación, composición y representación de las obras. Por este motivo, es necesario conocer las tradiciones dramáticas para poder llevar a cabo el estudio comparado.

¹ Aunque existen traducciones en lengua inglesa, carecen del rigor investigador necesario para un estudio como este. Esto nos ha llevado a elaborar e incluir nuestras propias citas y traducciones, partiendo de las ediciones chinas.

Otra dificultad ha sido el desequilibrio en los materiales de investigación sobre ambas obras, pues si *La vida es sueño* ha sido investigada una y otra vez, los estudios sobre *Historia de Nanke* son todavía escasos y no se centran en cuestiones que se consideran fundamentales en la crítica occidental, como la acción, el tiempo, el espacio o los personajes. De nuevo, las distintas convenciones llevan a la crítica a prestar atención a elementos diferentes, marcados por la divergencia en las estéticas.

Esta situación nos ha llevado a elegir un punto de vista ecléctico, para no caer en un mero estudio del teatro chino desde el punto de vista occidental, o viceversa. Esta aproximación ecléctica ha permitido llevar a cabo el estudio comparativo de las dos obras, que muestran la similitud y diversidad entre ambas culturas.

La tesis comienza con un estado de la cuestión, en el que se hace una introducción general sobre el trasfondo de las dos obras y los estudios comparativos que se han aproximado a ellas. Se muestra aquí la existencia de dos tradiciones dramáticas marcadas, la comedia del Siglo de Oro y el *chuanqi* de la dinastía Ming, y se hace una presentación de las figuras de los dramaturgos, Pedro Calderón de la Barca y Tang Xianzu. La introducción concluye con una presentación general sobre cada obra, para dejar paso al repaso de la investigación comparada hasta la fecha, que ha sido escasa y justifica, por lo tanto, el desarrollo de esta tesis.

El segundo bloque de la tesis se dedica al marco teórico, en el que se recogen las teorías e ideas de la literatura universal, la literatura comparada y la cultura comparada que han inspirado y guiado el estudio. Se trata de un bloque dedicado a la reflexión metodológica y a su aplicación en la investigación que se desarrolla en esta tesis.

En el tercer bloque comienza el estudio comparativo, comenzando por los temas y los tópicos, que se centran en dos términos fundamentales, el sueño y el desengaño. Estos conceptos se usan para explorar la concepción que tiene cada cultura de la naturaleza humana y de la libertad frente al destino y cómo estas ideas se reflejan en los protagonistas de ambas obras.

El cuarto bloque se dedica a la comparativa de la estructura, la composición y la ficción dramática de ambas obras. En este punto, se exponen conceptos y términos propios de cada tradición dramática, poniendo de relieve sus similitudes y diferencias, para indagar en sus causas y mostrar cómo se reflejan en *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*.

Los dos últimos bloques se dedican a elementos esenciales para el teatro: el tiempo y el espacio en el quinto bloque y los personajes en el sexto. A través de la comparativa de estos

elementos se encuentran ciertas divergencias culturales, que nos han llevado a indagar en las raíces filosóficas de cada tradición.

En conclusión, esta tesis pretende aportar unos puntos de referencia para la comparación de obras dramáticas de la época. Aunque incluye los temas, no está limitada a estos, pues se incluyen cuestiones como la estructura o los roles de los personajes, teniendo en cuenta la obra teatral en su totalidad.

La comparación entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* ha probado ser rentable para entender mejor el teatro de cada cultura y no hay duda de que valdrá la pena profundizar en un futuro en la comparativa de la obra de Calderón y Tang Xianzu.

La tesis se cierra con tres anexos que aportan información complementaria. El primero es la traducción de la «Cronología» de Tang Xianzu. El segundo, la traducción de la historia *El Gobernador Nanke* de Li Gongzuo, de la dinastía Tang, fuente de *Historia de Nanke*, que ha proporcionado el marco original de la historia. Se incluye aquí para mostrar la aportación del dramaturgo, que no es la trama argumental, sino su desarrollo a través de los cantos líricos. En el tercer anexo se traduce el testamento de Tang Xianzu, «Siete poemas para despedirse del mundo humano».

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. COMEDIA DEL SIGLO DE ORO Y *CHUANQI* EN LA DINASTÍA MING

1.1.1. Textos y escenarios

1.1.1.1. El espacio del espectáculo: el corral y las mansiones

En la España del siglo XVII los lugares de representación son principalmente los corrales, los escenarios cortesanos y, en algunos casos, la calle. La obra de la que se ocupa esta tesis, *La vida es sueño*, fue escrita para representarse en un corral. Existe noticia de su puesta en escena en dos corrales madrileños:

Durante todo el siglo XVII Madrid contaba con dos teatros públicos, donde se representaban comedias diariamente. En uno de ellos se estrenaría antes de 1630 la primera versión de *La vida es sueño* y en uno de ellos se repondría en su segunda, más acabada, versión después de 1636. Los dos teatros eran conocidos como el Corral de la Cruz y el Corral de Príncipe por las calles donde estaban situados (Ruano de la Haza, 1994, p. 28).

Frente al teatro comercial que se desarrollaba en España, durante la dinastía Song en China existían los *goulan*², lugares de representación teatral en los que no se cobraba la entrada y la remuneración quedaba a la voluntad del público. En la dinastía Ming, los lugares de representación de *xiqu* pasan a ser los templos, como explica Zhou Yibai (2016):

Después de la dinastía Song y Yuan, los teatros más comunes son los templos generales. Convencionalmente, en la construcción de templos se instalaba un tablado de xi frente a la sala principal. Entre el tablado y la sala se dejaba una plaza para dar cabida a los espectadores, forma habitual en la construcción de templos. El *xiju* tiene su origen en un sacrificio a los dioses y, por lo tanto, los espacios de representación están vinculados a est: los templos, instalaciones privadas y lugares dedicados. El teatro comercial es mucho más reciente (p. 6)³.

² 勾栏

³ “宋、元以降，最普通的剧场，便是一般神庙了。神庙的建筑，照例于正殿的对面设有一所戏台。戏台与正殿之间，必留有一大片广场，以容纳看戏的观众，这种形式，在神庙的建筑上，几乎是千篇一律地。戏剧本起于祀神的仪式，故当时戏剧的演出，除了私人设有小型的舞台和内廷的专门建造外，一般人要看戏，便得到神庙或逢有礼祭的其他地方。”

Zhou (1979) explica más detalladamente en otra obra anterior:

Durante la dinastía Ming, no solo había representaciones dramáticas en escenarios —elevados unos pies sobre el plano—, situados en templos o en el pueblo, sino también representaciones privadas que se celebraban a ras de suelo. Dado que no era habitual instalar un escenario fijo en las mansiones, se escogía un lugar del patio y se ocultaba con una alfombra roja, que actuaba como escenario, con el acompañamiento musical situado detrás o a la izquierda. En las mansiones más amplias se elegía un lugar especial o se montaba un escenario temporal elevado; sin embargo, se mantenía la costumbre de cubrir con una alfombra roja el centro.

Los escenarios del templo o del pueblo o bien eran mampostería fija, o bien podían subirse temporalmente en el espacio abierto frente al templo para su uso. En templos ancestrales o salones de la comunidad había escenarios construidos, mientras que en los pueblos se subían temporalmente, en el campo de secado o en el espacio entre la montaña y el río (p. 336)⁴.

Historia de Nanke, la obra china de la que se ocupa esta tesis, aparece muy poco en esta época. En *Tang Xianzu yanjiu ziliao huibian* (2016) (*Recopilación de documentos sobre el estudio de Tang Xianzu*), se recogen solo cinco registros breves de puestas en escena o actores famosos y apenas hay registros de representaciones completas de la obra. Sin embargo, por los poemas de Tang Xianzu y otros literatos de la época, puede saberse que se representaba en el hogar del autor para servir a los invitados, en las mansiones de intelectuales que contaban con sus propios elencos e incluso en el templo.

Por un lado, según Gong Zhongmo, Tang Xianzu se dedica a la creación dramática durante solo cuatro años, pero durante los dieciséis años siguientes se enfoca en la representación. Tenía un contacto estrecho con actores, a los que enseñaba, explicaba y dirigía en sus representaciones⁵. Además de representar ante invitados en su propio hogar, envía a los actores a otros lugares para celebrar el cumpleaños de sus amistades (Gong, 2015, p. 262).

Los tipos de representación podían depender de la ocasión. Tao Wangling (Ming), divide los *xiqu* en cuatro tipos: *song*, que se representa en las celebraciones; *daya* y *xiaoya*, que se montan en los banquetes familiares generales y *feng*, que se pone en escena cuando se reúnen los amigos en las mansiones. Sobre *Historia de Nanke* añade:

⁴ “明代戏剧的演出，虽然在一般神庙或农村中，已经有了比平地高出数尺的舞台，但是在私人家乐的演出时，还是平地居多。其在宅第中设有固定舞台的很少，大抵是在庭院中划出一块地方，铺上红毡，就算是舞台面，音乐伴奏就设在红毡后面或左面。……有的宅院比较宽大，便划出一段地方专作演戏之用，或者临时搭起一座较平地稍高的舞台，但舞台上仍铺上红毡作为舞台中心。至于神庙或农村的戏台，或为固定的砖石建筑，或为要演戏时在庙前空地临时搭台。有些比较大的祠堂或会馆，也有戏台的建造。农村演戏，则多为临时搭台，或即在晒禾场上，或在靠山近水的空旷地区。”

⁵ Se trata de una figura similar al autor de comedias español, responsable de los actores y la representación. La principal diferencia es que, en España, el autor de comedias no es quien escribe la obra.

En relación con *Historia de Tanhua*, *Palacio de la vida eterna*, *Historia de Handan* e *Historia de Nanke*, los llamo *yipin*. Están fuera de los cuatro tipos, ya que se pueden representar en todos los templos budistas o taoístas para sustituir los rituales (p. 458)⁶.

Issei Tanaka (2016) apunta que, en la época, el ritual que se representa habitualmente es *Mulian xi*⁷, pero probablemente acaba por sustituirse con *Historia de Handan* en el caso taoísta e *Historia de Nanke* en el budista dentro de los letrados (citado en Zhou y Zou, 2016, p. 458).

Historia de Nanke se representaba en las mansiones de literatos o en los templos. Era popular, sobre todo, en el estrato de los funcionarios letrados. Por el contrario, *La vida es sueño* es una obra representada en el teatro comercial, para un público de procedencias diversas.

En el teatro español, el corral surge en un espacio público —los patios interiores a los que daban forma los edificios— y acaban por profesionalizarse y convertirse en teatros comerciales. Como explica Ruano de la Haza a cada lado del patio están los balcones y desvanes de las casas particulares, mientras que en el espacio del centro podían colocarse espectadores de pie. En los teatros comerciales, los balcones permitían la creación de reservados para nobles, clérigos, etc.; mientras que la zona central estaba ocupada por los mosqueteros⁸ y las mujeres ocupaban un espacio en los pisos superiores. Aunque espectadores de distintos estratos sociales asisten juntos al espectáculo, cada uno tiene asignado un lugar correspondiente.

En lo que respecta al escenario:

Detrás del tablado se alzaba el edificio del vestuario, estructura de madera de tres pisos que tenía cinco niveles: 1) el foso, debajo del tablado de la representación, desde donde se manejaban las tramoyas, y donde estaba el vestuario de hombres; 2) el vestuario de mujeres y el espacio de las apariencias, detrás del escenario; 3) el primer corredor, encima del vestuario de mujeres y del espacio de las apariencias; 4) el segundo corredor, inmediatamente encima de él; 5) y el desván de los tornos, donde se encontraba la maquinaria de donde colgaban las tramoya (Ruano de la Haza, 1994, p. 29).

Las diferentes partes del escenario sirven para representar distintos espacios, lo que permite a los actores utilizar las distintas puertas y salidas como parte del decorado, elevando el número de posibilidades de la representación.

⁶ “至于昙花，长生，邯郸，南柯之类，谓之逸品。在四品之外，禅林道院，皆可搬演，以代道场斋醮之事。”

⁷ *Mulian xi* es un antiguo drama basado en la historia religiosa «Mulian salva a su madre» tema conservado en el folclore. Se conoce como el “ancestro de xi” del *xiqu* chino.

⁸ El *DLE* define mosquetero como «espectador que asistía a la representación de pie, en la parte posterior del patio».

Por el contrario, el escenario de *xiqu* en la época es más sencillo. Tanto en los escenarios fijos, como en los tablados móviles o la alfombra, debe tener *shangxia men*⁹, dos puertas a ambos lados en la pared del fondo, la de la izquierda funciona como entrada y la derecha, como salida. Incluso en la alfombra roja, los actores siempre entran en el escenario por la izquierda y salen por la derecha. Estas puertas no forman parte de la escenografía, sino que sirven tan solo para el desplazamiento de los actores. Además, tiene una función muy importante en *xiqu*, como dice Zhou Yibai (2016):

El *shangxia men* del escenario chino, en la representación dramática, tiene una función muy importante: no solo representan todos los caminos por dónde vienen y adónde van los personajes del drama, sino que también tiene el significado de tiempo y espacio. Si una historia se representa como un drama, el desarrollo argumental se desarrolla a través de la entrada y salida de los personajes. En las diferentes entradas y salidas el tiempo puede variar años o décadas y el espacio puede distar de cientos a miles de li¹⁰. Las dos puertas marcan también la división de actos (p. 17)¹¹.

En menos ocasiones, las puertas pueden tener un significado dramático y formar parte de la escenografía, como ocurría con los corrales en España. De este modo, la puerta de la izquierda sería la entrada y la de la derecha, el dormitorio.

Otra diferencia entre el espacio dramático español y el chino es que en el escenario chino no hay tramoyas, sino que se trata de un espacio vacío. Aunque hay registros del uso de escenografía durante la dinastía Qing, se trata de decorados para hacer la escena deslumbrante, pero no para servir a la función dramática. En el *xiqu* chino, el tiempo y el espacio se representan a través de las palabras, los gestos y el vestuario de los personajes. Por el contrario, en los corrales de comedias españolas sí hay escenografía, e incluso un sistema de tramoyas que permite ciertos trucos escénicos. Los decorados deslumbrantes aparecen en el caso de representaciones cortesanas, en lugares como el Salón Dorado o el Coliseo del Buen Retiro (Chaves Montoya, 2004, p. 143).

1.1.1.2. Los actores

En España, Lope de Rueda comienza el camino de las compañías profesionales de actores.

⁹ 上下门

¹⁰ li, medida itineraria china, dos li equivale un kilómetro.

¹¹ “中国舞台上的上下门，在戏剧的演出上，所具的作用很大，它不仅为戏中脚色们的来去代表了一切的门路，同时，它还具有时间和空间的意义，如一个故事成为戏剧的演出，剧情的发展，使靠着脚色们的上场、下场，几度的上下，时间有时可以相差几年或几十年；地域可以从几百里到几千里。两个门，便是剧情的分幕。”

Según el número de intérpretes y los espectáculos, los grupos se dividen en bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. Las compañías tenían más actores y actuaban más comedias. A medida que surgen los teatros comerciales, las compañías pasan a ser fijas y a estar reguladas: «la compañía pasa a ser estable; con su autor nombrado por el Consejo se rige por reglamentos legales: es la llamada compañía de título, de las que hay número limitado» (Arellano, 1995, p.101).

El autor de comedias es la figura esencial de la compañía y sus tareas son

contratar al resto de actores, componer el repertorio, comprar las comedias a los poetas, estudiar las piezas y dirigir los ensayos, adaptar los textos si es necesario, y regular las finanzas de la compañía (Arellano, 1995, p. 100).

Mientras tanto, según Zhou Yibai (1979), en China existen dos tipos de conjunto de *xiqu*. Por un lado, está el *jiaban*, un elenco familiar que mantenía la nobleza, funcionarios, terratenientes o comerciantes ricos y que servía a la familia o a otras con el mismo apellido. Los actores eran mayoritariamente criados, enseñados por un maestro invitado para que entretuvieran a sus señores en fiestas y reuniones. Según registros de la época, era común entre funcionarios letrados mantener *jiaban* e incluso prestar al elenco para que representase en otros lugares. Tang Xianzu no tuvo al elenco como parte de su casa, pero sí mantuvo una relación estrecha y lo llamaba para servir a sus invitados. Por otro lado, existían compañías de actores que reunían dinero para comprar vestuario, accesorios etc., con el objetivo de ganarse la vida por medio de la representación. En este tipo de compañía se admitía tanto a actores profesionales como a niños de familias pobres para que aprendiesen el oficio de la representación.

Había compañías fijas que representaban en un solo lugar, pero también compañías ambulantes que se movían a lo largo del año. Tang escribió un poema para enseñar a actores de su zona a representar *El Pabellón de las Peonías*. Por otro lado, se conserva una carta de su amigo Zou Diguang, en la que le invita a su casa de Wuxi a ver la representación del elenco familiar de Zou. Estos documentos permiten deducir que *Historia de Nanke* pudo ser representada tanto por un elenco profesional como familiar, y con mayor probabilidad, sobre una alfombra roja en las mansiones de funcionarios letrados.

En cuanto a la composición de las compañías teatrales, para la España del siglo de Oro sería la siguiente, según Arellano (1995):

Una compañía ideal de la segunda mitad del siglo, según la estimación de Oehrlein, estaría configurada por el autor de comedias, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama y quinta dama; galanes primero, segundo y tercero; primer gracioso y segundo gracioso; primer barba y segundo barba; un vejete; primer músico, segundo músico, arpista, apuntador, guardarropa y cobrador: veinte personas en total. El cambio de una especialidad a otra es raro, salvo los que impone el tiempo haciendo que un galán pase a papeles de barba, o las primeras damas vayan descendiendo en la escala conforme envejecen (p. 100).

Este pasaje recuerda al *hangdang*¹² o *jiamen*¹³ de *xiqu*. En el *Diccionario de Kunqu chino* (2002) se explica:

Es la clasificación general de la división profesional de los actores en las agrupaciones de *xiqu*, que refleja los atributos naturales y sociales de los personajes y también tiene en cuenta las características estéticas de estilización de la representación. Al comienzo del nacimiento de *kunqu*, básicamente continúa con el antiguo régimen del canto del sur, que distingue en *sheng*, *dan*, *wai*, *tie*, *chou*, *jing* y *mo*, siete tipos, sin embargo, algunos empezaron ya a dividirse (p.565)¹⁴.

Zhou (1979) señala que «los personajes de la dinastía Ming, aunque no se diferencian radicalmente del canto del sur de las dinastías Song y Yuan, tienen fuentes más amplias y son más complicados» (p. 334)¹⁵. Desde el canto del sur hasta *chuanqi*¹⁶ se incrementa la longitud de la obra, como dice Tang Xianzu en su poema: «lo largo puede tener cincuenta *chu*, lo corto solo tiene cuatro *chu*» (citado en Gong Zhongmo, 2015, p. 281)¹⁷.

Si antes bastaba con siete actores —que representaban más de un personaje si era necesario—, la complejidad de la representación y la ampliación de los asuntos sociales que representa exige que ya no se puedan interpretar simultáneamente varios personajes. De este modo, se crea una división. Así, en *Historia de Nanke* el oficio de *dan* abarca *dan*, *laodan* o *dan* vieja, *xiaodan* o *dan* joven, obviamente dividida según la edad; *sheng* y un segundo *sheng* llamado *wai*. En otros casos, además de *jing*, hay vice-*jing*; y tras el *chou*, también vice-*chou*. Aunque no haya una correspondencia exacta entre el teatro español y el *xiqu*, sí se encuentran

¹² 行当

¹³ 家门

¹⁴ “戏曲团体中演职员专业分工的总体类别。……它既体现了人物形象的自然属性和社会属性，又带有表演程式化的美学特征。昆剧诞生之初，角色家门基本上沿袭了南曲戏文的旧制，分生、旦、外、贴、丑、净、末七色，但其中个别家门已经开始分化。”

¹⁵ “明代的戏剧脚色，虽然和宋、元南戏没有根本上的区别，但因故事取材已较广泛，所饰人物也趋于繁复。”

¹⁶ *Xiqu* es todo el conjunto del drama clásico chino, y *chuanqi* es un género literario dramático en la dinastía Ming y Qing.

¹⁷ “长者折至半百，短者折才四耳。”

ciertas coincidencias. La dama equivale a *dan*, mientras que el galán es el *sheng*; el gracioso es como el *chou* y *xiao dan*, la criada; por último, el poderoso y el viejo se parecen a *jing* y *mo*. La dedicación a cada tipo suele ser bastante fija, como ocurre en el teatro español, ya que cada papel tiene su propia fórmula de representación, incluyendo el canto, la gestualidad, las habilidades y el maquillaje.

En el caso del teatro español, Arellano (1995) señala que los actores del XVII solían ser también cantantes y bailarines (p. 100). En la representación de *xiqu* chino se enfatizan cuatro habilidades básicas: *chang*, *nian*, *zuo*, *da*. El *Diccionario de Kunqu chino* (2002) lo explica del siguiente modo:

chang, *nian*, *zuo*, *da* términos de las habilidades básicas de representación. Se refieren a los cuatro métodos artísticos de la representación escénica de *kunqu* (...) *chang* se refiere a cantar; *nian*, a *nianbai*, la recitación; *zuo*, a los gestos corporales, expresiones faciales, etc.; *da*, al combate escénico, es decir, volteretas, caídas, enfrentamientos... (p. 574)¹⁸

Del mismo modo, Juan Manuel Rozas en su artículo «Sobre la técnica del actor barroco» concluye las cuatro habilidades de un buen actor: desenvoltura, dicción, físico y memoria (Rozas, 1980, p. 191-202). La diferencia entre la comedia y *xiqu* reside en *da*, es decir, en *xiqu* aparecen las acrobacias y las artes marciales. Tiene su origen en el *jiaodi xi* (*Diccionario de Kunqu chino*, 2002, p. 574)¹⁹, de la dinastía Han. Se cree que, en la antigüedad, todos los *xi* se representaban en el mismo lugar, por lo que el *xiqu* absorbió características de representación de otros géneros y acabó por integrarlas.

Tanto en el teatro español como el chino se busca la verosimilitud en la representación. En el caso de España, esto atañe tanto a la manera de actuar como al texto de la obra en sí. Lope de Vega (2016) lo especifica en su *Arte nuevo*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinten de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.

¹⁸ “唱念做打 表演基本功术语。指昆剧舞台表演的四种艺术手段，……唱，指演唱；念，指念白；做，指身段动作、脸部表情等做功；打，指武打，即翻打跌扑的总称。”

¹⁹ 角抵戏

(p. 95, vv. 269-276)

El texto de *xiqu*, sin embargo, da lugar a una representación abstracta, pues se dice tradicionalmente que «en un instante pasan siglos, un metro cuadrado representa ríos y montañas, en tres o cinco pasos se recorre el mundo y seis o siete personajes equivalen a millones de soldados»²⁰. No obstante, a la hora de representar se busca una cierta verosimilitud, no en el sentido estrictamente mimético, sino en el sentido espiritual, se busca conmover los afectos de modo verosímil. Para comprender esta cuestión, Jiao Xun (Qing) cita en *Jushuo* la historia de la actriz Shang Xiaoling, que murió por la tristeza de su personaje, Du Liniang, en el escenario:

Hay una actriz llamada Shang Xiaoling en Hangzhou, famosa por su buena representación, especialmente en *El pabellón de las peonías*. Amaba a un varón, pero no podía enamorarse y enfermó de tristeza. Cuando representaba a Du Liniang *Buscando un sueño* y *duela por una muerte prematura*, parecía convertirse en la protagonista, triste y llorosa. Un día representó *Buscando un sueño*, en la que cantó «Aventuraría mi alma fragante a las lluvias, las tormentas, por verme de nuevo con él a los pies de este ciruelo» y cayó con lágrimas al sueño. Chunxiang fue a verla, pero ya había dejado de respirar (citado en *Obras completas de xiqu clásico chino* VIII, p. 197)²¹.

Shang se metió tanto en el papel que se olvidó de sí misma. Esta historia legendaria fue usada a menudo para alabar la obra, pero también muestra la búsqueda de la perfección artística en los actores de la época a la hora de dar vida a las obras.

1.1.1.3. El público

Tras observar las similitudes y diferencias entre los lugares de representación, las compañías y los actores, cabe detenerse en cuál era el público y el ambiente de representación en la época de las obras estudiadas. Existen ciertas diferencias entre el público del corral y el que asistía a *xiqu*.

En primer lugar, los corrales, como teatros comerciales, contaban con publicidad e incluso desarrollaron estrategias de engaño, como atribuir una obra a un autor ya famoso²². Al tratarse

²⁰ “頃刻間千秋事業，方寸地萬里江山；三五步行遍天下，六七人百萬雄獅。”

²¹ “杭有女伶商小玲者，以色藝稱，於還魂記尤擅場。嘗有所屬意，而勢不得通，遂鬱鬱成疾。每作杜麗娘尋夢鬧殤諸劇，真若身其事者，纏綿淒婉，淚痕盈目。一日演尋夢，唱至「待打併香魂一片，陰雨梅天，守得個梅根相見，盈盈界面」，隨聲倚地。春香上視之，已氣絕矣。”

²² Como señala Rodríguez Cuadros en su análisis de *La vida es sueño* para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, existen atribuciones a Lope de Vega, quien a principios del XVII era más conocido que el joven Calderón.

de un producto mercantil, las actualizaciones eran frecuentes, para satisfacer la avidez del público. Los textos se creaban con velocidad, a veces en colaboración entre varios autores. En este marco de producción, Calderón fue un autor prolífico, que escribió obras tanto en colaboración como en solitario, y tanto para la corte como para los teatros comerciales. Por el contrario, Tang Xianzu escribió tan solo cinco obras de *xiqu*: *Historia de la flauta púrpura* (1577, inconclusa) y *Los cuatro sueños: Historia de la horquilla púrpura* (1587), *El Pabellón de las Peonías* (1589), *Historia de la rama del sur* (1600) e *Historia de Handan* (1601). En realidad, el primer sueño, *Historia de la horquilla púrpura* es la adaptación de *Historia de la flauta púrpura*, diez años más tarde. Aunque Tang Xianzu lamentó que malvivía tras abandonar su cargo oficial, en realidad no vive de la dramaturgia.

La profesionalización de la dramaturgia es, también, una diferencia clave. Arellano recoge que ya Lope de Vega «declaraba escribir (...) no por opinión, sino por dinero» (Arellano, 1995, p. 108). Esto suponía que escritores como Lope y Calderón se vieran obligados a satisfacer las exigencias del público. Arellano (1995) lo explica del siguiente modo:

el poeta tiene cierto radio de acción para la novedad y la «educación» de público, pero está obligado también a responder a sus expectativas si pretende el éxito: ciertos moldes tópicos, escenas fijas, tipos o rasgos definitorios (final feliz, presencia de elementos cómicos pegadizos en algunas tragedias..., etc.) deben sin duda relacionarse con la condición comercial del teatro (p. 108).

La actitud de Tang Xianzu ante la creación dramática es muy diferente. Gong Zhongmo (2015) señala:

Después de terminar el último sueño de *Los cuatro sueños* de Linchuan, Tang Xianzu no creó más *xi* nuevos. No es que no pueda escribir por falta de talento, sino que siente que no hace falta escribir más. Abandona el cargo oficial, la fama y la riqueza, y se dedica al *xiqu*, no como Guan Hanqing para ser el «líder del Jardín de pera» o el «director de *Zaju*»; ni tampoco como Shakespeare, que opera The Globe, creando y representando obras. Tang reemplaza la espada con un pincel, expresando su depresión y su emoción. A través de *Los cuatro sueños* cantó las alabanzas de que el *qing* verdadero puede ir más allá de la vida y la muerte y, con la ayuda del sueño, dio latigazos a las fuerzas oscuras en círculos oficiales de la dinastía Ming, dándolas a conocer. Se desahoga de su depresión y las burlas y reprimendas se convierten en segmentos de *qu* (p. 258)²³.

²³ “汤显祖将‘临川四梦’最后一梦《邯郸记》完成后，就没有再写新戏。不是他‘才华衰竭’不能写，而是觉得不必再写。他抛弃名利仕途，寄身剧场，不是要像关汉卿那样，做‘梨园领袖’，‘杂剧班头’，也不是像莎士比亚那样，靠写剧演剧来经营‘环球剧场’。汤氏是‘以笔代剑’，抒胸中郁垒与感慨。那‘临川四梦’，讴歌了真情力量可超越生死，又借梦境将明季官场魑魅魍魎鞭笞现形，‘胸中魁垒’可谓得到宣泄，嬉笑怒骂，皆成了曲章。”

Puede observarse que Tang Xianzu, en su proceso creativo, apenas tiene en cuenta los gustos del público. El dramaturgo crea para expresar su propia emoción, ironizar sobre los males de la sociedad o la política y educar a los demás. Dado que el *xiqu* se representa principalmente en mansiones de literatos, que poseen un alto nivel de instrucción, al igual que el dramaturgo, no es necesario complacer a distintos estratos de la audiencia, como podía suceder con los mosqueteros en un corral.

En el caso del corral, aunque exista una estratificación jerárquica, hay una cierta unidad, pues «la heterogeneidad social se compensa con la homogeneidad ideológica y cultural en lo que se refiere al sistema de valores básico que todos los estratos del público comparten» (Arellano, 1995, p. 109). Sin embargo, *Historia de Nanke* debían de resonar particularmente bien con funcionarios o letrados que lucharan en cuestiones políticas o abandonaran la carrera oficial para llevar una vida retirada.

1.1.2. Los textos dramáticos y su interpretación

1.1.2.1. Escritura

La génesis de escritura de ambas obras es contraria. Por un lado, *La vida es sueño*, como muchas comedias de la época, fue escrita para la puesta en escena. Su impresión y publicación fue más tardía, como era lo habitual. Arellano (1995) indica:

Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente a la literatura. Basta recordar que las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas, y que los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores, y no de su impresión (p. 61).

Según el proceso del teatro español, Calderón escribió la comedia y vendió el manuscrito a un autor de comedias, para su puesta en escena. Años más tarde, lo preparó para la imprenta, junto con otras once obras, para publicarlo en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*.

Sin embargo, *Historia de Nanke* y las demás obras de Tang Xianzu —así como de otros autores de la época— fueron creadas, en primer lugar, como guion literario, que se elaboraría

más tarde fijando *qiangdiao*²⁴ y añadiendo música para la puesta en escena. Según Zhou Yude (2015):

No se puede negar la realidad que algunos literatos escriben guion especialmente para cierto *shengqiang*²⁵. Por ejemplo, *Huansha ji* fue escrito para kunshan *qiang*. Sin embargo, en la época de Tang Xianzu, aunque *chuanqi* era un género literario de moda, la mayoría de los autores no tenían experiencia de interpretación, ni tampoco conocían los *shengqiang* de *xiqu*. Los *chuanqi* creados por ellos no eran para un cierto *shengqiang*, sino solamente un guion literario. Para ponerlos en escena, siempre se necesita un trabajo de afirmar *qiangdiao* y música. *Los cuatro sueños* de Tang Xianzu también son tales guiones literarios (p. 299)²⁶.

Al principio, el guion manuscrito se difunde entre los amigos literatos. Una vez impreso, los ejemplares se convierten en obras vendidas y leídas por la gente, gracias a la avanzada técnica de impresión china. Incluso existían los *chuanqi* llamados *antou ju*²⁷, obras solamente para leer. En la época, era discutible si *Historia de Nanke* era una obra pensada para ser leída o representada. Los registros muestran puestas en escena, pero también fue publicada a un precio asequible para los lectores. La lectura de *xiqu* en la época era activa, pues basta recordar lo que dice Shen Defu (Ming): «Una vez surge *El Pabellón de las Peonías* de Tang Yireng, es leído por todos y circula tanto que hace que se reduzca el precio de *Historia del ala oeste* varias veces» (1959, p. 206)²⁸.

Además, la longitud del *chuanqi* hace que sean necesarios varios días para representar la obra completa, por lo que en muchas ocasiones se representa tan solo una parte. Eso hacía que los espectadores tuvieran curiosidad por conocer la historia completa de la obra a través de la lectura.

Sobre la industria española de venta e impresión de comedias, Calderón pone un chiste en boca del gracioso Lázaro en *Nadie fie su secreto* (1650), poniendo de relieve la bajada de valor cuando el texto llega a la imprenta:

²⁴ *qiangdiao*, 腔调, se refiere al sistema de tonos específicos formado gradualmente basado en el extenso canto de la música de *xiqu* en una área determinada o ciertas áreas.

²⁵ *shengqiang*, 声腔, un cierto tipo de tonos y voces de *xiqu* con fuertes características locales formadas y desarrolladas en un área determinada.

²⁶ “不能否认明代文人专为某种声腔写本子的事实。如梁伯龙作《浣纱记》，就是为昆山腔提供剧本。但是，在汤显祖的时代，传奇虽为一种‘时髦’的文学体制，而其作者多数却没有表演经验，对戏曲声腔也不熟悉。他们作出来的传奇，并不是专供某种声腔演唱的‘串本’，只是文学剧本。把它们付诸演出，都须经一番生腔定谱的工作。汤显祖的‘临川四梦’，也是这样一种文学剧本。”

²⁷ 案头剧

²⁸ “汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价；”

ARIAS Aquí la doncella vive.
LÁZARO Ni la oiga, ni la veas,
 señor, hasta que se haga,
 que son como las comedias,
 sin saber si es buena o mala
 ochocientos reales cuesta
 la primera vez, mas luego
 dan por un real ochocientas.
 Déjala imprimir primero,
 que comedias y doncellas,
 como estén dadas al molde,
 las hallarás por docenas.
 (vv. 1024-1035)

En 1575, Martín de Rada pasó dos meses en China y escribió numerosas cartas e informes a México y España, conocidas como la *Relación*. Aunque la mayoría ha desaparecido, el fraile Juan González de Mendoza la cita abundantemente en su *Historia del Gran Reino de la China* (1585). Esto permite conocer mejor la imprenta china:

Según parece por la común opinión, la invención de estampar comenzó en Europa el año de 1458. La cual se atribuye a un tudesco llamado Joan Gutenbergo. Pero, según los chinos afirman, su primer principio fue en su Reino. Lo cual siendo así verdad, como ellos tienen autenticado, queda muy claro que esta invención vino y se comunicó de ellos a nosotros; y ayuda para creer esto hallarse el día de hoy entre ellos muchos libros estampados más de quinientos años antes del año en que por nuestra cuenta tuvo principio la invención en Alemania; de los cuales tengo yo uno, y he visto otros muchos así en las Indias como en España e Italia. El P. Rada y sus compañeros trajeron cuando volvieron de la China a las Filipinas muchos cuerpos de diversas materias, que las habían comprado en la ciudad de Aucheo, estampados en diversas partes de aquel Reino; aunque los más en la provincia de Ochiam, donde hay la mayor estampa; y trajeron muchos más, según dijo, porque había grandísimas librerías y valían a poco precio... de los cuales se han sacado en suma las más cosas que en esta pequeña historia hemos puesto, para dar una breve noticia de las de aquel Reino (p. 127-128).

Gracias a la obra de Mendoza, puede saberse que en la época en la que se escribió *Historia de Nanke* la lectura era una costumbre habitual y común en China. Más allá, en la introducción de *The cambridge history of China. The Ming Dynasty (1368-1644), Part I* (2008) se afirma:

There are countless volumes of Ming writings—poetry and *belles lettres*, serious scholarship in many fields, religious and philosophical studies, plays and stories and other entertainment writings, reports written by officials on all governmental subjects, and the writings of Ming historians beginning the task of putting their history in order. No scholar can know more than a fraction of all this vast sea of words, comprising more printed books in existence at any time during this dynasty than in all the rest of the world together (p. 9).

En cuanto al texto de *La vida es sueño*, cuenta con una docena de ediciones impresas del siglo XVII, en las que se cuentan dos versiones diferentes, una de ellas es una refundición o reescritura de la primera (Ruano de la Haza, 1994).

El caso de *Historia de Nanke* es diferente. El autor e historiador literario y político Zheng Zhenduo, aficionado a la colección de libros raros, afirma en *Xidi shuhua (Xidi comenta los libros clásicos)*²⁹: «[*Historia de Nanke*] uno de *Los cuatro sueños de Yuming*, exceptuando *El Pabellón de las Peonías*, es el que cuenta con más publicación» (1998, p. 261)³⁰. Muchos estudiosos se han dedicado a ordenar las versiones existentes hasta hoy en día, con diferentes conclusiones. Se cree que, durante la dinastía Ming, hubo al menos ocho versiones. Cada una de estas versiones fue grabada e impresa en una editorial diferente, por lo que cuentan con diversas correcciones y el contenido y la forma no son idénticos. Durante la dinastía Ming, la piratería era muy frecuente, por lo que no es extraño que existan ejemplares de baja calidad, con errores y faltas.

Si *La vida es sueño* nació para la escena, *Historia de Nanke* tenía otro propósito. Por un lado, podía ser leída, como otros géneros literarios; por otro, podía adaptarse para la escena en mansiones de literatos o en otras ocasiones. Hoy en día, es difícil establecer cuál fue su función primaria. Se sabe que estuvo presente en la escena gracias a los pocos registros que quedan, pero también fue leído ampliamente. No puede olvidarse que, al contrario que el *zaju*, el *chuanqi* tiene una forma más cercana a la obra literaria, pues tiene más páginas, más personajes, interacciones más complejas, una trama más desarrollada y más tiempo y espacio para su desarrollo.

1.1.2.2. Estética del Barroco y de la dinastía Ming

Durante el período artístico entendido como Barroco, la cultura europea se encuentra en un período de esplendor, en el que surgen artistas notables como Shakespeare, Milton, Bernini, Caravaggio, Rembrandt, Molière, Racine, Corneille... (edición de Pérez-Rasilla, 1994). Se trata de una época de auge para distintos medios artísticos como la pintura, la escultura, o la literatura. En España destacan figuras como Velázquez, Zurbarán, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Cervantes o María de Zayas. Este esplendor cultural ocurre en el marco de una época de

²⁹ 《西谛书话》

³⁰ “此玉茗四梦之一，于还魂外，此曲刊本独多。”

decadencia política.

En cuanto a la estética, el Barroco europeo ha tendido a definirse por oposición al Renacimiento. Leo Spitzer (1943) señala:

El vocablo Barroco fue al principio una palabra vaga, sin sentido preciso, hasta que hacia 1915 un historiador del arte suizo, Wölfflin, le dio arbitraria y deliberadamente una significación nueva y precisa (p. 310).

Wölfflin comenzó por primera vez a valorar el arte barroco y estableció las distinciones entre el Renacimiento y el Barroco: el clasicismo es lineal, superficial, cerrado, claro y unitario; mientras que el Barroco es pictórico, profundo, abierto, oscuro y múltiple (Wölfflin, 1952; citado en Spitzer, 1943, p. 310). Estos principios, extraídos de las artes plásticas, pueden aplicarse también a lo literario.

En China, la cultura de la dinastía Ming suele contemplarse como el resplandor antes del atardecer de las dinastías feudales chinas. En cuanto a lo estético, la pintura está dominada por el paisajismo —montañas, ríos, flores y pájaros. Los pintores más representativos son Xu Wei y Don Qichang, o el famoso pintor y literato Tang Yin. En la escultura de esta época se refleja la decadencia del arte religioso, pues pasan a centrarse en Chenghuang (dios natural de fosos y murallas), Confucio y Yuefei (el héroe nacional de Song contra Jin). En cuanto a la literatura, surgen la escuela de Gong'an y la escuela de Jingling. En las novelas, se escriben las cuatro maravillas: *A la orilla del agua* (Shi Nai'an), *Romance de los Tres Reinos* (Luo Guanzhong), *Viaje al Oeste* (Wu Cheng'en) y *El ciruelo en el vaso de oro* (publicada bajo el pseudónimo «El burlesco erudito de Lanling»), que fue sustituido por *Sueño en el Pabellón Rojo* (Cao Xueqin), conocidas como las cuatro grandes novelas clásicas chinas. Y de esta época datan también las cinco colecciones de novelas vernáculas *Sanyan liangpai*³¹. Además, se produjo, sobre todo, *xiqu*.

Durante la dinastía Ming, una de las características estéticas, reflejada en la obra de Tang Xianzu, es la visión de la extrañeza como belleza en la que hay que profundizar.

Dado que no hay un término específico para denominar la estética de esta época en China, Zheng Peikai (1995) en *Tang Xianzu y la cultura del tardío de Ming*³² propone el término «estética de la tardía dinastía Ming»:

³¹ 白话小说，三言两拍

³² 《湯顯祖與晚明文化》

Propongo «la estética del tardío de Ming». No significa que la gente que se dedicaba a la creación artística durante la dinastía Ming ya conociese la existencia de este campo de pensamiento ni fuera consciente de la importancia histórica y cultural de la creación artística. Sin embargo, no deben menospreciarse el esfuerzo inconsciente y los materiales creados con empeño. A finales del siglo XX, tras la llegada del pensamiento académico y cultural de Occidente, se puede mirar hacia atrás y catalogar esta estética que emerge gradualmente, como la estética de la tardía dinastía Ming (p. 12)³³.

En este sentido, tanto la etiqueta Barroco como la estética de la tardía dinastía Ming son términos usados desde el siglo pasado para englobar la estética dominante en un período comprendido en los siglos XVI y XVII.

Durante la dinastía Ming se resalta el contraste de *Qing* y *Li*. Sobre el *qing* y *li*, merece la pena citar la explicación de Alicia Relinque Eleta (2016) en su edición y traducción de *El Pabellón de las Peonías*:

En el centro de todos estos debates aparece un concepto reelaborado a partir de planteamientos previos: el discurso en torno a la pasión amorosa o *qing*. El término abarca un registro importante de significados: desde un sentido más amplio de «sentimiento» —que incluiría cualquier tipo de ellos, desde la alegría a la tristeza, la ira o el temor—, se va perfilando en torno a la idea de amor, amor carnal, pasión. Hemos de pensar en la sociedad Ming que, institucionalmente, estaba regida por dos principios básicos: el «rito» (*li*), en el sentido de «propiedad, decoro», que marcaba todas las relaciones humanas y ponía de manifiesto y consagraba la jerarquía; y el concepto de «razón» (*li*), el principio que debía regir la vida de la familia, del imperio y, por supuesto, de los individuos basándose en la posición que les era asignada dentro de dicha jerarquía. La irrupción de la noción de *qing* se gestaría a partir de los planteamientos del filósofo Wang Yongming (1472-1529) que defendía que, cuando lo que un individuo «siente apasionadamente» entra en conflicto con los «valores morales» derivados de rito y razón, no necesariamente es algo equivocado y está legitimado para luchar por ello; es la construcción misma de la idea de identidad individual la que se teje en el fondo del debate (p. 12).

Desde esta perspectiva, los literatos y dramaturgos crean obras que presentan el enfrentamiento entre los jóvenes amantes y los padres que impiden su amor. *Xixiang ji* (Yuan)³⁴ se hace famoso por poner en escena el triunfo del amor. Como señala la traductora:

³³ “我提出：‘晚明文化美學’一詞，並不是說晚明從事藝術創作的人已經充分瞭解到這個文化思維領域的存在，已經自覺地在拓展與擴充藝術創作的歷史文化意義。但是，我們也不能忽略他們不自覺的努力，以及灌注了許多心力才創造出來的材料，因為正是由於這些新創的文化資源及其在歷史發展中的影響、流傳與累積，才讓我們到了二十世紀末，經歷了西方學術文化思考的洗禮，驀回首，竟然發現可以稱作‘文化美學’的這個領域，從晚明以來已經逐漸浮現。”

³⁴ 《西厢记》

Este tipo de historias se ganaban el beneplácito de espectadores y lectores al tiempo que socavaban sutilmente alguno de los principios más férreos de la ideología imperante. Eso sucedía ya en la dinastía Yuan (1271-1368), pero habrá que esperar a la dinastía Ming para que la polémica entre sentimientos y razón alcance su mayor apogeo y el amor se convierta en el tema central de discusión (p. 13).

En el período de Primaveras y Otoños, los pensadores comenzaron a discutir sobre la naturaleza humana. Esta discusión se enriqueció en los Reinos combatientes con las cien escuelas del pensamiento, como el taoísmo, el moísmo, el legalismo, el confucianismo, Mencio y Xun Zi, etc.

En China, la monarquía absoluta está profundamente arraigada, por lo que el *qing* —el afecto humano— se reprime. Antes de la dinastía Qin, se promueve la represión de la naturaleza humana a través de protocolos. Desde la dinastía Han, el confucianismo se convierte en el pensamiento ortodoxo, que ata la naturaleza humana mediante *los tres gang y cinco chang*³⁵. Al llegar a las dinastías Sui y Tang, el florecimiento del budismo y el taoísmo, la cuestión de la naturaleza humana se mezcla inevitablemente con el ascetismo religioso. El *qing* se entiende como causa radical de la corrupción de la naturaleza humana. Los neoconfucianistas de la dinastía Song presentan como opuestos la justicia divina y el deseo humano, por lo que se ahogan los afectos. Durante trescientos años, hasta la mitad de la dinastía Ming, el neoconfucianismo se toma como nueva ortodoxia, heredada directamente del confucianismo.

En la era de Jiaqing, Longqing y Wanli, llegó la decadencia de la dinastía Ming. Frente a este conflicto agudo, el neoconfucianismo no halló un remedio. Debido a la desintegración de las instituciones gobernantes y el desuso de las leyes feudales, el control del pensamiento se relajó y dejó hueco al pensamiento libre. En esta tendencia de emancipación ideológica, se volvió a plantear el *qing*.

Además, en la época tardía de la dinastía Ming, el desarrollo de la economía mercantil y la germinación de las relaciones de producción capitalistas hacen que el clima social cambie drásticamente. Se trata de una época de esplendor para el yangmingismo de Wang Yangming, seguido por la escuela Taizhou de Wan Gen y su discípulo Luo Rufang, maestro de Tang Xianzu, y Li Zhi, que abogan contra el neoconfucianismo de Song. Tang Xianzu prefiere el *qing* y sus seguidores también toman la posición a favor del *qing* frente al *li*.

³⁵ 三纲五常, Los tres guías cardinales (el gobernante guía al sujeto, el padre guía al hijo y el esposo guía a la esposa) y las cinco virtudes constantes (benevolencia, rectitud, corrección, sabiduría y fidelidad) como se especifica en el código ético feudal.

El Barroco español puede entenderse también como una época de contrastes, que se define en la literatura por recursos como la antítesis y el oxímoron y en el teatro por la combinación de lo trágico y lo cómico (Spitzer, 1943). Estos contrastes van acompañados de un dualismo que «siempre está allí, presente; el tema barroco por excelencia en el desengaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la verdad, la grandeza temporal opuesta a la caducidad» (Spitzer, 1943, p. 318).

La época tardía de la dinastía Ming es también un período de gran desarrollo y cambios en la estética literaria china. Li Tiandao y Li Yuzhi (2014) en *Mingdai wenyimeixue sixiang jiqi shenmei suqiu* (*La estética literaria y artística de la dinastía Ming y su búsqueda estética*) resumen:

En esta época, en el ámbito filosófico, el neoconfucianismo y el yangmingismo se desarrollan y se absorben mutuamente. Por otro lado, ideas opuestas en la historia de la estética, como shiwu³⁶ y shixin³⁷, la neutralización y no neutralización, *qing* y *li*, vulgar y culto, etc., se influyen unas a otras, proporcionando una base ideológica para la estética literaria y artística antigua (p. 77)³⁸.

A finales del siglo XV, en la literatura de la dinastía Ming se comienza a valorar lo antiguo. Hay una tendencia a restaurar el antiguo orden o las viejas costumbres literarias que habían durado cien años, desde la era Hongzhi hasta la era Wanli, mantenidas por los siete literatos anteriores y los siete posteriores. Li Mengyang (Ming), representante de los siete anteriores, afirma: «El artículo debe imitar el estilo de la dinastía Qin y Han, y la poesía debe seguir la costumbre del apogeo de la dinastía Tang» (Wan Sitong, Qing)³⁹; Wang Daokun (Ming) dice: «Li Yulin (uno de los siete posteriores) se cree un buen discípulo de los antepasados, no lee libro que no sea de pre-Qin y Han, ni habla que no sean las palabras de los emperadores antiguos» (2004, p. 479)⁴⁰. Hasta Wang Shizhen mismo, también de los siete posteriores, no salió nunca de la imitación de los antiguos.

El movimiento de *Los siete anteriores y posteriores* se limita a los campos de la poesía y los artículos, pero examinaron la situación de la literatura para encontrar una salida a la

³⁶ 师物, tomar todas las cosas como maestro.

³⁷ 师心, tomar el corazón como maestro.

³⁸ “这个时期, 一方面是哲学方面‘理学’与‘心学’思想在发展中相互吸收, 另一方面是美学史上个总对立思想, 如‘师物’与‘师心’、中和与非中和、重情与重理、雅与俗等的相互渗透, 这为古代文艺美学思想的总结, 提供了进一步发展的思想基础。”

³⁹ “倡言文必秦、汉, 诗必盛唐, 非是者弗道。”

⁴⁰ “其书非先秦两汉不读, 其言非古昔先王不称。”

influencia del neoconfucianismo, restableciendo la teoría del *qing* y prestaron atención a la literatura folclórica. Aunque reflejan un nuevo entendimiento de la literatura, no consiguieron el propósito de revitalizar poesía y prosa, debido a la falta de espíritu y estilo original, causado por la imitación como método de creación.

Si en Europa el Barroco supone una oposición a lo clásico del Renacimiento, en la tardía dinastía Ming surgió también una escuela que se oponía a la imitación de los clásicos de *Los siete anteriores y posteriores*, la escuela Gong'an, representada por Yuan Zhongdao durante la era de Wanli. Frente a la imitación, esta escuela defendía «expresar solamente el temperamento verdadero y único, no sujeto a ningún formato o restricciones de rutina» (Yuan Hongdao, Ming, p.187)⁴¹. En el contexto de una época en la que prevalece el respeto a los antiguos y el énfasis en la imitación, esta propuesta representaba la liberación individual y la anti-tradición, por lo que tuvo un cierto impacto no solo en la creación literaria de la época, sino también en las generaciones posteriores.

Si, como propone Eugenio d'Ors (1964), el Barroco puede entenderse como una «constante histórica» (p. 152), es decir una corriente que se repite cíclicamente a lo largo de la historia, no es de extrañar que pueda hallarse una correspondencia entre las estéticas literarias española y china.

1.2. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA Y TANG XIANZU

Pedro Calderón de la Barca nace en 1600, el mismo año en el que Tang Xianzu termina *Historia de Nanke*, y muere en 1681. Tang Xianzu nace en 1550 y muere en 1616, año de fallecimiento de Shakespeare, lo que ha precipitado cierta cantidad de estudios comparativos sobre sus obras⁴². Diecinueve años después de la muerte Tang Xianzu, en 1635, se estrena *La vida es sueño* en las tablas de un corral de comedias español. A continuación, se repasan las circunstancias más significativas en la biografía de cada autor.

Calderón de la Barca nace en una familia hidalga, como uno de los seis hijos de un secretario de hacienda. Tras educarse con los jesuitas, inició sus estudios universitarios en Alcalá de Henares en 1614, para continuar en la Universidad de Salamanca. Regresó a Madrid en 1621, donde unos años más tarde, en 1629, escribiría *La vida es sueño*.

Calderón muestra pronto talento para la poesía y el teatro. En 1620, Lope de Vega lo elogia

⁴¹ “独抒性灵，不拘格套”

⁴² Del mismo modo, la obra de Calderón ha sido comparada a menudo con la del dramaturgo inglés.

tras su participación en las Justas poéticas para la beatificación de San Isidro. En 1623 se estrena en palacio su primera obra teatral documentada, *Amor, honor y poder*.

Antonucci (2008), en su edición de *La vida es sueño* hace una semblanza del joven Pedro y lo describe como

un hombre impulsivo y fácil a las reacciones agresivas e incontroladas, según denunciaba Paravicino; que mantenía relaciones no sólo profesionales con el mundo del teatro, pues la riña se había entablado precisamente con un actor; que no rehuía los escándalos y hasta parecía complacerse en hacer burla de los moralistas que se escandalizaban... Y quizás estos rasgos de su propio carácter puedan haberle servido para perfilar algunos de sus personajes más conflictivos, como...o el mismo Segismundo de *La vida es sueño*: obras que pertenecen con toda probabilidad al período juvenil de su producción. Por otra parte, en el sector cómico de su teatro, transfiguraba y ajustaba a una «matemática perfecta» los lances de su vida madrileña: riñas, duelos, burlas... (p. 9)

A lo largo de su vida Calderón triunfa no solo en los teatros comerciales, sino también en el teatro cortesano. En 1625, Calderón entra al servicio del duque de Frías y en ese mismo año escribe *El sitio de Bredá* por encargo del conde-duque de Olivares. A mediados de 1640 se alista en las tropas para la guerra en Cataluña, lo que supone un parón en su producción teatral. A su regreso, tras el cierre de los teatros con motivo del luto por Isabel de Borbón en 1644, ingresa al servicio del Duque de Alba. Tras la muerte de su hijo en 1650, se ordena sacerdote. En 1653 se le nombra capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, donde vive durante diez años hasta regresar finalmente a Madrid.

A lo largo de su estancia en Toledo, Calderón continúa escribiendo autos sacramentales y fiestas cortesanas. Tras la muerte de Felipe IV y el consiguiente cierre de los teatros en 1655 su producción decae, aunque sigue escribiendo hasta su muerte en 1681.

Tang Xianzu, nombre de cortesía Yireng, llamado por el apelativo Ruoshi, Hairuo, o por el taoísta Qinyuan, nace en el seno de una familia de literatos de Linchuan (hoy en Fuzhou, provincia de Jiangsu). Desde la infancia muestra talento e inclinación a los estudios. Según *Tang Yireng xiansheng zhuan (Biografía de Tang Yireng)* (Ming):

En aquel entonces además de la literatura antigua, sabe bien el *yuefu*⁴³, *gexing*⁴⁴, *wuqiyanishi*⁴⁵; además del *zhushi baijia*⁴⁶, es experto en astrología, geografía,

⁴³ Poemas cantados de la literatura china.

⁴⁴ Tipo de poema antiguo.

⁴⁵ Poemas que tienen cinco o siete caracteres en cada fila, con una métrica determinada.

⁴⁶ Cien escuelas de pensamiento, que dieron lugar a una serie de filósofos y escuelas surgidas entre el año 770 al 221 a.C., una

medicina, adivinación, *heji*, estrategia militar, mitología y cuentos de milagros, etc. Aunque era solamente un *xiaolian*⁴⁷, su fama llega a todo el mundo, se enorgullecen de ver a Tang Yireng en el país (p. 9)⁴⁸.

Tang Xianzu lee más libros que aquellos dedicados a la moral y además es justo y firme. Se hace amigo de los héroes, pero considera que lisonjear a los poderosos es humillante.

Con apenas catorce años, el joven Tang Xianzu aprueba el examen de distrito, y a lo veintiuno, el provincial, aunque logra pasar el examen estatal a los treinta y cuatro, al año siguiente de la muerte del gran secretario Zhang Juzheng (1525-1582), uno de los hombres más poderosos del periodo. Como no quiere congraciarse con el nuevo gran secretario Shen Shixing (1535-1614), se limita a desempeñar cargos insignificantes en Nanjing.

Durante la época de Jiajing y Wanli, la dinastía Ming entra en un período de decadencia. En el año dieciséis del Wanli (1588), tras una hambruna hubo una epidemia en Nanjing. Los encargados de solventar las pérdidas acaban por enriquecerse y lograr su ascenso, gracias a la corrupción de los funcionarios locales. En el año diecinueve de Wanli (1591), Tang Xianzu escribe el famoso memorial «Lun fuchen kechen shu» («Sobre las faltas de secretarios y oficiales de supervisión») ⁴⁹, por lo cual fue degradado a Dianshi (secretario de magistrado) del distrito de Xuwen, en la provincia de Guangdong. Un año después, se trasladó al magistrado de Suichang de la provincia de Zhejiang. Durante los cinco años de su cargo, hace una política justa, con muchos logros y con la estimación de la gente. Sin embargo, eso le supuso la oposición de las fuerzas locales y la difamación de funcionarios superiores, lo que acaba por aniquilar su pasión política y su esperanza de que el emperador y secretarios virtuosos puedan estabilizar el mundo.

En el año veintiséis (1598), decide volver a su hogar, Pabellón de la Camelia, en su pueblo natal y ese mismo año termina su obra más conocida, *Pabellón de las peonías*, seguida más tarde por *Historia de Nanke* (1600), *Historia de Handan* (1601), *Historia de horquilla púrpura* (1587). Juntas, reciben el nombre de *Los cuatro sueños de Linchuan* o *Los cuatro sueños del Pabellón de Camelia*. Este conjunto de obras presenta un reflejo de la sociedad hacia el final de la dinastía Ming. Puesto que había fracasado en la carrera política, Tang Xianzu se centra en

época de gran expansión cultural e intelectual en China.

⁴⁷ Este término, referido a la piedad filial y la integridad, nombra también un cargo y se refiere a Juren en la dinastía Ming y Qing.

⁴⁸ “彼其時於古文詞而外，能精樂府、歌行、五七言詩；諸史百家而外，通天官、地理、醫藥、卜筮、河籍、墨兵、神經、怪磔諸書矣。公雖一孝廉乎，而名蔽天壤，海內人以得見湯義仍為幸。”

⁴⁹ 《论辅臣科臣疏》

criticar la realidad y expresar sus ideales por medio de la escritura.

El dramaturgo experimentó la pérdida de su hijo de ocho años cuando escribía *Pabellón de las peonías* y, más tarde, la muerte de su primogénito en Nanjing. Junto con su fracaso profesional, estos duelos afectaron a su carácter y su forma de escribir, como reconoce en una carta a Luo Zhang'er:

Hoy en día no se puede tomar en serio en todos los asuntos de la vida, y menos en *xi*. Si lo tomamos con demasiada seriedad, el licor, la comida y la riqueza no durarán mucho tiempo. Soy demasiado serio en mi vida, por lo tanto, no triunfé en la carrera oficial ni en la familia (1992, p. 128)⁵⁰.

Estas palabras revelan el pesimismo de sus últimos años, pero también muestran su búsqueda moral. Tanto su talento, como sus ideales de honra y justicia, parecen fuera de lugar en la época oscura de finales de la dinastía Ming.

1.2.1. La época de ambos autores

Tanto Calderón como Tang Xianzu vivieron respectivamente al final de una dinastía, los Habsburgo en España (1516-1700) y la Ming en China (1368-1644). Esto supone que, a pesar de estar en lados opuestos del mundo, pueden encontrarse muchas similitudes.

Calderón (1600-1681) vive tres reinados de la dinastía de los Austrias: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). La dinastía se terminó con el fallecimiento de Carlos II sin descendencia en 1700. Por su parte, Tang Xianzu (1550-1616) vive tres emperadores de la época tardía de la dinastía Ming: Shizong (la era de Jiajing, 1522-1566), Muzong (la era de Longqing, 1567-1572) y Shenzong (la era de Wanli, 1573-1620). La dinastía Ming, tras el reinado de otros dos emperadores, termina en 1644, tras doscientos setenta y seis años de duración. A pesar de tratarse de instituciones de gobierno diferentes, las épocas de declive muestran, inevitablemente, problemas muy similares, políticos, económicos y sociales.

Mientras que Calderón es testigo de su período histórico y, en escasas ocasiones, protagonista; Tang Xianzu es sin duda protagonista en su época, debido a su posición política. Creó los *Cuatro sueños* principalmente para expresar su insatisfacción e impotencia ante la decadencia. Aunque es conocido en China y en el extranjero con sus *Cuatro sueños*, Tang

⁵⁰“如今世事总难认真，而况戏乎！若认真，并酒食钱物也不可久，我平生只为认真，所以做官做家，都不起耳。”

Xianzu tiene su biografía en *Historia de Ming*, como político en vez de literato.

En su carrera política, Tang Xianzu no llegó a ocupar un alto cargo, debido a su rechazo hacia la corrupción. Su principal logro político es el memorial que presenta en 1591, en el que acusa al primer ministro del Consejo Real, lo que supone su degradación y le hace abandonar su cargo tras siete años. Como Zhou Yude (2015) señala: «cuando estudiamos a Tang Xianzu como un dramaturgo, tampoco podemos separarlo del torbellino político de la dinastía Ming» (p. 136)⁵¹. Además, incluso después de regresar a su pueblo, en su Sala de Yuming, no deja de expresar opiniones en sus poemas, textos y cartas a sus amigos, todavía implicados en el torbellino político.

En la España del siglo XVII, se suceden las guerras, comenzando por la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), acabada por la Paz de Westfalia. España pierde su lugar como potencia de primera clase y, a nivel interno, debe lidiar con rebeliones en Portugal y Cataluña. En 1668, tuvo que reconocer la independencia de Portugal en el Tratado de Lisboa. Tras algunas victorias a comienzos de siglo, con la derrota de Rocroi (1643) se inicia una larga lista de fracasos militares, que causaron la presión casi insoportable de los tributos. De modo similar, la dinastía Ming sufre invasiones y rebeliones. Solamente la era de Wanli, la dinastía Ming movilizó fuerzas nacionales a tres guerras famosas: la Guerra de Ningxia (1590) para reprimir la rebelión de Pubei; la Guerra de Corea (1592-1598) para ayudar a Corea contra las invasiones japoneses y la Guerra de Bozhou (1599-1600), la rebelión de Tusi Yang Yinglong. Aunque el gobierno chino ganó todas las tres guerras, las arcas quedaron vacías, por lo que el emperador elevó los impuestos, especialmente a la minería. Muchos eunucos fueron enviados a todas partes para exigir los tributos, donde contrataron a delincuentes y constituyeron sistemas de explotación, causando numerosos problemas sociales. El abandono del cargo de Tang Xianzu está relacionado con el impuesto a la minería, ya que en aquel entonces se encargaba de él el gobernador de Suichang, por ser el lugar de origen del oro y la plata.

Otro paralelismo en este período es la figura de los validos. En España el duque de Lerma, nombrado por Felipe III, fue sustituido por el duque de Uceda y, posteriormente, el Conde-duque de Olivares durante el reinado de Felipe IV. Esta figura política recuerda a los primeros ministros del Consejo Real durante la era de Wanli: Zhang Juzheng, que mantiene su poder entre 1573 y 1582 –año de su muerte–, y Shen Shixing, que toma el cargo de primer ministro entre 1583 y 1591.

⁵¹ “把汤显祖作为戏剧家来研究时，又不能不把他放到明代的政治的漩涡中去观察。”

Zhang Juzheng, gobernó mientras el emperador Shenzong todavía era menor, monopolizando el poder. Este período coincide con el tiempo de estudio y carrera oficial de Tang Xianzu. Al igual que el Conde-duque de Olivares, realizó muchas reformas y logró ciertos éxitos como aclarar las normas para los funcionarios, mejorar el sistema de impuestos, construir sistemas de conservación de agua, ampliar las fuentes de ingresos y mejorar los ejércitos. Sin embargo, Zhang Juzheng recibió críticas por utilizar su poder para fines personales, como conseguir que sus tres hijos aprobaran el examen estatal, examen en el que Tang Xianzu fracasó en dos ocasiones, hasta que logró aprobar tras la muerte de Zhang. Además, Zhang censuraba a los funcionarios y prohibió conferencias de estudiosos tales como Wang Gen, que fundó la escuela de Taizhou, discípulo de Wang Yangming, fundador de Xinxue; o Luo Rufang de la misma escuela, maestro de Tang Xianzu.

Zhang intenta acallar estas escuelas porque se opone al pensamiento formal y, en general, al neoconfucianismo. Shen Shixing, con un estilo totalmente diferente a Zhang, empeoró aún más la política de la dinastía Ming. El emperador Shenzong es ya un adulto y Shen Shixing tolera su naturaleza depravada para no ofender al emperador. La situación política decae bruscamente.

Tang Xianzu, ocioso en su cargo para evitar servir a Shen Shixing, se preocupa por la situación. La mala gestión de Shen trasluce en los abusos que ocurren en el examen estatal, la lucha por elegir un heredero, las pérdidas militares y la corrupción tras las epidemias y desastres naturales. Esto lleva a Tang Xianzu a entregar el famoso memorial «Lun fuchen kechen shu» («Sobre las faltas de secretarios y oficiales de supervisión») a Shenzong en 1591:

En los primeros diez años, Zhang Juzheng era arbitrario con su deseo personal, reuniendo a sus fieles seguidores dañaron la política agresivamente; en los diez años posteriores, Shixing era débil, también con su deseo personal, con sus seguidores corroyó la política desastrosamente (pp. 92-93)⁵².

En realidad, señala que el problema fundamental estaba en que Shixing daba el poder a incompetentes. Tang Xianzu aprovecha la presencia de un cometa en el cielo, oportunidad de un augurio que los funcionarios utilizaban para amonestar al emperador, quien solía reflexionar por temor al castigo divino, que en la obra también se aprovecha por el ministro derecho para difamar al protagonista, Chunyu. Sin embargo, el emperador se enfada y lo degrada a Xuwen de la provincia de Guangdong.

⁵² “前十年之政，張居正剛而有欲，以羣私人嚚然壞之。後十年之政，時行柔而有欲，又以羣私人靡然壞之。”

Economía y sociedad se encuentra en un momento de decadencia tanto en España como en China. Según se introduce en la edición de García Martín (2011, P. 24), en Europa, el precapitalismo aparece en el siglo XVI, pero el desarrollo industrial se trunca con las guerras. España tiene un problema de mano de obra insuficiente, debido a la despoblación causada por pestes, guerras y hambre. Los estudiosos creen también que en China ha surgido ya el germen del capitalismo, a finales de la dinastía Ming y comienzo de la Qing, ya que se aumenta la mano de obra en industrias como el textil, el papel, etc. Sin embargo, a finales de la dinastía Ming se suceden los desastres naturales: en 1586, inundaciones en el sur y el norte del río Yangtze; en 1587, sequía en Pekín, seguida de una peste y una plaga de langostas; un tifón e inundaciones en el sur; otra sequía en Shandong y la inundación del río Amarillo en Henan. En 1588, el auge del desastre se da con la hambruna y peste en Shanxi, Henan, Zhengjiang y Nanjing. El pueblo natal de Tang Xianzu, Jiangxi, también se ve afectado.

Los funcionarios enviados para ayudar a las víctimas extienden la corrupción y aceptan sobornos, fenómeno similar a lo que ocurre con cargos estatales en España. El fiel seguidor de Shen Shixing, Yang Wenju, llega a vender cargos oficiales, lo que también ocurre en España, hasta el punto de que la nobleza aumenta desproporcionadamente. Al volver a la corte, Yang logra un ascenso por su trabajo durante la crisis.

Tanto el pueblo chino como el español vivían una vida con dificultades, bajo la presión de insoportables tributos, hambre y miseria. Mientras tanto, el rey de España despilfarra en la corte, fiestas y agasajos; y el emperador de Wanli disfruta de licor, mujeres y riquezas, sin llegar a presentarse en la corte durante veintiocho años, alegando como motivo enfermedad. Li Sancai (Ming), funcionario, entrega un memorial al emperador en el que escribe:

A Su Majestad le gustan el jade y las perlas, el pueblo también disfruta de los alimentos; Su Majestad quiere la inmortalidad, el pueblo no quiere separarse de sus esposa e hijas. ¿Por qué Su Majestad intenta que el oro aumentado en las montañas sea más alto que la Osa Mayor, sin embargo, no hace que el pueblo tenga un poco de depósito de grano? ¿Por qué Su Majestad tiene la esperanza que sus descendientes reinen miles de años, empero no deja un día o una noche para el pueblo? (2015, p. 166)⁵³

Shenzong no hace ningún caso a las críticas y la explotación termina por despertar la ira del pueblo. Las rebeliones se suceden, como preludio del gran levantamiento campesino a

⁵³ “皇上爱珠玉，民亦慕温饱；皇上爱万世，人亦恋妻孥。奈何皇上欲黄金高于北斗，而不使百姓有糠粃升斗之储？皇上欲为子孙千万年，而不使百姓有一朝一夕？”

finales de la dinastía Ming.

Tanto la época de Calderón como la de Tang Xianzu son amargas para la política y la sociedad, pero espléndidas en lo que se refiere a la literatura y al arte. Al situarlos en contextos históricos tan similares, no es de extrañar que ambos trataran el mismo tema de la vida como sueño. Sin embargo, debido a diversos factores, como el contexto histórico, social y cultural, los desarrollos de Segismundo y Chunyu acaban por diferenciarse.

1.2.2. Recepción de Calderón y Tang Xianzu

Ambos autores cuentan con una recepción variada, en la que se encuentran tanto vertientes positivas como negativas. Dada la imposibilidad de enumerar aquí cada perspectiva, se han seleccionado algunas de las posiciones más destacadas.

Tanto Calderón como Tang Xianzu tuvieron una buena acogida en su época. En 1636, Valdivieso elogia el ingenio de Calderón en su aprobación para la *Primera parte*:

cuyo ingenio es de los de la primera clase, en la novedad de las trazas, en lo ingenioso de los conceptos, en lo culto de las voces y en lo sazonado de los chistes, sin que haya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la reformation, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos y muchas sales para los señores, y basta su nombre para su mayor aprobación, pues en los teatros se las ha merecido de justicia (p. 3).

Guerra y Ribera (1682) cree que Calderón es el dramaturgo más representativo, también en la aprobación de la *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*:

Sin agravio de tantos insignes poetas como han ilustrado, e ilustran, el teatro del mundo, y de esta corte, me han de permitir que diga que sólo nuestro don Pedro Calderón bastaba para haber calificado la comedia y limpiado de todo escrúpulo el teatro. Este grande juicio, estudio e ingenio pisó con tal valentía y majestad la cumbre de lo cómico que sólo ha dejado a la envidia capacidad para desearle imitar (...).

Lo que más admiro y admiré en este raro ingenio fue que a ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo.

(...)

Sólo el singular ingenio de nuestro don Pedro pudo conseguir hacer caminos nuevos, sin pisar los pasos antiguos; los miró no para seguirlos, sino para adelantarlos; voló sobre todos (pp. 32-34).

La obra de Calderón llegó a obtener reconocimiento más allá de España y fue especialmente apreciada en Alemania. Goethe (1968), hablando con Eckerman, dijo lo

siguiente sobre su obra:

En Calderón hallamos la misma perfección teatral (que en Molière). Sus obras son teatrales de pies a cabeza; no hay nada en ellas que no esté calculado para producir el efecto que se busca; Calderón es el genio que ha tenido más ingenio (p. 1120).

Ya en el siglo XX, Aubrun (1968) también cree que es un escritor genial, puesto que el enredo de sus dramas refleja la realidad del mundo:

Pero, como escritor, es genial. Busca casos límite, que rayan en lo inverosímil, y tiene cuidado de enraizarlos en la realidad más concreta, o sea, en la menos discutible; los trata entonces al modo filosófico y hace florecer su esplendente significación intelectual. Nos estábamos divirtiendo y he aquí que nos vemos cogidos; estamos encausados, estamos comprometidos. Nuestro mundo se nos presenta como un gran teatro (ese es el título de uno de sus autos); los actores, con su lenguaje «paralelo» y su mímica histórica, nos describen nuestra naturaleza, nos representan a nosotros mismos, y también nos sugieren un papel que desempeñar e influyen en nuestras actitudes a lo largo de toda nuestra vida (pp. 167-168).

La obra de Calderón, así como su interpretación, no ha estado exenta de polémica. Si bien más tarde se le ha querido identificar como un autor moralista y filosófico, en su época sus obras llegaron a suscitar la desconfianza de ciertos sectores, como señala J. E. Hartzenbusch (1851):

Quede sentado, pues, que en las obras dramáticas de Calderón hay doctrina, hay un fin social o político, generalmente hablando, fin que se observa aun hasta en algunas de sus fiestas reales o comedias de espectáculo, de magia y música, donde no se deben pedir al autor maravillas: en las comedias devotas, indisputable es que hay un fin piadoso. Los críticos nada píos del siglo pasado se enfurecieron contra lo que no acertaban a comprender; anatematizaron en folletos y periódicos a Calderón como escritor perjudicial a la fe y a las costumbres (no siendo aquélla muy ardiente, ni éstas muy ejemplares a la sazón), y, prohibidos ya los autos, obtuvieron a principios de este siglo que se prohibiese también la representación de varias comedias suyas, entre ellas las de *El príncipe constante*, *El príncipe de Fez* y *¡La vida es sueño!* Sueño parece, porque alguna de esas composiciones, como otras varias de Calderón, había sido escrita con determinado objeto moral y filosófico (p. 216).

Actualmente existen dos vertientes en la crítica, una que se apoya en el *New Historicism* y que pretende encontrar en las obras de Calderón una lectura política⁵⁴, incluso crítica con la

⁵⁴ Forman parte de esta corriente críticos como Margaret Greer o Frederick de Armas. Sobre este debate puede verse Fernández

monarquía de los Austrias; y otra más enfocada en el texto, en la que se valoran las evidencias textuales sin presuponer un mensaje velado⁵⁵.

En el caso de la obra de Tang Xianzu, Wang Jide (Ming) dice en *Quly (Regulación de canto)*⁵⁶: «con respecto a los literatos que crean *qu*, tales como Wang Yanzhou, Wang Nanming, Tu Chishui, no todos son expertos, Tang Hairuo es el único al que se puede llamar *shediaoshou*» (1959, p. 160)⁵⁷. Y Zha Jizuo (Qing) dice en *Tang Xianzu zhuan (Biografía de Tang Xianzu)*: «la mayoría de los textos de Hairuo son cultos, sin relación con objetos reales. Sin embargo, su sutilidad y vivacidad a menudo supera a sus predecesores» (2014, p. 2532)⁵⁸. Además, Lv Tiancheng (Ming) dice en *Qupin*⁵⁹:

Tang Fengchang tiene talento sin precedentes y, sabio excelente, es puro y sublime, pero su carrera oficial es dura. Cuando regresa tras la degradación, está tan deprimido como si Tao Yuanming hubiese se doblado⁶⁰. Se obsesiona por el *qing* (afecto), y desarrolla la inteligencia y la fuerza vital. Colecciona historias legendarias de muchos lugares, en las que basa sus textos, que harían llorar a los fantasmas. Campeón de las seis dinastías, el encanto de su frase haría sonrojarse a las flores. En el pabellón secreto, rodeado por la fuente, las tablas de sándalo⁶¹ suenan como el viento. Dentro, en la sala de Yuming, la cortina se mueve con el aire y exuda la fragancia de la noche bajo la luna. El corazón crea palabras hermosas y su pincel colorado mueve los afectos. Sorprendentemente, rompe el sueño del budismo o taoísmo y, tranquilamente, concluye la celebración secular con licor (1959, p. 213)⁶².

Los elogios a Tang Xianzu están frecuentemente relacionados con su obra más representativa, *El Pabellón de las Peonías*. Por ejemplo, la frase de Shen Defu (Ming) que ya hemos citado: «Una vez surge *El Pabellón de las Peonías* de Tang Yireng, circula tanto y tiene tantos lectores que hace que se reduzca el precio de *Historia del ala oeste* varia veces» (1959,

Mosquera, 2013, pp. 15-17.

⁵⁵ Esta es la perspectiva que adoptan estudiosos como Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera. Sobre este debate puede verse Fernández Mosquera, 2013, pp. 15-17.

⁵⁶ 《曲律》

⁵⁷ 射雕手。Palabra que se utiliza para referirse a una persona experta en tiro con arco, capaz de disparar a un buitre. “世所谓才士之曲，如王弼州、汪南溟、屠赤水辈，皆非当行，仅一汤海若称射雕手……”

⁵⁸ “海若为文，大率工于纤丽，无关实务。然其遣思入神，往往破古”

⁵⁹ 《曲品》

⁶⁰ Tao Yuanming (365-427), también dejó su cargo para celebrar la vida campesina y el vino. Se le considera el primer poeta campesino. Aquí hace alusión a la negativa de Tao Yuanming a doblegarse por cinco dou –diez litros– de arroz, debido a su altanería.

⁶¹ Tablas de sándalo, Instrumento de percusión, se usa ampliamente en el acompañamiento musical de *xiqu*. Parecido a las castañuelas.

⁶² “汤奉常绝代奇才，冠世博学，周旋狂社，坎坷宦途。当阳之谪初还，彭泽之腰乍折。情痴一种，固属天生；才思万端，似挟灵气。搜奇八索，字抽鬼泣之文；摘艳六朝，句叠花翻之韵。红泉秘馆，春风檀板敲声；玉茗华堂，夜月湘帘飘馥。丽藻凭巧肠浚发，幽情逐彩笔以纷飞。遽然破噩梦于仙禅，嶮然销尘情于酒色。”

p. 206)⁶³.

Otro ejemplo es lo que señala Wu Wushan (Qing):

a la pregunta “dentro de las obras dramáticas de la dinastía Ming, ¿existe una obra más ingeniosa que *El Pabellón de las Peonías*? ” responde: “los escritores de Ming son sobresalientes para el canto del sur, como los de Song son buenos para el canto del norte. Todos los cantos de Yuan legados son sutiles y se destaca *Historia de ala de oeste* como el mejor; dentro de los cantos de Ming, hay los sutiles y no tan sutiles, obviamente *El Pabellón de las Peonías* es inigualable (2003, pp. 447-448)⁶⁴.

También hay críticos que aprecian el ingenio del dramaturgo desde el punto de vista del conjunto de *Los cuatro sueños*. Entre ellos se destaca el comentario de Wang Siren de la misma época que Tang:

La motivación de Tang para escribir sus obras consiste en crear su doctrina: *Historia de Handan* trata sobre *xian* (los seres inmortales); *Historia de Nanke*, sobre el budismo; *Historia de la horquilla púrpura*, sobre *xia* (la caballería andante); y *El Pabellón de las Peonías*, sobre *qing* (el afecto) (2016, p. 852)⁶⁵.

Los que critican a Tang Xianzu se centra en su desobediencia de las reglas musicales, puesto que se crea cierta disonancia rítmica o métrica; o su falta de conocimiento de *gongdiao*⁶⁶, lo que produce una contradicción entre la escritura y la representación, puesto que para el *xiqu* chino es muy importante el canto. La creación de *xiqu* deben obedecer reglas musicales y textuales estrictas. En realidad, la creación de *xiqu* estaba sujeta a más restricciones, tales como la rima, el número de frases y de palabras en una frase, el juego de entonación, *gongdiao*, y *qupai*⁶⁷ en cada *gongdiao*. Dado que el humor o estado de ánimo de cada *gongdiao* y *qupai* ya está determinado anteriormente, la elección de *gongdiao* y *qupai* para expresar la emoción debe corresponder a lo establecido. En fin, se precisa la integración estrecha de la música y el lenguaje, el contenido y la forma. La búsqueda estética de Tang Xianzu es *yi* (espíritu), *qu* (gusto), *shen* (estilo), *se* (donaire literario), por eso es inevitable abandonar el cumplimiento de las reglas cuando se enfrenta la contradicción irreconciliable entre la forma y significado. Esta

⁶³ “汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价；”

⁶⁴ “或问曰：‘有明一代之曲，有工于《牡丹亭》者乎？’曰：‘明之工南曲，犹元之工北曲也。元曲传者无不工，而独推《西厢记》为第一，明曲有工、有不工，《牡丹亭》自在无双之目矣。’”

⁶⁵ “而其立言神旨：《邯郸》，仙也；《南柯》，佛也；《紫钗》，侠也；《牡丹亭》，情也。”

⁶⁶ Término musical de *xiqu* antiguo chino. Se trata de los tonos de la música.

⁶⁷ Se refiere a la tabla de cantos, puesto que existen cantos bellos prefijados para la creación posterior. El nombre del canto está escrito en la tabla. A estas composiciones se les añaden letras nuevas para formar el contenido de un nuevo canto, con el mismo nombre.

forma no normativa causaría dificultad para cantar, lo que supone un conflicto entre la escritura y la representación.

En el otro lado del conflicto está la escuela de Wujiang, encabezada por Shen Jing (1553-1610), que aboga por atenerse estrictamente a las reglas. Entre las muchas críticas, se citará aquí la de Zang Maoxun (1550-1620), quien, a pesar de su amistad con Tang, afirma que «carece de conocimiento amplio y estudio de armonía musical y métrica. Las palabras y frases que escribe a menudo tienen errores, sus fallos son frecuentes» (1999, p. 2591)⁶⁸. Este dramaturgo desprecia la gran cantidad de obras de *chuanqi* creadas solamente para leer en esta época, y defiende aquellas obras que pueden escenificarse. Zang Maoxun cree que *Los cuatro sueños* de Tang son solamente para leer:

En cuanto a *Los cuatro sueños* de Tang Yireng de Linchuan, los críticos dicen: «son libros para leer en la mesa, en vez de dramas en la escena». Puesto que lo llaman *qu*⁶⁹, pero no se puede ejecutar en la escena, ¿para qué sirve? Y además, con el talento de Linchuan, que supera a los escritores de Yuan, ¿por qué solo es inferior a ellos en *qu*? (1999, p. 2591)⁷⁰

El dramaturgo también cree que Wuzhong (ciudad Suzhou) tiene el nivel más alto de la escenificación de *xiqu* de la época y lamenta que, como Tang Xianzu no había estado en Wuzhong, no había visto la representación y por eso hay contradicciones entre sus obras de *chuanqi* y la puesta en escena:

El Señor Linchuan no había estado en Wuzhong, tampoco maneja muy bien la teoría musical, vulgariza los éxitos de escritores antiguos con palabras cursis, limitado por la experiencia de su pueblo, no cumple las reglas musicales y métricas, ¿cómo no se iba a reír la gente de Yuan? (1999, p. 2591)⁷¹

De hecho, Tang Xianzu es consciente de su defecto musical y métrico, por lo que afirma, según lo que registra Lin Mengchu (Ming) en *Tanqu zazha*: «si se pueda escribir con bohemia, desenvolver libremente, saltar de los límites de pincel y tinta, la creación es la magnífica y también es fuerte» (1959, p. 254)⁷². Según lo que registra Wang Jide (Ming) en *Qulv*, frente a

⁶⁸ “识乏通方之见，学罕协律之功。所下句字，往往乖谬，其失也疏。”

⁶⁹ 曲，canto.

⁷⁰ “临川义仍为《牡丹亭》四记，论者曰：‘此案头之书，非筵上之曲。’夫既谓之曲矣，而不可奏于筵上，则又要取彼哉？且以临川之才，何必减元人，而独有不足于曲者，何也？”

⁷¹ “今临川生不踏吴门，学未窥音律，艳往哲之声名，逞汗漫之词藻，局故乡之闻见，按亡节之弦歌，几何不为元人所笑乎？”

⁷² “骀荡淫夷，转在笔墨之外，佳处在此，病处亦在此。”

la corrección de Shen Jing, quien aboga por seguir estrictamente las reglas musicales y métricas a expensas de la integridad de la frase y expresión, Linchuan no lo acepta y dice: «¡No entiendes mi intención! Si puedo expresar con precisión mi motivo, ¿qué importa si dejará afónica a la persona?» (1959, p. 165)⁷³.

En realidad, el conflicto puede resumirse como una divergencia en la búsqueda de la estética entre dramaturgos. Probablemente Tang Xianzu se considerase a sí mismo como literato antes que como dramaturgo o músico.

1.2.3. Las características literarias

En este apartado, se analizarán las características del teatro de la época, enfatizando los puntos comunes y divergentes entre el *xiqu* y la comedia. En primer lugar, es interesante preguntarse qué es el teatro y qué función tiene.

1) *Theatrum mundi*

Tanto en el Barroco como al final de la dinastía Ming y comienzo de la Qing, existe la idea del mundo o la vida como teatro.

En España, el tópico del *theatrum mundi* tiene su origen en la Antigüedad Clásica y se manifiesta en todo su esplendor en el Barroco. Un ejemplo es un auto sacramental muy famoso de Calderón, *El gran teatro del mundo* (2005):

Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante
(vv. 65-66).

El hombre es un actor en el teatro del mundo. Aunque cree que vive, en realidad representa un guion teatral:

Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir,
que en acto tan singular

⁷³ “彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。”

aquello es representar,
aunque piense que es vivir.
(vv. 319-328)

Sin embargo, existe la oportunidad de que los humanos se enmienden, gracias a la existencia del libre albedrío. Así, eligiendo obrar bien, pueden lograr la salvación si representan bien su papel:

Yo bien pudiera enmendar
los yerros que viendo estoy;
pero por eso les di
albedrío superior
a las pasiones humanas,
por no quitarles la acción
de merecer con sus obras;
y así dejo a todos hoy
hacer libres sus papeles,
y en aquella confusión
donde obran todos juntos,
miro en cada uno yo,
diciéndoles por mi ley:
(*Canta.*) Obrar bien, que Dios es Dios
(vv. 929-942).

Del mismo modo, la comedia se considera un espejo de la vida, en el que se representa ese gran teatro del mundo. En *El castigo sin venganza*, Lope de Vega (2009) también presenta esta idea:

que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres?
Basta, que oí del papel
de aquella primera dama
el estado de mi fama:
bien claro me hablaba en él
(vv. 215-229).

El tópico del *theatrum mundi*, y la comedia como fiel reflejo de la realidad, se encuentra

también en un diálogo de *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes (1998):

Así es verdad –replicó don Quijote–, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estás bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

–Sí he visto –respondió Sancho.

–Pues lo mismo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

–Brava comparación –dijo Sancho–, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura (vol. II, p. 719).

En China, el erudito japonés de drama chino Issei Tanaka (2016)⁷⁴ señala que, a finales de la dinastía Ming, existía una cosmovisión pesimista de que la vida es como un teatro en algunos literatos y aporta varios ejemplos.

Zou Diguang (1550-1626), quien admiraba los *Cuatro sueños* de Tang Xianzu, en su texto «Guan yanxi shuo»⁷⁵ dice:

Pues la vida es un drama. Y el universo enorme es el recinto donde este drama se pone en escena...No solo la vida es un drama, sino también el *tiandi* (literalmente cielo y tierra) es una obra dramática...Por lo tanto, todos los seres humanos son nada más que marionetas. Todos son recitantes...Pues comenta el asunto ficticio con lenguaje burlador, y lo escribe en *xi* (2016, pp. 461-462)⁷⁶.

El término *tiandi* se usaba para referirse a la naturaleza y la sociedad humana, pero puede entenderse como el mundo. El literato cree que la vida y el mundo son un drama. Fei Yuanlu

⁷⁴ 田仲一成, investigador japonés de drama chino.

⁷⁵ 《观演戏说》

⁷⁶ “然人生亦一戏耳。大块宇宙亦一戏场耳……不独人生一戏, 即天地亦一戏……故林林生类, 莫非傀儡。种种世事, 尽属俳优……戏言评戏事, 且戏书之。”

(1582), que había comentado *Historia de horquilla púrpura* y *El Pabellón de las Peonías*, también lamenta en «Du shijia chuanqi ji» (2016, p. 462)⁷⁷: «Ay, el *tiandi* es un recinto enorme de drama. Y la vida humana es la pequeña magia» (2016, p. 462)⁷⁸. Issei Tanaka (2016, p. 455) señala que en aquel entonces los literatos que comentan a Tang Xianzu, más o menos mantienen la idea de la vida como un teatro. Trataban la vida como ilusión, sueño, engaño, más aún la consideraban como *xi*.

Feng Ke (Ming), en *Zhenbai quanshu·Guanxi lun*⁷⁹, explica detalladamente qué es la gran obra de *xi* del mundo:

Le enseñaré el gran teatro de *tiandi*, intenta imaginar:

La urdimbre conecta el Sur y el Norte, el paralelo comunica el Este y el Oeste. Donde vivimos y adónde llegamos es el I de drama. De alto nivel, hasta la nobleza y los funcionarios letrados; de la categoría más baja, hasta los campesinos, obreros y mercaderes; dentro del hogar, los padres, hermanos, esposas e hijos; fuera, los amigos con quienes hacemos amistad... son los actores del drama. Las coplas cantadas populares en la calle, los cantos cantados para celebrar la cosecha, *Feng, ya y lisao*⁸⁰, los poemas y música, los instrumentos musicales, *ci*⁸¹, o suave, o fuerte, o bella, o armoniosa, o triste, o intensa... son la música del drama. Todo lo que se registra en los seis *jing*⁸², o escrito por las Cien escuelas de pensamiento, está lleno de protocolos, la reverencia y la obediencia, la tranquilidad y el miedo, la separación y la unidad, la congoja y añoranza, suspiros y lamentos. Lo que mantiene la justicia, burlesca pero no cruel, que es agradable y hace meditar, es sensible y causa compasión, sin engaño, es *qing* del drama. En cuanto al cambio circunstancial, la salida y desaparición de sol y estrellas, los truenos, los bosques de las montañas famosas, la vegetación exuberante o marchita, los saltos de peces en el lago, las buenas y malas costumbres, la evolución de la política, la prosperidad y extinción de protocolo y música, el comienzo y el fin de las guerras... es el argumento del drama. Si se puede ver el mundo así, pues lo que se ve y escucha, la situación es tan real, que su visión toca la fibra sentimental, cada uno logra su propio sentimiento, si la canta, es como Zengzi, canta en voz alta como si de su boca salen piedras doradas⁸³. Si bailan, pues Mengshi olvida las manos y los pies⁸⁴. Aunque Shuoren con cara roja tiene más virtud, no le dan un puesto importante, sino que es denominado tan solo un título de nobleza; Xue Tan⁸⁵ canta y puede detener las nubes, sin tener que cambiar a otros, sin mencionar este drama. Como se dice, una persona sabia puede ver la imagen completa de las cosas, simplemente ver este drama (2016, p. 462)⁸⁶.

77 《读十家传奇记》

78 “嗟夫，天地大戏场也。人身小幻术也。”

79 《贞白全书·观戏论》

80 风，雅，离骚，los poemas chinos.

81 词

82 六经，el conjunto de shi, shu, li, yi, yue, chunqiu.

83 Zengzi, discípulo de Confucio. Es alusivo a Zengzi, indigente, cuando canta solo, la voz es tan claro como si de las piedras de oro.

84 Según *Fengshen yanyi*, Mengshi es esposa de Bigan quien cree que el corazón es el dueño del cuerpo, si el corazón es positivo, las manos y pies son directos, si el corazón es negativo, las manos y pies son aviesos.

85 Xue Tan, cantante famoso de Qin.

86 “余将示子以天地之大戏，子试看焉。”

Feng Ke nos enumera las similitudes entre las cosas ordinarias y *xi*. Explica qué es el recinto del drama, los actores, los cantos, el *qing* y el desarrollo argumental. La metáfora sirve para mirar el mundo como quien contempla un teatro, sin aferrarse a los bienes materiales y al deseo secular.

Tanto en el Barroco español como en la dinastía Ming, el tópico de la vida como teatro encuentra una época de esplendor como tema central. Si en el caso español el tópico procede de la Antigüedad Clásica y enraíza gracias a su encaje en la visión católica del mundo –en la que el guion es escrito por Dios–, en China se debe a la cosmovisión pesimista –causada por el trasfondo político e histórico– de los literatos a finales de la dinastía Ming.

En España, Calderón avanza un poco el tópico, pues aunque la vida no sea más que una obra determinada, los humanos pueden modificarla ejerciendo correctamente su libre albedrío, de manera que pueden reconciliarse con Dios.

En China, los literatos van perdiendo la fe en el confucianismo y buscando consuelo en otras creencias, como el budismo o el taoísmo, y se forma la idea negativa de evadir la realidad. Esta actitud pesimista e impotente anuncia el ocaso inevitable de la dinastía Ming y el sufrimiento del cambio de era.

Tanaka supone que, en este contexto social, los *Cuatro sueños* de Tang Xianzu estaban muy de moda, lo que también ocurre en España con Calderón y *La vida es sueño*.

2) La función educativa de teatro y *xiqu*

Si se aceptan las equivalencias de la comedia y el *xiqu* con el mundo y la vida, cabe plantearse que ambos puedan desempeñar una función política y social, la enseñanza.

En «Yihuangxian xishen qingyuanshi miaoji» («Memoria a diós de xi de condado Yihuang»)⁸⁷, Tang Xianzu dice que *xiqu* tiene una fuerza mágica:

(*Xiqu*) puede provocar tanto la alegría como la tristeza de la gente sin razón. O

夫经连南北，纬络东西。行居启居，任意所便者，戏之场也。上而王公士夫，下而农工商贾，内而父兄妻孥，外而郊游故旧，戏之人也。自康衢兴谣，麦秀肇歌，以至风雅离骚，诗赋曲行，乐府琴操，诗余之类，或冲然淡以乎，或浓然娇以悦，或悄然靓以丽，或嫋然眇以幽，或凄然哀以怨，或娇然漂以疾，戏之曲也。凡六经所纪，百家所载，其间都俞揖让，清定唯诺之文，安定恐惧，唱随离合之义，羁愁旅思，慷慨叹息之贞。与凡守正而不阿，戏谑而不虐，可喜可得，可感可吊，罔不备有，戏之情也。至于风云之变幻，日星之隐曜，雷霆之震吼，狱渎之乔阵，草木之荣枯，鸢鱼之飞跃，风俗之嫩恶，政治之沿革，礼乐之污隆，军兵之阖辟，戏之变态也。果能于此观之，则耳目所及，情境皆真，触机悟心，所得自别，以之而歌，则是曾子之出金石矣。以之而舞，则为孟氏之忘手足矣。当此时也，虽硕人赫如而锡爵，薛潭转喉而遏云，尚不以彼易此，而何此戏之足云。语称，达人大观，观此而已。”

⁸⁷ 《宜黃縣戲神清源師廟記》

discuten o bromean, o se animan o se agotan, o se burlan con un sombrero torcido en la cabeza, o se observan detenidamente y se caen de la risa, o se escandalizan de cómo se levantan las olas, turbulentas. Puede hacer que los nobles abandonen su orgullo y los pobres y tacaños sean amables y generosos. Pueden hacer que los ciegos quieran ver lo que pasan en las escenas, los sordos quieran escuchar el sonido, los mudos quieren lamentarse por la historia y los cojos quieran levantarse y andar. Puede hacer que los despiadados se vuelvan sensibles, las personas silenciosas se conviertan en habladoras. Que la gente tranquila se convierta en inquieta; la inquieta se vuelva quieta. Puede llenar a la gente hambrienta, y despertar a la borracha. Hacer que los peatones se detengan, los tumbados se levanten. Que los vulgos quieran ser civiles y corteses, y la gente estúpida quiera ser inteligente (2015, p.1596)⁸⁸.

Por lo tanto, *xiqu* tiene las siguientes funciones:

Puede hacer que la relación entre el monarca y los ministros corresponda al protocolo. Puede armonizar el afecto entre padres e hijos, promover la armonía entre jóvenes y viejos, mejorar la relación entre marido y mujer, establecer la amistad entre amigos, eliminar el ocio y conflicto entre ellos, curar la enfermedad melancólica, y deshacerse de los malos hábitos. Los hijos fieles honran a los ancianos y entretienen a los muertos con *xiqu*; los caballeros generosos respetan a los nobles con *xiqu*, también pueden ofrecer la representación al cielo y consolar a los fantasmas. Los ancianos ven *xiqu* para pasar su vejez, mientras los jóvenes crecen viendo *xiqu*. A través de ver *xiqu*, se puede mejorar el ambiente social, y que no haga falta cerrar la puerta por la noche, porque reduce la codicia. Si cada persona y cada familia puede ver *xiqu*, pues no vendrá la peste, y todo el mundo será pacífico. ¿No es que con el afecto humano se hace que la gente acepte la educación divertidamente? (2015, P. 1596)⁸⁹

De este modo, Tang cree que la creación de *xiqu* también es enseñanza⁹⁰, la diferencia es que él enseña *qing* (afecto), hacia lo que defiende. Chen Jiru (Ming) registra en su «Pidian *Mudanting* Tici» («Crítica de *El Pabellón de las Peonías*· Epígrafe») un diálogo entre Tang Xianzu y su amigo Zhang Wei:

Zhang Wei pregunta a Tang: “con su talento, puede sostener *fuchen*⁹¹ de cola de

⁸⁸ “使天下之人無故而喜，無故而悲。或語或嘿，或鼓或疲，或端冕而聽，或側弁而哈，或窺觀而笑，或市湧而排。乃至貴倨弛傲，貧嗇爭施。鼓者欲玩，聾者欲聽，啞者欲嘆，跛者欲起。無情者可使有情，無聲者可使有聲。寂可使喧，喧可使寂，饑可使飽，醉可使醒，行可以留，臥可以興。鄙者欲艷，頑者欲靈。”

⁸⁹ “可以合君臣之節，可以浹父子之恩，可以增長幼之睦，可以動夫婦之歡，可以發賓友之儀，可以釋怨毒之結，可以已愁憤之疾，可以渾庸鄙之好。然則斯道也，孝子以事其親，敬長而娛死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼；老者以此終，少者以此長。外戶可以不閉，嗜欲可以少營。人有此聲，家有此道，疫癘不作，天下和平。豈非以人情之大寶，為名教之至樂也哉。”

⁹⁰ Esta perspectiva se corresponde con el tópico del *docere et delectare* que está presente en Occidente.

⁹¹ Instrumento para limpiar polvo o espantar moscas, que más tarde se usa como un instrumento religioso. Este *fuchen* hecho con cola de ciervo lo sostenían los estudiosos en la reunión de la dinastía Wei y Jin.

ciervo y sentarse en la piel de tigre⁹², ¿acaso eres peor que *lian, luo, guan, min*⁹³? Sin embargo, pasas todo el tiempo con los humildes músicos y actores de xiqu, ¿no se reirán de ti los eruditos confucianos? Linchuan contesta: "como mi maestro, yo también doy clases cada día, que la gente no entiende. El maestro enseña *xing* (naturaleza) y yo enseño *qing* (afecto). Zhang no tiene nada que decir (1992, p. 124)⁹⁴.

Aunque separados por cuestiones lingüísticas, históricas, filosóficas y religiosas, se puede equiparar a Calderón y a Tang Xianzu. Desde el punto de vista moral, ambos hacen hincapié en la voluntad del ser humano.

En Europa, se parte de una perspectiva religiosa determinista. El obrar bien o mal determina si se puede recibir la gracia divina. En la época de Calderón, las polémicas sobre el libre albedrío y sus consecuencias eran una cuestión teológica de moda, por lo que no es de extrañar que ocupe un lugar central en su obra. Calderón destaca la libertad de sus héroes para elegir cómo obran y, cuando obran mal, las consecuencias rompen el orden o el equilibrio. Si obran bien, el orden se restaura.

En la era de Jiaqing, Longqing y Wanli en la que vivió Tang Xianzu, los neoconfucianistas ya no tenían remedios para los conflictos que se sucedían a finales de la dinastía Ming. Debido a la desintegración de las instituciones de gobierno y el desuso de la ley feudal, el control sobre el pensamiento se relajó, por lo que este pudo desarrollarse y difundirse. Surge la tendencia de la emancipación ideológica, lo que prepara el terreno para plantear *Qing*. Por otro lado, el desarrollo de la economía mercantil y el germen del capitalismo cambian por completo el clima social. El yangmingismo de Wang Yangming (1472-1529) floreció tras la era Zhengde, seguido por la escuela Taizhou de Wan Gen y sus discípulos Luo Rufang y Li Zhi, que abogan contra el neoconfucianismo de Song. En este ambiente académico de liberación de pensamiento, Tang Xianzu decide seguir la naturaleza humana y expresar el afecto y el deseo innatos. La teoría de *Qing* reflejada en la creación literaria es, por un lado, la crítica audaz de la realidad social; y por otro, el valiente homenaje al amor entre hombre y mujer, que antes era un tema vedado para los neoconfucianistas y monjes, por ser un deseo humano.

3) La ruptura de los preceptos aristotélicos

⁹² La piel de tigre aquí se refiere al asiento del profesor de los estudiosos. Alude que Tang Xianzu tiene la sabiduría de presidir la conferencia como maestro.

⁹³ Escuelas de li (razón) populares de la dinastía Song.

⁹⁴ “张新建相国尝语汤临川云：‘以君之辩才，握麈而登皋比，何渠出濂、洛、关、闽下？而逗漏于碧箫红牙队之间，将无为青青子衿所笑！’临川曰：‘某与吾师终日共讲学，而人不解也。师讲性，某讲情。’张公无以应。”

El teatro barroco no cumplía completamente las tres unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción. En muchos casos, la acción es la única respetada por los dramaturgos españoles del período áureo. En el caso de Calderón, suele incluir en sus obras alguna intriga secundaria, de resolución paralela a la principal, lo que hace que la comedia sea más verosímil.

Precisamente la verosimilitud, objetivo muy marcado del teatro en la Antigüedad, tampoco se adapta por completo. Calderón combina el costumbrismo —utilizado por otros dramaturgos como Lope de Vega— con el simbolismo. Como señala Valbuena Briones:

Frente a la audacia, imaginación, intuición poética de Lope, [Calderón] insistió en la técnica en la organización, en la perspectiva filosófica, en la retórica y en la alegoría. La comedia alcanzó así una fórmula más eficaz y sólida y a la vez inició un proceso progresivo de desrealización y simbolismo. Calderón substituyó paulatinamente el concepto de imitación de abolengo clásico, fundamental en su maestro, por el de creación artística. [...Y realizó una labor] intelectual, perfecta, deshumanizada que alcanzó el valor universal a través del emblema y el símbolo (p.45).

También Tang Xianzu se rebela ante la restauración de los clásicos de literatos anteriores y posteriores a él, a los que incluso llega a tachar de falsos. Tang aboga por *Zhen* —que puede traducirse como verosimilitud, pero es diferente de la aristotélica— de los textos. Se puede decir que esta verosimilitud es de Zhuangzi (período de los Reinos Combatientes), porque escribe:

La verosimilitud, se logra por medio de la sinceridad. Sin sinceridad, no se puede mover a la gente. Por lo tanto, el llorar intencionadamente, aunque es triste, no causa pesadumbre; el enojo deliberado, aunque es serio, no es imponente; quien se acerca con un propósito, aunque con sonrisa en el rostro, no es íntimo. La tristeza verdadera duele sin sollozo; el enojo verdadero causa el temor antes de enfadarse; en la intimidad no hace falta expresar la armonía con risa. La verosimilitud está dentro, la expresión se ve fuera, se considera lo precioso de la verosimilitud (2015, p. 116)⁹⁵.

En la dinastía Ming, los filósofos liberalistas creen que hay que mantener el *zhen xin* (el corazón verosímil). Su maestro Luo Rufang (1515-1588) dice: «aunque de viejo se pierden casi todos los dientes, el corazón no es menos verosímil que el de los niños» (2015, p. 118)⁹⁶. Su amigo, el famoso pensador de la época Li Zhi (1527-1602), propone su teoría Tongxin sobre el

⁹⁵ “真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者，虽悲不哀；强怒者，虽威不严；强亲者，虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所谓贵真也。”

⁹⁶ “其齿虽近壮衰，而其真不减童稚。”

corazón verosímil y Tang Xianzu hace hincapié en que «todos los textos deben prestar más atención a *yi* (propósito), *qu* (humor), *shen* (espíritu), *se* (estilo artístico)» (2015, p. 1735)⁹⁷. Para lograr los dos primeros la clave es el corazón verosímil.

Más allá, Tang Xianzu cree que primero debe hacerse una persona verosímil, para poder crear luego textos verdaderos. El *qing* que valora Tang solamente logrará mover a la gente si es verosímil. Sin embargo, esta verosimilitud no procede de la mimesis aristotélica, sino del pensamiento moderno, que se libera de la limitación de la forma para buscar un enlace abstracto entre los corazones. Tang cree incluso que el *yi*, *qu*, *shen* y el *se* son más importantes que las reglas musicales.

4) Mito y leyenda

Más allá del tópico del *theatrum mundi*, Calderón escribió obras con temáticas de origen en la mitología clásica, las leyendas medievales e incluso historias de santos. Este tipo de representaciones exigían un sistema de tramoyas, efectos especiales, etc. Por este motivo, este tipo de obras fueron compuestas a menudo para montajes palaciegos, en los jardines o el Coliseo del Buen Retiro, que contaban con un gran espacio escénico y los ingenios y maquinaria de los mejores escenógrafos italianos.

En cambio, la forma de representación peculiar del *xiqu* hace que no se vea limitado por las tramoyas y el espacio escénico. Esto suponía un espacio creativo más amplio para los dramaturgos chinos, quienes no tenían que preocuparse por la viabilidad de la representación. *Chuanqi*, en sí mismo, significa literalmente difundir lo extraño y legendario. Solo las historias legendarias son dignas de difundirse.

La creación de Tang Xianzu tiene una fuerte tendencia romántica, que se muestra en la aparición de personajes extraños, sucesos legendarios y fronteras exóticas. El autor expresa sus ideales sobre la vida. Según Tang Xianzu «lo legendario ampliar el pensamiento interno, animar el espíritu de la gente» (2015, p. 2180)⁹⁸. Y añade: «Creo que la clave de crear textos no reside en la similitud de formas. La inspiración natural viene repentinamente, llega inesperadamente, extrañamente, difícil de explicar, no es algo con que se pueda igualar lo ordinario» (2015, p. 1532)⁹⁹.

⁹⁷ “凡文以意趣神色为主”

⁹⁸ “奇物足拓人胸臆，起人精神”

⁹⁹ “予谓文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”

Sobre sus propias obras, Tang dice en «*Heqi xu*» («Prólogo a *Heqi*»)¹⁰⁰: «mis obras de *chuanqi* están llenas de delirios» (2015, p. 1853)¹⁰¹. Cuando habla de *Historia de Nanke* e *Historia de Handan* escribe: «los dos sueños son los más confusos. Justamente por ser confusos deprimen a la gente» (2015, p. 1938)¹⁰². Para crear una obra legendaria debe convertirse en una persona singular, como señala el dramaturgo en *Xu Qiu Maobo gao*¹⁰³:

Los artículos vivos del mundo dependen de su autor singular. El autor es singular, pues tiene un corazón ingenioso; con el corazón ingenioso puede hacer volar a su pensamiento; si el pensamiento puede volar, puede moverse libremente entre el cielo y la tierra, entre lo antiguo y lo moderno, puede cambiar su propio tamaño, nacer o desaparecer como quiera. Poder hacer como lo que quiera es todopoderoso (2015, p. 1535)¹⁰⁴.

Sin embargo, aunque sean confusas y raras, las leyendas tienen una base sólida en la realidad. El país de las hormigas en *Historia de Nanke*, es un lugar misterioso, pero todas sus partes son una miniatura del mundo humano real. Como apunta Zhou Yude «es justamente la dinastía Ming vista por él que está de pie en el lugar más alto que la vida real» (2015, p. 127)¹⁰⁵.

1.3. LA VIDA ES SUEÑO E HISTORIA DE NANKE

1.3.1. Fuentes

Tanto *La vida es sueño* como *Historia de Nanke* parten de fuentes tradicionales. En el caso de *La vida es sueño*, Martín de Riquer (1961) señala en su edición que se trata de la antigua leyenda de Barlaán y Josafat, con raíces sánscritas:

Se trata de una adaptación cristiana de la leyenda de Buda¹⁰⁶ contenida en la obra sánscrita *Lalita-Vistara*, transmitida a Occidente por la versión que corrió con nombre de San Juan Damasceno (p. 17).

Esta leyenda de versión del teólogo y escritor sirio era muy popular en la Edad Media. En

¹⁰⁰ 《合奇序》

¹⁰¹ “弟传奇多梦语”

¹⁰² “二梦记殊觉恍惚。惟此恍惚，令人怅然。”

¹⁰³ 《序丘毛伯稿》

¹⁰⁴ “天下文章所以有生气者，全在士奇。士奇，则心灵；心灵，则能飞动，能飞动，则下上天地，来去古今，可以屈伸长短，生灭如意。如意则可以无所不如。”

¹⁰⁵ “他笔下的蚂蚁王国，就是他站在比现实生活更高处所见的朱明王朝。”

¹⁰⁶ En el texto de esta tesis, «Buda», escrito con mayúscula se refiere a Siddharta Gautama, fundador del budismo. Se diferencia del término «buda», en minúscula, con el que se designa a aquellos que han alcanzado la iluminación.

el siglo XIII, como señala Riquer, la leyenda surgió en el *Libro de los Engannos et Asayamientos de las mujeres* y el *libro de los Estados*, de don Juan Manuel; en el siglo XVII, Juan de Arce Solórzano publicó *Historia de los dos soldados de Cristo Barlaán y Josafat*. Lope de Vega dramatiza esta leyenda en *Barlaán y Josafat*. Veinticinco años más tarde, Calderón escribe *La vida es sueño*.

Los estudiosos prestan más atención a la difusión de esta leyenda en el mundo latino que en el oriental. Se sabe que la comunidad budista transmitió sus textos oralmente y, más tarde, en forma de manuscritos como los sutras, concentrados en registrar las palabras, los hechos y las enseñanzas de Siddharta, sin enfocarse en su biografía. Tras la difusión amplia de su ideología, los budistas comenzaron a interesarse por la biografía de Buda, de modo que surgen distintas fuentes biográficas legendarias sobre Siddharta Gautama, como los relatos de Jakata, extraídos y recompilados a partir de sutras antiguos, y *Lalita-Vistara*¹⁰⁷, que cuenta principalmente la historia de Siddharta Gautama, desde su nacimiento hasta su conversión en Buda.

Según su biografía, Siddhartha nació en una aristocrática en la ya desaparecida república Sakia de Antigua India, hoy en día en el sur de Nepal. Según la leyenda, tras el nacimiento de Siddhartha, el rey invitó a ocho astrólogos famosos al palacio real para predecir el futuro del príncipe, quienes predijeron que se convertiría en Buda o un gobernante universal, y el Brahmin más joven afirmó que el príncipe se convertiría en Buda, por lo cual su padre, en repetidas ocasiones, intentó evitar que su hijo se convirtiera en monje. A los veintinueve años, durante un viaje, se encontró con un viejo, un enfermo, un muerto y un ermitaño, lo que llevó a admitir la congoja de la vida, la vejez, la enfermedad y la muerte del mundo humano, por lo que acaba marchándose a practicar como ermitaño.

No es difícil ver que, en la leyenda de Barlaán y Josafat, Siddhartha se convierte en el príncipe Josafat; el rey Sudodana, en el rey Avenir; y el ermitaño, en el monje Barlaán. El marco de la historia no cambia mucho. Josafat está destinado a convertirse en cristiano en lugar de Buda, se trata de una cristianización de la leyenda. El propósito es obviamente promover el cristianismo.

Sobre la diferencia entre *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega y *La vida es sueño* de Calderón, señala Riquer (1961):

¹⁰⁷ 《普曜經》

Comparando el asunto de *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega con el de *La vida es sueño* de Calderón, se advierten ciertas semejanzas que, corroboradas por determinados pasajes paralelos, nos revelan que éste tuvo conocimiento de aquella comedia. En ambas obras el tema central es la tragedia del príncipe encerrado, víctima de las revelaciones astrológicas de su padre; en ambas, el príncipe va descubriendo la realidad en cuanto establece contacto con el mundo. Los caracteres de Josafat y de Segismundo no pueden ser más diferentes; el primero, todo bondad; el segundo, toda soberbia al principio. No olvidemos que la leyenda que escenificó Lope es, en el fondo, una leyenda de santos, basada en una obra que nos presenta al príncipe y al ermitaño como tales. Calderón secularizó el tema y le dio una ambición y un contenido filosófico que no hallamos tan destacados en Lope (p. 20).

Además, en su edición Antonucci (2008) nos resume el modelo narrativo de la historia de Segismundo y indica otra posibilidad:

(El modelo narrativo) coincide también sustancialmente, aunque con algunas significativas variantes, con el patrón de las historias míticas protagonizadas por algunos grandes héroes de la antigüedad: Ciro, rey de Persia; Edipo, rey de Tebas; Rómulo y Remo, fundadores de Roma. Precisamente por ser un modelo narrativo estrechamente vinculado con la figura del héroe, es por lo que se le reutiliza a menudo en la literatura caballeresca: en ámbito hispánico, quizá el ejemplo más evidente sea el *Palmerín de Inglaterra* (p. 15).

Antonucci indica que antes de Calderón, otros dramaturgos también han tratado en el modelo o tema parecido. Por ejemplo: Lope de Vega en *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612) y *El hijo de los leones*, y Guillén de Castro en *El nieto de su padre*, Luis Vélez de Guevara en *Virtudes vencen señales*. La estudiosa italiana compara *La vida es sueño* con estas obras, y nos muestra la coincidencia y divergencia entre las obras. Indica que en las obras de Castro y Guevara «no hay asomo de rencor entre padre e hijo... de esa fuerza incontrolada de los instintos que, en cambio, marca con un sello entre cómico y negativo las fases iniciales del desarrollo teatral del salvaje lopiano» (p. 18). Por eso, supone que el joven Calderón asistió a la representación de una de estas piezas lopianas, y recordó algunos de sus elementos de intriga a la hora de crear *La vida es sueño*.

Para rastrear las fuentes de *Historia de Nanke*, resulta muy útil *A type index of Chinese folktales in the oral tradition and major works of non-religious classical literature*, material de consulta escrito por Ding Naitong (1978), que permite hacer investigaciones comparativas sobre cuentos folclóricos.

En *Estudio comparativo sobre literatura narrativa china y occidental*, Ding Naitong (1994) estudia detalladamente un modelo de cuentos en que el protagonista, en un sueño o ilusión

breve, pasa varios años de alegrías y tristezas, y denomina este tipo de cuento como «sueño de Huangliang (Mijo)», utilizado por Tang Xianzu en *Historia de Handan*. El estudioso señala que el texto más temprano de este tipo está en *Liezi*, una de las obras fundamentales del taoísmo filosófico, junto con las más conocidas *Lao-Tse* y *Zhuangzi*, y que data aproximadamente del siglo III.

Vale la pena detenerse a analizar el *Liezi*. Emperador Mu de Zhou (período de los Reinos Combatientes). El asunto es siguiente: para demostrar que la alegría del rey en el mundo humano es insignificante, Huaren lleva al emperador Mu de Zhou a un palacio maravilloso, lleno de alegrías que no existen en el mundo terreno, por lo que este cree que es el hogar de los dioses. Después de unos veinte o treinta años, Huaren lo invita a otro lugar, donde no se ven el sol, la luna, el río y el mar; sin embargo, la luz es vertiginosa y hay mucho ruido. El rey Mu, asustado y avergonzado, pide a Huaren regresar al mundo humano. Con un empujón de Huaren, Mu se despierta y los criados están a su lado, con licor tibio y platos aún calientes. Del mismo modo, en *Historia de Nanke*, cuando Chunyu despierta en su cama, el licor es también tibio al atardecer. El sueño, aunque parezca muy largo, apenas dura un rato, puesto que el licor aún no se ha enfriado.

Según Ding (1994), el *Liezi* se adapta en una gran cantidad de cuentos folclóricos para enseñar a la gente a suprimir el deseo mundano y a seguir el curso de la naturaleza, doctrina fundamental del taoísmo.

Tanto la leyenda de Buda, como el sueño del emperador Mu de Zhou, como el origen remoto de *La vida es sueño* y el marco de *Historia de Nanke*, con cuentos folclóricos populares adaptados por ciertas religiones —budismo, cristianismo o taoísmo— para promover sus doctrinas.

En cuanto al tema la vida es como un sueño, no puede dejar de mencionarse la obra *Zhuangzi* (período de los Reinos Combatientes), en la que se cree que surge este tema por primera vez. Esta obra presenta el pensamiento filosófico de Zhuangzhou Mengdie¹⁰⁸, quien sueña que es una mariposa y, al despertar, no puede distinguir si él había soñado que era una mariposa o, por el contrario, la mariposa soñaba que era él. Se trata de una pura búsqueda espiritual, lejos de la idea posterior de escapar del mundo terrenal que se expresa en *Historia de Nanke*.

Se cree que el cuento de hormiguero aparece por primera vez en *Soushen ji*· Lu Fen meng

¹⁰⁸ 庄周梦蝶

(*Anécdotas de los espíritus y inmortales*· Sueño de Lu Fen) (la dinastía Jin)¹⁰⁹, texto contenido en tan solo veinticinco caracteres. El asunto es el siguiente: Lu Fen de Xiayang, con el nombre cortés de Shiji, sueña que entra en un hormiguero, donde ve tres salas, altas y amplias, que se llaman la Sala de Observar la Lluvia.

Hasta en *Yaoyi ji* (anónimo)¹¹⁰ hay el cuento de Lu Fen¹¹¹ que fue citado por *Taiping guangji* (Song)¹¹². El letrado Lu Fen cena con dos amigos por la noche y se emborrachan. Escuchan las risas y la música del árbol de sófora, salen al patio y encuentran a una mujer en túnica negra. Los tres son invitados a entrar en el agujero del árbol, en un palacio llamado Sala de Observar la Lluvia, donde son guiados a un banquete por una mujer en túnica púrpura. Durante el banquete, la mujer baila y canta. De repente, se levanta un viento fuerte, que rompe la viga maestra de la sala, los invitados y las anfitrionas se escapan. Lu Fen se despierta del sueño y sale a ver la sófora antigua del patio. El árbol ya había sido derribado. Enciende un fuego para iluminar la rotura y descubre un gran hormiguero. Talan el árbol y ya no hay más sucesos extraños. Hasta aquí, se añade un encuentro romántico con las mujeres del hormiguero, pero termina muy pronto.

En la dinastía Tang, se desarrolla mucho la novela. «El gobernador de Nanke» de Li Gongzuo, es muy similar en el asunto a *Historia de Nanke*. El protagonista se llama ya Chunyu Fen, de Dongping. En un día de septiembre del año 7, en la era Zhenyuan (Tang), Chunyu se emborracha y le llevan a su casa a descansar. Al dormirse, dos mensajeros lo llevan al País de Gran Sófora, donde encuentra a sus viejos amigos Zhou Bian y Tian Zihua. El rey le da la mano de su hija, la princesa Yaofang. Chunyu goza de mucha fama y riqueza en el país, pero también es amado por la gente como Gobernador de Nanke y tiene muchos amigos en la Corte. Ha vivido unos veinte años en Nanke y tiene cinco hijos y dos hijas con la princesa. Sin embargo, tras la pérdida de la guerra en Nanke y las muertes de su esposa y de sus amigos, renuncia al cargo y vuelve a la capital. Debido a su relación con los nobles y poderosos, el rey se apiada de él, pero debido a las difamaciones, ordena a los mensajeros llevarlo a casa. Cuando Chunyu Fen despierta del sueño, los amigos están allí todavía. Van a ver el árbol y se dan cuenta de que el País de Sófora es en realidad el país de las hormigas. Asustados, entierran el hormiguero, pero una tormenta lo destruye todo y las hormigas desaparecen. Zhou Bian se muere y Tian

¹⁰⁹ 《搜神记·卢汾梦》

¹¹⁰ 《妖异记》

¹¹¹ 《卢汾》

¹¹² 《太平广记》

Zihua está enfermo, en la cama. Chunyu Fen se desengaña, viendo que la vida humana es breve, y se convierte al taoísmo. Deja de beber y se aleja de las mujeres. Tres años más tarde, muere en su casa.

La obra dramática *Historia de Nanke* fue reescrita a partir de esta historia, en la que ya están presentes los conceptos de honor académico y político, así como el amor romántico de los letrados. Aunque el sueño tiene lugar en el país de las hormigas, no se diferencia del mundo humano. En su evolución, el mito acabó por secularizarse.

En conclusión, las fuentes de ambas obras se remontan a orígenes mitológicos y folclóricos, adaptados por las religiones para difundir su doctrina —cristiana o taoísta— y ser finalmente secularizados y adaptados al pensamiento filosófico de la época.

1.3.2. Crítica sobre ambas obras

Tanto *La vida es sueño* como *Historia de Nanke* son obras representativas y han sido muy estudiadas, aunque en el caso de *Nanke* no ha recibido tanta atención como la obra más conocida de Tang Xianzu, *El Pabellón de las Peonías*. A menudo ha sido comentada junto con *Historia de Handan* o con *Los cuatro sueños*.

Este apartado no aspira a repasar por extenso todos los comentarios sobre ambas obras, sino que se hará un perfil sobre su recepción y crítica, para formar una idea inicial sobre ellas.

La vida es sueño gozaba de la aclamación de la crítica ya en el siglo XIX, en el que Menéndez Pelayo (1881) afirma: «*La vida es sueño* es obra de tal fama, tal crédito y de tal importancia, que casi aterra el hablar de ella» (p. 217). Fuera de España, Iván Turgenev (1847) dice de ella: «Es una de las concepciones dramáticas más grandiosas que conozco. Reina allí una energía salvaje, un desdén profundo y sombrío de la vida, una gallardía de pensamientos sorprendentes, junto al fanatismo católico más inflexible» (p. 74).

Se trata de una comedia tan estudiada que cuenta con críticas en casi cualquier época, como señala E. M. Wilson (1946):

Una nueva interpretación de *La vida es sueño* ha de parecer cosa muy arriesgada a la mayoría de los lectores: se trata de un drama tan bien conocido y sobre el que se ha escrito ya tanto, que cualquier novedad tendría que suponerse hija de deseo de ser original o, en el mejor de los casos, una caprichosa modificación o incluso una deformación de lo que ha sido anteriormente dicho (p. 300).

Con respecto a las abundantes interpretaciones de la comedia, cabe detenerse en la de

Valbuena Briones (1965):

Una consideración de lo que ocurre en *La vida es sueño* permite llegar a la consecuencia de que la vida es una escuela de costumbres y de que sus experiencias contienen una lección. El hombre sabio considera— hay una huella senequista en la reflexión ante las tribulaciones— cuál es la naturaleza de Dios, qué destino espera al alma y dónde vamos cuando la naturaleza nos desata de los cuerpos (...).

La providencia divina es más poderosa que el hado y el hombre tiene ocasión de ejercer su libre albedrío aun en las circunstancias más adversas.

(...)

Puede ofrecerse otra interpretación de la obra de acuerdo con las intenciones del autor. *La vida es sueño* se sitúa dentro de una corriente platónica espiritualista, que defiende la teoría del orden y la armonía como de origen divino frente a la fuerza del hado que arrastra hacia la destrucción.

(...)

Un lector moderno puede observar otros factores de interés que pudieran formar una tercera interpretación. *La vida es sueño* pudiera entenderse como la tragedia íntima del príncipe Segismundo, que arruina su felicidad al atenerse a la conveniencia social por temor a perder su status (p. 172-176).

Finalmente, sobre el valor de *La vida es sueño* en la historia del pensamiento filosófico, José María Valverde (1981), en su introducción a su edición de la comedia, reflexiona:

Calderón, como todo el Barroco, es, a la vez, el final fracasado de la gran esperanza renacentista, y el comienzo de otra navegación del espíritu europeo: el racionalismo, tanto en su preparación crítica como en su posterior desemboque en la ética, camino del idealismo romántico. Esto puede quedar muy oscuro, dicho así, en términos generales, pero se expresa muy bien precisamente en *La vida es sueño*— estrenado en 1635, y publicado en 1636, es decir, anterior al *Discurso del método*, de Descartes (1637)— : el príncipe Segismundo, como Descartes junto a la estufa, no se cree capaz de resolver si sueña o si está despierto, pero mientras que el filósofo francés conquista —o recupera— todas las certidumbres necesarias para superar la “duda” metódica, a partir del Yo pensante y de un Dios sacado del propio pensamiento, Segismundo no sale de su duda, y sólo encuentra sentido para la vida en la conciencia moral; es decir, anticipando ya siglo y medio en la historia del pensamiento, lo mismo que el Kant de la *Crítica de la razón práctica*: “Mas sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa: / si fuera verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos” (pp. XII-XIII).

Sobre el tema de *Historia de Nanke*, Lv Tiancheng (Ming) dice en *Qupin* que «trata de cómo un hombre valiente y borracho descubre el budismo en un sueño, propósito inteligente del escritor» (1959, pp. 230-231). Debido a la aclamación de *El Pabellón de las Peonías*, *Historia de Nanke* no ha recibido tanta atención crítica. A lo largo de la historia, ha habido intentos de ordenar *Los cuatro sueños* según su calidad, lo que ha puesto de manifiesto diversas formas de valorar la obra de Tang Xianzu.

Por ejemplo, dice Liang Tingnan (Qing) en *Quhua*¹¹³:

Dentro de *Los cuatro sueños*, *El Pabellón de las Peonías* es la mejor, seguida por *Historia de Handan*, y luego *Historia de Nanke*. *Historia de la horquilla púrpura* apenas puede compararse con las otras tres (1959, p. 276)¹¹⁴.

Sin embargo, desde el punto de vista del estilo literario y la estructura, Wang Jide (Ming) dice en *Qulv* que dentro de las cinco obras dramáticas de Tang (*Historia de horquilla púrpura* y *Los cuatro sueños*), los últimos dos son mejores:

La Historia de la flauta púrpura e *Historia de la horquilla púrpura* están escritas de un modo forzado y pedante, tautológico y complicado, por lo que no pueden considerarse por separado. *El Pabellón de las Peonías* tiene muchas virtudes, es legendario y emocionante, pero por desgracia a veces el pincel se enreda. En *Historia de Nanke* e *Historia de Handan* se elimina gradualmente la escritura redundante, se cumplen las reglas. La estructura es nueva y las palabras son bellas. Ha logrado su propio estilo, con léxico diverso, el *yijing* que crea es magnífico y conveniente, abre otro camino diferente de los escritores de la dinastía Yuan (1959, p. 165)¹¹⁵.

El teórico dramático moderno Wu Mei aprecia más *Historia de Nanke* dentro de los cuatro sueños. En su *Zhongguo xiqu gailun (Introducción al drama chino)* (1926) señala esta obra como la más destacada:

Solamente el sueño de *Nanke*, que pasa en una alucinación, se termina en la sociedad de hormigas. Trata la alegría y tristeza amorosa de una pareja, pero también los altibajos de la carrera oficial. Cualquier asunto que trata tiene su fundamento y no sale de su propósito, diferente de las bufonadas habituales. Si fuera un escritor inhábil, aunque hiciera todo lo posible, no saldría ni una palabra. Sin embargo, Linchuan muestra su talento para lo difícil. En todos los casos, piensa en las hormigas. El asunto es legendario y maravilloso. Supera a los otros tres sueños. Es verdad que se trata de un genio inalcanzable (2002, p. 286)¹¹⁶.

El teórico cree que los últimos dos son más concisos:

¹¹³ 《曲话》

¹¹⁴ “‘玉茗四梦’，《牡丹亭》最佳，《邯郸》次之，《南柯》又次之，《紫钗》则强弩之末耳。”

¹¹⁵ “《紫箫》、《紫钗》，第修藻艳，语多琐屑，不成篇章。《还魂》妙处种种，奇丽动人，然无奈腐木败草，时时缠绕笔端。至《南柯》、《邯郸》二记，则渐削芜赘，俯就矩度。布局既新，遣词复俊。其掇拾本色，参错丽语，境往神来，巧凑妙合，又视元人别一蹊径。”

¹¹⁶ “独《南柯》之梦，则梦入于幻，从蝼蚁社会杀青。虽同一儿女悲欢，宦途升降，而必言之有物，语不离宗，庶与寻常科浑有间，使钝根之人为之，虽用尽心力，终不能得一字。而临川乃因难见巧，处处不离蝼蚁着想，奇情壮采，反欲突出三梦之上。天才洵不可及也。”

Los *chuanqi* de Linchuan a menudo son largos y abigarrados, solamente *Historia de Handan* e *Historia de Nanke* se basan en las novelas de la dinastía Tang, claramente no tienen ni una frase de sobra. No se puede añadir ni un *chu*, tampoco tachar ni un *chu*. No es lo que pueden lograr tales como Zhang Fengyi y Mei Yujin, etc. (2002, p. 286)¹¹⁷.

Wu también aprecia mucho la filosofía de vida que muestra *Historia de Nanke*, por lo cual lo toma como la más preciosa:

Historia de Nanke, precursora del estilo mágico, es la creación con la que Linchuan quiere salvar el mundo, la escritura en la que se ven sus creencias. Es la más preciada entre *Los cuatro sueños*. Probablemente Linchuan se lamenta por la gente que no entiende el *qing*. Toma a las pequeñas y humildes hormigas como ejemplo para pronunciarse sobre todos los objetos que tienen *qing*. También se lamenta por la gente que está perdida en *qing*, y expresa este sentimiento a través de la metáfora de Chunyu borracho y deprimido. Cuando Chunyu está dormido, el hombre insensible disfruta de *qing*; una vez está despierto, Chunyu con *qing* rechaza el *qing*. Es el motivo de la escritura de Linchuan (2002, p. 285)¹¹⁸.

Hecho el repaso por la crítica, es necesario señalar la desigualdad en el estudio de ambas obras. *La vida es sueño*, como obra representativa de Calderón y del teatro del Siglo de Oro, ha recibido una gran cantidad de atención, mientras que *Historia de Nanke* ha sido relegada a un segundo plano, eclipsada por *El Pabellón de las Peonías*, obra más representativa de Tang Xianzu.

La investigación más representativa sobre Tang Xianzu se encuentra en *Tang Xianzu yanjiu ziliao huibian* (Recopilación de datos de investigación de Tang Xianzu), publicada por la editorial de libros antiguos de Shangai en 2016, al cumplirse cuatrocientos años del fallecimiento del autor. En ella se recogen la biografía del autor, materiales sobre las obras, comentario de las obras dramáticas y huella en la literatura posterior. Entre la bibliografía se recogen hasta doscientos nueve artículos sobre *El Pabellón de las Peonías*, mientras que *Historia de Nanke* cuenta con tan solo quince.

Wang Xingmin (2009) en su artículo «El fenómeno desequilibrado de la propagación de *Los cuatro sueños de Linchuan*», analiza el desequilibrio enumerando los tres aspectos: el número de grabación y publicación, la cantidad y nivel de los epígrafes, prefacios y posdatas,

¹¹⁷ “《邯鄲記》，臨川傳奇頗傷冗雜，唯此記與《南柯》皆本唐人小說為之，直截了當，無一泛語。增一折不得，刪一折不得，非張鳳翼、梅禹金輩所及也。”

¹¹⁸ “《南柯記》，此記暢演玄風，為臨川度世之作，亦為見道之言。……《四夢》中唯此最為高貴。蓋臨川有慨于不及情之人，而借至微至細之蚊，為一切有情物說法。又有慨于溺情之人，而托喻乎沉醉落魄之淳于生，以寄其感喟。淳于未醒，无情而之有情也；淳于既醒，有情而之无情也。此臨川填詞之旨也。”

y de los comentarios y poemas, e indica la existencia del efecto mateo en la difusión de las cuatro obras dramáticas:

El número de representaciones y publicaciones refleja la difusión y frecuencia del texto de *Los cuatro sueños* de Linchuan; el nivel y número de epígrafes, prefacios y posdatas reflejan la profundidad y amplitud de los entusiastas dramáticos de *Los cuatro sueños* de Linchuan; el nivel y la cantidad de los comentarios y poemas reflejan la atención, comprensión y aceptación de *Los cuatro sueños* de Linchuan por personas de todos los ámbitos de la vida. Durante el proceso de difusión de *Los cuatro sueños*, debido a la psicología de preferencia formada por el emisor y el receptor, la difusión mostró un fenómeno desigual. *El Pabellón de las Peonías* atrajo cada vez más atención y se convirtió en el clásico de la dinastía Ming y Qing, mientras los otros tres sueños fueron menospreciados (p. 86)¹¹⁹.

Por este motivo, hay muchos menos materiales previos en los que apoyarse a la hora de realizar este estudio. Como señala Zhu Qiuxiu (2011):

Las miradas de los investigadores se centran principalmente en el estudio de *El Pabellón de las Peonías*. No prestan mucha atención a *Historia de la horquilla púrpura* y su predecesora, *Historia de la flauta púrpura*, y la investigación sobre *Historia de Nanke* e *Historia de Handan* es aún más solitaria relativamente. Estos dos sueños ocupan la mitad de las obras dramáticas de Tang, y la mayoría de los estudiosos las estudian juntas. En lo que respecta a los *Dos sueños* en sí, los ojos de los investigadores están relativamente enfocados en *Historia de Handan*, y se presta menos atención a *Historia de Nanke*. Es aún más raro encontrar artículos y obras que la estudien por separado (p. 2)¹²⁰.

La poca investigación sobre *Historia de Nanke*, en la época de Ming y Qing, se centra en la verificación de las fuentes, la apreciación de los textos y la dialéctica sobre las reglas musicales, dispersas en todo tipo de comentarios, narraciones y misceláneas. A principios del siglo XX se ampliaron las aproximaciones, dando lugar al pensamiento y a los estudios comparativos. Desde que se conmemoraron trescientos sesenta y seis años de la muerte de Tang Xianzu, los análisis han girado en torno a sus temas e ideas, los personajes típicos y su valor artístico. Más recientemente, se ha adoptado también la perspectiva de la teoría de la literatura

¹¹⁹ “刊刻、出版的多少反映‘临川四梦’文本传播的广度和传播的频率；题词、序跋的水平和数量反映戏剧爱好者对‘临川四梦’研究的深度和广度；评论、题诗的水平和数量反映社会各界人士对‘临川四梦’关注、理解和接受的程度。在‘临川四梦’的传播过程中，由于传播者与接受者所形成的偏爱心理，使其传播呈现出不均衡的现象，《牡丹亭》越来越受到人们的关注，成为明清戏剧的经典，而其他三梦却遭到了冷落。”

¹²⁰ “研究者的眼光主要集中在《牡丹亭》的研究，对《紫钗记》及其前身《紫箫记》就不太重视，对《南柯记》和《邯郸记》的研究更是处于相对寂寥的境地。‘二梦’在汤氏戏剧作品中占有二分之一份量，多数学者将二者放在一起研究。就‘二梦’本身而言，研究者的眼光又相对集中于《邯郸记》，而对《南柯记》关注较少，单独研究《南柯记》的论文、著作更是鲜见。”

occidental. Gracias a esta aproximación han comenzado a estudiarse la estructura, el tiempo y el espacio de *Historia de Nanke* desde una nueva perspectiva.

Esta tesis parte de esta aproximación, combinada con un estudio comparatista, desde la perspectiva de la literatura mundial.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE *LA VIDA ES SUEÑO* E *HISTORIA DE NANKE*.

La vida es sueño está considerada por la crítica como una de las obras más representativas de Calderón de la Barca. Sin embargo, aunque *Historia de Nanke* pertenece a *Los cuatro sueños del Pabellón de la Camelia de Jade de Linchuan*¹²¹, el conjunto de obras dramáticas más famosas de Tang Xianzu, hay muchas menos investigaciones sobre esta, ya que los estudiosos han centrado su atención en *El Pabellón de las Peonías*. Los estudios comparativos son escasos.

Tanto *La vida es sueño* como *Historia de Nanke* están consideradas como obras maestras del siglo XVII. Hasta la fecha, existen cuatro traducciones chinas de *La vida es sueño*. La primera fue realizada por Tu Mengchao en 1991, a partir de la edición española de Espasa Calpe (1955), y publicada por la editorial Yilin¹²² de Nanjing. En 1997, se publicó la *Selección de teatros de Calderón*¹²³, traducida por Zhou Fangyu, publicada por Editorial Yiwen¹²⁴ de Shanghai e incluye también *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*. Una selección idéntica se publica en el año 2000 por la editorial Kunlun¹²⁵, traducida por Lv Chenzhong. La edición china más reciente de *La vida es sueño* es de 2012, a cargo de Zen Maochuan, editada por la editorial Lianjing de Taipei (Taiwan)¹²⁶.

Historia de Nanke no cuenta con el mismo éxito en España que *La vida es sueño* en China, pues no existe todavía una traducción al español. Sí existe, sin embargo, una traducción del sueño más estudiado de Tang Xianzu, *El Pabellón de las Peonías o historia del alma que regresó*, a cargo de Alicia Relinque Eleta (2016).

Por su parte, *Historia de Nanke* ha sido traducida al inglés en dos ocasiones: *A Dream Under the Southern Bough*, que pertenece a la *Library of Chinese Classics*¹²⁷, traducida por

¹²¹ Linchuan yuming tang simeng, 临川玉茗堂四梦

¹²² 译林出版社

¹²³ Ka er de long xiju xuan, 《卡尔德隆戏剧选》

¹²⁴ 译文出版社

¹²⁵ 昆仑出版社

¹²⁶ 台北联经出版社

¹²⁷ Da Zhonghua Wenku, 《大中华文库》

Zhang Guangqian en 2006¹²⁸; y *The Nanke Dream*, traducida por Wang Peirong, Zhang Ling y Huo Yuehong, publicada por el Editorial de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de Shanghai en 2012¹²⁹. Se trata de dos ediciones bilingües en las que aparece el texto enfrentado en inglés y en chino.

En cuanto al estudio comparativo de *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*, solo se han encontrado dos trabajos que la traten directamente. El primero, *Dream and Drama: in Late Sixteenth Century and Early Seventeenth Century (China, England and Spain)*, es una tesis de doctorado realizada por la autora taiwanesa Wang-I-Chun en la Universidad de Illinois. El segundo es un artículo académico, «Sueño y Religión en el teatro— estudio comparativo entre *Historia de Nanke* de Tang Xianzu y *La vida es sueño* de Calderón» (Shi Fengcai, 2014)¹³⁰, publicado por la autora china Shi Fengcai (2014) en la revista académica china *English Square*¹³¹.

Existe, además, otra comparativa entre uno de los sueños de Tang Xianzu y Calderón, un Trabajo de Fin de Máster titulado *Estudio comparativo entre Historia de Handan y La vida es sueño*¹³², defendido en el Centro de Investigación de la Sinología Internacional en la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing.

Probablemente la falta de estudios comparativos en español se deba a la ausencia de una traducción española de *Historia de Nanke*. Por ese motivo, esta tesis pretende subsanar la falta de estudios que relacionen ambas obras.

1.4.1 Dream and Drama: in Late Sixteenth Century and Early Seventeenth Century—China, England and Spain

El trabajo de Wang-I-Chun no tiene por objetivo comparar *La vida es sueño* con *Historia de Nanke*, sino hacer un repaso por aquellas obras relacionadas con el sueño en la época que se estudia. Partiendo de un panorama inicial basado en la literatura mundial, explora el tema del sueño en distintas culturas, como la antigua Babilonia o Egipto, la literatura clásica china, la literatura india, la japonesa, la rusa, etc. El hilo conductor del trabajo es el sueño, como indica la autora: «As long as man dreams and writes about his experiences, the dream will continue to

¹²⁸ 译林出版社

¹²⁹ 上海外语教育出版社

¹³⁰ «戏剧中的梦幻与宗教——汤显祖《南柯记》与卡尔德隆《人生如梦》之比较»

¹³¹ 英语广场

¹³² 《邯郸记》与《人生如梦》主题比较研究。

have its place in literature» (Wang-I-Chu, 1986, p. 18). A continuación, se centra en la relación entre sueño y teatro:

Thus both dream and drama involve 'sense images' based on actual experience that are recombined and restructured. The vitality of drama over other literary media in presenting the dream lies in its inherent qualities, particularly compression and the combination of audio and visual stimuli. As spectators, our attention is drawn inward and we become actors in an illusion. By means of the ambiguity of the dream and the dramatic presentation, we simultaneously experience aspects of life, which seem to be more real than existence (p. 28-29).

Desde este marco de referencia, la autora presenta el tema de "sueño" en el teatro del siglo XVI y XVII. Wang-I-Chun señala una serie de obras cuyo tema puede resumirse como *life is a dream*, entre las que se encuentran *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *Historia de Nanke* e *Historia de Handan* de Tang Xianzu y *La vida es sueño* de Calderón.

Wang-I-Chung se detiene a estudiar el sueño como ideación y cumplimiento del deseo, pero también el sueño como natural y profético. Sin embargo, lo que más interesa para la presente tesis es el tercer capítulo, en el que analiza en detalle el tópico de la vida como sueño. En el tercer capítulo del trabajo, la autora afirma:

It is not astonishing that great writers like Shakespeare, Calderón and Tang Hsien-Tzu should choose the life-dream equation as their topic. What astonishes us is that these three writers in presenting the life-is-a-dream notion in three different languages at almost at the same time should reveal similar philosophical ideas and attitudes towards life in these different cultures (p. 84).

A partir de estas similitudes, Wang-I-Chun compara las obras a partir de tres puntos de vista:

1. Cómo presentan el tema y hasta qué punto se intensifica dramáticamente la ecuación vida-sueño.
2. Qué conceptos metafísicos pretenden reflejar los dramaturgos.
3. Las reacciones hacia la vida que presentan los personajes tras sentir que la vida no es más que un sueño.

Wang-I-Chun señala que la semejanza más destacable es el contraste entre el sueño y la realidad. Los soñadores son a la vez espectadores y participantes de los sucesos, lo que hace que se muestren perplejos por los paralelismos y contrastes entre el sueño y la realidad. La fuerza de la oposición entre el sueño y el despertar agudiza el contraste entre ilusión y realidad,

haciendo que la equivalencia vida-sueño sea más evidente¹³³.

Lo que diferencia las obras analizadas es la reacción de los protagonistas hacia la vida presente. En *La vida es sueño*, Segismundo adquiere la virtud y la sabiduría necesarias para convertirse en el príncipe ideal. En *La tempestad*, Próspero logra la reconciliación con el mundo, ya que perdona a sus enemigos. Sin embargo, Chunyu Fen y Lu Sheng, por el contrario, se separan del mundo y anhelan la eternidad de un mundo inmortal, en el que escapar de los cambios y el sufrimiento perpetuo causado por las siete emociones y los seis deseos¹³⁴. Como explica la autora, los personajes orientales, que reflejan los valores budistas, tienden a retirarse del mundo terrenal, mientras que los protagonistas occidentales acaban por aceptar los valores del mundo (p. 94).

Puesto que todos los protagonistas sueñan, debe haber necesariamente un despertar activo o pasivo, o sea, el desengaño. En *La tempestad*, Próspero aprende a perdonar y ser justo, de modo que se prepara para actuar mejor en el futuro. En *La vida es sueño*, Segismundo, despierto tiene que reprimir su naturaleza indomable para convertirse en un príncipe respetable. En las obras orientales, el desengaño supone que Chunyu Fen expulse el amor terrenal y encuentre una tierra pacífica en el mundo eterno budista, mientras que Lu Sheng se abstiene de la ambición y el deseo de riqueza para convertirse en un sabio taoísta.

Wang-I-Chun explica estos temas partiendo de la alegoría de la caverna de Platón: como los prisioneros llevados fuera de la cueva, los personajes pasan un proceso confuso y doloroso, un duro desengaño (p. 99-100).

En *Historia de Nanke* e *Historia de Handan*, el sueño no solo aporta el cumplimiento de los deseos como parte de la historia, sino que satiriza la búsqueda terrenal de la riqueza y la fama en una vida que, en realidad, es corta como un sueño. Las aspiraciones de Chunyu Fen y Lu Sheng son como las sombras que ven los prisioneros en la caverna. Al despertar, a Chunyu Fen le cuesta aceptar el desengaño de que su princesa es una hormiga; mientras que Lu Sheng no puede distinguir si está vivo o muerto.

El paralelismo con la alegoría de la caverna es especialmente marcado en *La vida es sueño* en la que Segismundo sale de la caverna (la torre) una vez, para ser empujado de vuelta, con lo que acaba por desengañarse y concluir que «que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son» (vv. 2186-2187). Aunque menos estudiada, en *Historia de Nanke* también existe una

¹³³ Entre las obras que utilizan este recurso, Wang-I-Chun señala *Hamlet*, *El sueño de una noche de verano*, *La tempestad*, *La fierecilla domada*, *La vida es sueño*, *Historia de Nanke* e *Historia de Handan*.

¹³⁴ En chino *Qiqing Liuyu*. En el budismo, se trata de las reacciones psicológicas innatas de los humanos.

caverna, el hormiguero, donde se instala el sueño de Chunyu, tema que se debe tenerse en cuenta para analizar el espacio teatral¹³⁵.

El trabajo de Wang-I-Chun presenta una imagen muy detallada de la literatura sobre el sueño en la época, partiendo de una aproximación desde la literatura mundial. Sin embargo, por su ambición de incluir múltiples obras y autores, el análisis es poco profundo y acaba por tratar las obras chinas *Historia de Nanke* e *Historia de Handan*, como un todo, a pesar de que cuentan con numerosas diferencias más allá de su tema común.

El afán de analizar en profundidad cada una de las obras es lo que ha llevado a que la presente tesis se limite a *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*.

1.4.2. Shi Fengcai: Sueño y religión en el teatro—estudio comparativo entre *Historia de Nanke* de Tang Xianzu y *La vida es sueño* de Calderón

En este artículo, Shi Fengcai señala que, en trasfondos culturales muy diversos, ambos autores eligieron el mismo tópico del sueño para desarrollar conflictos dramáticos que muestran una época particular (los siglos XVI-XVII). A través del sueño, los autores expresan una concepción de la realidad, así como la búsqueda de ciertos ideales (2014, p. 38-40).

La autora compara las obras en varios aspectos. En primer lugar, ambos autores utilizan la metáfora de la vida como sueño para transmitir un punto de vista religioso. Ambos autores creen en la existencia de un alma eterna, pero desde perspectivas diferentes. Shi Fengcai explica que ambos autores han vivido en una época de cambio de pensamiento¹³⁶. En las dos religiones hay un desengaño con lo terrenal, pues tras el despertar Chunyu Fen siente que «todo está vacío»¹³⁷ y el Segismundo que «la vida es sueño, y los sueños, sueños son» (vv. 2186-2187).

El enfoque principal de este artículo es comparar el pensamiento metafísico y religioso de ambas obras, pero no se detiene en analizar en detalle los textos originales. Esto hace que se centre tan solo en los puntos comunes y no profundice en las diferencias religiosas.

1.5. CONCLUSIÓN

Esta revisión del estado de la cuestión se ha llevado a cabo desde cuatro aspectos: los tipos de drama, los autores, las obras y la situación del estudio comparativo entre las obras. Además, cada obra se ha enmarcado en su propio trasfondo histórico, atendiendo a las similitudes y

¹³⁵ Sobre esta cuestión puede verse el apartado de esta tesis dedicado al espacio.

¹³⁶ En el caso de Calderón, la Contrarreforma y en el caso de Tang Xianzu, la decadencia a finales de la dinastía Ming.

¹³⁷ *Yiqie jiekong*, 一切皆空。

diferencias entre ambas culturas.

Las dos obras son muestra de los géneros dramáticos representativos de su época: la comedia del Siglo de Oro y el *chuanqi* de la dinastía Ming. Como tal, se ha estudiado su representación desde tres puntos de vista: el espacio escénico, los actores y el público.

El corral áureo se ha enfrentado con las mansiones de los letrados, en las que la puesta en escena de *xi* es una práctica de la alta sociedad. Esta divergencia da pie a otras, como la existencia de actores profesionales de comedia y el elenco privado de las mansiones. Aunque Tang Xianzu no contaba con su propio elenco, sí hay registros de que invitase a actores a ensayar y representar la obra en su casa. A pesar de las diferencias, ambos elencos cuentan con una clasificación de los actores que facilitaría la puesta en escena. En ambas culturas, los actores debían poseer otras cualidades además del recitado, como cantar y bailar.

Una de las divergencias esenciales entre el teatro español y el chino radica en la concepción de la verosimilitud de cada cultura. Mientras que en España, los actores buscan la verosimilitud a través de la imitación, en China se busca a través de la emoción.

La diversidad de espectadores en el corral suponía que los dramaturgos debían atender a las exigencias de todo tipo de público, mientras que en China, los espectadores en las mansiones de los letrados eran los propios dramaturgos, que expresaban sus opiniones y buscaban la sintonía con su propia comunidad, sin necesidad de tener en cuenta a la auditorio. En esta línea, no es extrañar que la génesis de escritura sea también contraria. Calderón escribió *La vida es sueño* para las tablas, mientras que *Historia de Nanke* se creó, como manuscrito, para ser compartida con amigos. La puesta en escena sería un trabajo más complejo, puesto que se debían fijar los tonos para cantar, por lo que es necesario un músico profesional. Gracias al nivel avanzado de la imprenta en China, así como a los registros históricos, se sabe que la obra fue impresa y publicada. Sin embargo, no podemos asegurar su nivel de representación en la época.

Como muestras representativas de su época, *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* son, respectivamente, ejemplos de la estética barroca y de la tardía dinastía Ming, dos estéticas de contrastes. El Barroco español se centra en el dualismo, con la mezcla de lo trágico y lo cómico, el sueño y el desengaño, la máscara y la verdad, la permanencia frente a la caducidad del tiempo... Por su parte, la estética de la dinastía Ming se centra en el contraste entre *qing* y *li*. Si en Europa, el Barroco supone una reacción a las tendencias clásicas del Renacimiento, en la tardía dinastía Ming surgen escuelas que se oponen también a la imitación de los clásicos.

La revisión sobre los autores nos ha llevado a señalar, en primer lugar, el paralelismo entre sus épocas históricas, marcadas por la decadencia, la guerra, las sublevaciones y la corrupción. No es de extrañar que, en estas circunstancias, se plantearan reflexiones de carácter existencial.

Calderón actúa más bien como un testigo, mientras que Tang Xianzu está involucrado en política, hasta el punto de alcanzar la fama por un memorial en el que acusa a diferentes figuras, lo que casi acaba con su carrera. En lo literario, ambos son pioneros en su época y traen consigo un cierto progreso. Calderón refleja ideas como el neoplatonismo y la disputa teológica sobre el libre albedrío. Zhou Yude saca una conclusión similar sobre Tang Xianzu:

Su concepto literario surge en la tierra ideológica donde se cultivan el confucianismo, el budismo y el taoísmo, por lo tanto, al igual que muchos amigos literatos y dramaturgos de su época, no puede librarse de una pesada carga, heredera del pensamiento clásico. En el pensamiento literario y en la práctica, existe una imperfección inevitable (2015, p. 133)¹³⁸.

Su teoría del *qing* muestra finalmente una concesión a la religión. Él aboga por el *qing*, y el *qing* es también el obstáculo ante el desengaño de la vida. Al final llega a la negación, a un *qing* promovido por él mismo. También muestra una concesión al *li* (la razón), es decir, promueve el *qing*, pero a fin de la educación del *li*, que se considera la debilidad de los literatos de Ming frente a la religión ortodoxa.

Más allá de la figura de los dramaturgos, se han rastreado, también, las fuentes y la crítica sobre ambas obras. Para *La vida es sueño*, se han recogido dos hipótesis, la creencia de que descende de la antigua leyenda de Barlaán y Josafat, adaptada en *Barlaán y Josafat* de Lope, propuesta por Martín de Riquer (1961) y las ideas de Antonucci (2008), quien recoge otros dramaturgos que siguen este modelo o un tema similar.

Con respecto a *Historia de Nanke*, Din Naitong (1994) establece que el marco del sueño se remonta a *Liezi*. Emperador Mu de Zhou. El tema de la vida como sueño se remonta al *Zhuangzi*, mientras que el cuento del hormiguero aparece por primera vez en *Soushen ji*· Lu Fen meng. En *Yaoyi ji* (anónimo), se recoge el cuento de Lu Fen¹³⁹, citado por *Taiping guangji* (Song). En la dinastía Tang, con el desarrollo de la novela, aparece «El gobernador de Nanke» de Li Gongzuo, que está ya en la forma general de *Historia de Nanke*.

Para la sección dedicada a la crítica, hemos recapitulado las posiciones más conocidas

¹³⁸ “他的文艺观是在儒释道三教合流的思想土壤上产生的，因此，他和同时代的许多文友曲友一样无法摆脱传统思想因袭的重负。汤显祖文艺思想和实践，存在着不可避免的缺陷。”

¹³⁹ 《卢汾》

sobre ambas obras. Aunque no ha gozado de la misma fama que *La vida es sueño* y ha sido eclipsada por *El Pabellón de las Peonías*, *Historia de Nanke* ha sido reconocida como obra más exitosa y virtuosa de Tang Xianzu.

Los estudios comparativos entre ambas obras son escasos, tan solo una tesis y un artículo, centrados ambos en el tema y el pensamiento, sin profundizar en el análisis textual y dramático. Tampoco se ha indagado sobre la motivación de las similitudes y divergencias.

Por este motivo, en la presente tesis aspiramos a profundizar en la construcción teatral, como base de temas, conceptos e ideologías, desde la perspectiva de la literatura comparada. A su vez, se atenderá a las cuestiones comunes y divergentes desde una perspectiva filosófica, sin perder de vista sus raíces culturales.

1.6. OBJETIVOS DE LA PRESENTE TESIS

Tras repasar los únicos trabajos existentes sobre la comparativa entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* queda claro que el análisis se ha limitado a cuestiones temáticas y filosóficas. Sin embargo, un análisis detallado de ambos textos permitirá encontrar más similitudes y divergencias significativas.

Por este motivo, la presente investigación tiene como objetivo profundizar en cómo la construcción teatral (la estructura dramática, el espacio, el tiempo, los personajes e incluso la escenografía) sirve para presentar los temas, conceptos e ideologías, desde una perspectiva de la literatura comparada. Los dramas pertenecientes a las diferentes culturas tienen diferentes formas y costumbres, pero muestran conceptos y pensamientos similares. La forma artística no determina la ideología, sino que afecta a la forma de representarla.

Además, a través de la comparación de las obras teatrales pueden observarse no solo cuestiones de forma y contenido desde la perspectiva de la literatura comparada, sino también temas, conceptualizaciones e ideologías que se analizarán desde una perspectiva filosófica.

Más allá, esta investigación pretende rellenar el vacío de estudios no solo sobre *Historia de Nanke*, sino también sobre una perspectiva comparatista en la que se tengan en cuenta ambas obras.

Junto a estos objetivos esenciales, esta tesis aspira también a mostrar la rentabilidad de enfrentar obras del barroco español y de la tardía dinastía Ming, un campo de investigación todavía por explorar.

2. METODOLOGÍA: MARCO TEÓRICO

Esta tesis parte del marco teórico de la literatura comparada, siguiendo la estela de otros estudios similares sobre las literaturas china y española. Dada la amplitud de escuelas y perspectivas dentro del comparatismo, se ha optado por recoger aquí aquellas cuestiones que han servido de guía e inspiración a este trabajo.

2.1. LA LITERATURA UNIVERSAL Y EL NACIMIENTO DE LA LITERATURA COMPARADA

El concepto de «literatura universal» aparece por primera vez en las cartas de Goethe a Eckerman en 1827, en las que explica su experiencia leyendo la novela china *Les deux cousines* (dinastía Qing, trad. Abel Rémusat, 1826)¹⁴⁰:

Aquellos hombres piensan, obran y sienten casi como nosotros, y pronto se encuentra uno a su altura, aunque entre ellos todo es más claro, más puro y más moral y aparece razonable, doméstico, sin grandes pasiones ni grandes exaltaciones poéticas.

[...]

Cada vez veo más claramente —siguiendo diciendo Goethe— que la poesía es un acerbo común a todos los hombres, y que aparece en todas partes y en todos los tiempos representada por centenares y centenares de hombres.

[...]

El concepto de literatura nacional ya no tiene sentido; la época de la literatura universal está comenzando, y todos debemos esforzarnos para apresurar su advenimiento (Eckermann, 1836, p. 164-166).

También en 1827, el estudioso francés Abet-Francois Villemain abrió las conferencias de literatura comparada en la Universidad de París, que marcó el nacimiento de la literatura comparada (Yue Daiyun, 1988, p. 45).

Más tarde, Henry H. H. Remak (1961) definiría la literatura comparada del siguiente modo:

Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics,

¹⁴⁰ 《好逑传》

economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression (p. 3).

En este estudio de la literatura más allá de los confines de un país se han adoptado diferentes enfoques, desde el estudio de las influencias entre determinadas literaturas, pasando por los estudios paralelos, hasta la llegada a enfoques como los estudios culturales y la literatura mundial.

2.1.1. El estudio de la influencia

El estudio de la influencia, es decir, la relación entre determinadas literaturas nacionales, ha sido un punto de vista adoptado por la escuela francesa. En *La littérature comparée* (1931), Van Tieghem Paul explica:

Le caractère de la vraie littérature comparée, comme celui de toute science historique, est d’embrasser le plus grand nombre possible de faits différents d’origine, pour mieux expliquer chacun d’eux; d’élargir les bases de la connaissance a fin de trouver les causes du plus grand nombre possible d’effets. Bref, le mot *comparé* doit être vidé de toute valeur esthétique, et recevoir une valeur scientifique (p. 21)¹⁴¹.

La escuela francesa toma la historia de la literatura como la base fundamental de su estudio. Desde este punto de vista, «la literatura comparada es la historia de las relaciones de la literatura comparada» (M. F. Guyard, citado en Yan Bao, 1983, p. 5). Como señala Yue Daiyun (1988):

En cuanto a los objetos de investigación, la escuela francesa cree que la literatura comparada, como rama de la historia literaria, estudia principalmente las conexiones espirituales entre naciones; estudia la influencia mutua y los intercambios de dos tipos de literatura en términos de pensamiento, sentimiento, tema, género, etc. Estudia las relaciones que existen verdaderamente entre escritores y obras en varios países. La escuela francesa limita al área de investigación de la literatura comparada en la descripción de los hechos, o sea, el objeto de la investigación son los hechos históricos que han sucedido (p. 28)¹⁴².

Desde el punto de vista de la escuela francesa, la comparación entre *Historia de Nanke* y

¹⁴¹ “真正的“比较文学”的特质，正如一切历史科学的特质一样，是把尽可能多的来源不同的事实采纳在一起，以便充分地把每一个事实加以解释是扩大认识的基础，以便找到尽可能多的种种结果的原因。总之“比较”这两个字应该摆脱了全部美学的涵义而取得一个科学的涵义的。”

¹⁴² “在研究对象上，法国学派认为，比较文学作为文学史的一支，它主要研究国际间的精神联系，研究两种文学在思想、感情、主题、题材等方面的相互影响和相互交流，研究各国作家及作品之间确实存在的关系。法国学派把比较文学的研究范围，局限于事实描述的范围之内，它所研究的必须是曾经发生过的历史事实。”

La vida es sueño supone preguntarse qué relación directa puede haber entre las obras o los autores. Establecer la comunicación entre dos culturas tan distantes en la época es difícil, pero no debe olvidarse que en esta época llegaron a China misioneros portugueses y españoles, pioneros de un intercambio cultural entre China y España. Zhao Zhenjiang y Teng Wei (2014) recogen que:

El cristianismo se introdujo por primera vez en China en la dinastía Tang, bajo el nombre de «Jingjiao». Llegando a la dinastía Yuan, la expedición occidental del ejército mongol provocó la colisión y el intercambio entre las civilizaciones orientales y occidentales. El cristianismo fue introducido de nuevo en China. Tras varios cambios a nivel mundial, en la segunda mitad del XIV se interrumpió el intercambio cultural directo establecido por Marco Polo. Durante casi dos siglos, se mantiene el declive de las relaciones hasta finales del XV y principios del XVI, cuando la situación cambia gracias a la apertura de rutas marítimas entre Europa y el Lejano Oriente. Durante la tercera introducción del cristianismo en China, los misioneros portugueses y españoles se consideraron generalmente pioneros(p. 4)¹⁴³.

Se sabe que Tang Xianzu tuvo alguna relación con la cultura occidental, pues Xu Shuofang recoge en «Tang Xianzu y Mateo Ricci» (1983)¹⁴⁴ el encuentro entre ambos y las diferencias culturales.

Además, Tang Xianzu escribió «Duanzhou feng xiyu liangsheng pofu liyi, oucheng ershou»¹⁴⁵, en la primavera del año 20 de la era Wanli (1592). En este poema habla de hombres occidentales que intentan socavar las creencias budistas para introducir el cristianismo:

El retrato de Jesús consagrado en el marco,
los extranjeros de ojos azules y profundos saben traducir entre chino y su lengua.
Como el dragón tiene su piel escamosa,
el borneol está dentro del árbol.

Es como un milagro que los dos vengan del oeste,
No cabe duda que el oro se usa como el enviado.¹⁴⁶
Creen que en India originalmente no hay Buda,
lo dicen a los líderes del budismo.
(Xu Shuofang, 1983, p. 92)¹⁴⁷

¹⁴³ “基督教最早于唐朝传入中国，时称‘景教’。到了元朝，蒙古大军的西征导致了东西文明的碰撞与交流，基督教再次进入中国。随着世事的变迁，到 14 世纪下半叶，‘马可·波罗时代’建立起来的中国同西方文化的直接交往几乎完全中断。这种衰落趋势一直保持了近两个世纪，知道 15 世纪末和 16 世纪初，欧洲与远东之间的海上航线开通后，情况才有了根本的改变。在基督教第三次传入中国的过程中，葡萄牙和西班牙传教士一般被视为先驱者。”

¹⁴⁴ 《汤显祖和利玛窦》

¹⁴⁵ 《端州逢西域两生破佛立义，偶成二首》

¹⁴⁶ Según Xu Shuofang, el «oro como el enviado» tiene dos significados: primero, los mercaderes europeos vienen en busca de riqueza; y segundo, en la época se creía que los misioneros europeos conocían la alquimia, porque vivían bien sin trabajar.

¹⁴⁷ “画屏天主绛纱笼，碧眼愁胡译字通。正似瑞龙看甲错，香膏原在木心中。”

Tras estudiar materiales históricos y culturales, incluyendo los diarios de Mateo Ricci¹⁴⁸, Xu Shuofang concluye que los dos «extranjeros de ojos azules» fueron Mateo Ricci y Francisco de Petris.

Ricci lleva todo tipo de artilugios para atraer a la gente local: un reloj de campana, prismas de vidrio, imágenes de Jesús e instrumentos musicales. El encuentro afectó mucho a Tang Xianzu, lo que se refleja en su creación de *xiqu*.

En el sentido inverso, la cultura china llegó a España a través de libros como el *Espejo rico del claro corazón* o *Riquezas y espejo con que se enriquezca y donde se mire el claro y límpido corazón* (1593)¹⁴⁹, traducción de fray Juan Cobo del libro de aforismos *Beng sim po cam*. En el libro se recogen proverbios y párrafos del *Libro de cambios*, el *Libro de canciones*, el *Libro de ritos*, *Las analectas*, *Shangshu*, *Mencio*, *Zhuangzi* y otros clásicos chinos, una mezcla de confucianismo, budismo y taoísmo. Reúne las ideas principales de varios sabios sobre el cultivo de la moral y se trata de una lectura completa sobre filosofía, religión y cultura china.

Si bien en el XVII la cultura china podía ser conocida en Europa, resulta difícil considerar qué influencia podría tener en las obras literarias de la época y, más específicamente, en la obra de Calderón.

2.1.2. El estudio paralelo

Como se señala en *Manual de literatura comparada china y occidental*, editado por Yue Daiyun (1988):

El estudio paralelo estudia principalmente los fenómenos literarios que no tienen relación directa, pero se pueden comparar mutuamente en el contenido, la forma y método de creación. La razón por la que se puede comparar las literaturas de todos los países del mundo radica en la consistencia espiritual humana y la de vida humana. Los humanos comparten la misma alegría, el dolor y molestia, esta humanidad común constituye la comparabilidad entre diferentes literaturas. En cierta etapa de evolución humana, todos los pueblos generalmente han pasado por etapas similares de desarrollo, esta similitud de las condiciones sociales, por otro lado, constituye la comparabilidad literaria, todos estos son objetos del estudio paralelo (p. 35)¹⁵⁰.

二子西来迹已奇，黄金作使更何疑。自言天竺原无佛，说与莲花教主知。”

¹⁴⁸ Para más información sobre este personaje puede verse *China in The Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583-1610* (Father Nicola Trigault, 1953).

¹⁴⁹ 《明心宝鉴》

¹⁵⁰ “平行研究注意研究那些无直接关系，但在作品的内容和形式上以及作家的创作方法上可以互相比照的文学现象。世界各国文学所以能够相比，根源在于人类精神上的一致和生活上的一致。人类有着共同的欢乐、痛苦和烦恼，这

Este modelo de comparación en paralelo permite apreciar similitudes y diferencias, lo que permite entender mejor los conceptos de teoría literaria, así como el trasfondo cultural y los posibles significados universales.

La escuela americana se estableció sobre la base de la escuela francesa. René Wellek señala en su famoso «The Crisis of Comparative Literature» (1959):

But true literary scholarship is not concerned with inert facts, but with values and qualities. That is why there is no distinction between literary history and criticism. Even the simplest problem of literary history requires an act of judgment. Even such a statement that Racine influenced Voltaire or Herder influenced Goethe requires, to be meaningful, a knowledge of the characteristics of Racine and Voltaire, Herder and Goethe, and hence a knowledge of the context of their traditions, an unremitting activity of weighing, comparing, analysing, and discriminating which is essentially critical (pp. 168-169).

Desde una perspectiva de estudio paralelo, la literatura comparada puede atender a cuestiones muy diversas, como los temas y motivos, la estética o incluso el trasfondo cultural. Dadas las distintas posibilidades, vale la pena detenerse a analizar estos enfoques, prestando especial atención a su desarrollo en China.

2.1.2.1 La tematología

La tematología se originó de estudios alemanes del siglo XIX centrados en investigar los mitos y el folclore. En un principio, la tematología fue desterrada del ámbito de la literatura comparada, tanto en la escuela francesa como en la americana. La escuela francesa pensaba que los temas eran infinitos, mientras que la americana los rechazaba por falta de literalidad. Pese a esta perspectiva, Van Tieghem (1931) la definió como:

Ce genre très vaste de travaux n'a pas en français de nom bien déterminé; les Allemands l'appellent *Stoffgeschichte* (histoire des sujets); nous proposons le terme de *thématologie* (étude des thèmes, des sujets) (p. 87).

El estudioso americano Harry Levin publicó texto «Thematics and criticism» en 1968 en que hablaba del concepto de *theme*:

种共同的人性，构成了不同文学之间的可比性。在人类一定进化阶段上，各民族都大体经历了类似的发展阶段，这种社会条件的相似，从另一方面构成了文学的可比性，这些都是平行研究的对象。”

Our keyword *theme* may sound somewhat jejune, particularly to those who associate it with required compositions for Freshman English. The original Greo-Latin *thema* simply denoted a rhetorical proposition, the argument of a discourse, what in Jamesian parlance we now like to term the *donnée*. It could be the topic chosen by the orator or assigned to the schoolboy; through the pedagogical influence of the Jesuits the term became equated with an academic exercise; and the French soon specialized it to mean a translation of a given passage into another language. The adjective ‘thematic’ has generally had to do with meaning as distinguished from technique (p. 94).

En este artículo, Levin afirma la literalidad de tematología:

We are now willing to admit that a writer's choice of a subject is an esthetic decision, that the conceptual outlook is a determining part of the structural pattern, that the message is somehow inherent in the medium (p. 109).

Ulrich Weisstein, en su *Comparative literature and literary theory: survey and introduction* (1968), dedica un capítulo a la tematología. En Oriente, el término ‘tematología’ apareció por primera vez en Hong Kong y Taiwan en la década de los setenta, mientras que llegó a China en los ochenta.

Hay que recordar que la tematología no es lo mismo que el estudio temático:

El tema investiga el pensamiento expresado por cierta obra o por un determinado personaje. El núcleo de pensamiento está en el proceso de construcción de imágenes a partir del refinamiento del tema. El objetivo es revelar las connotaciones del objeto de investigación. La tematología estudia los diferentes tratamientos, por parte de autores diferentes, de un mismo tema, materia, argumento o personaje típico. Su enfoque está en lo exterior al objeto, presta atención a los métodos y formas¹⁵¹.

[...]

Puede observarse que el estudio temático puede clasificarse dentro de los estudios de la influencia, mientras que la tematología pertenece a un ámbito de estudio paralelo (Meng, Li y Hao, p. 116-117)¹⁵².

La tematología se centra en el estudio a partir de un tema, lo que permite romper límites temporales y espaciales, así como integrar diferentes culturas en busca de expresiones del mismo tema o materia, tratadas por autores de diversas procedencias.

¹⁵¹ “主题探求某一部作品或某一个人物典型所表现的思想，是在提炼题材的基础上，塑造形象的过程中所形成的思想内核，重点在于揭示研究对象的内涵；主题学研究的是不同作家对同一主题、题材、情节、人物典型的不同处理，重点在于对研究对象外部——手段和形式的关注。……”

¹⁵² “由此可知，主题研究可归入影响研究范畴，而主题学基本上属于平行研究范畴。”

En China, estudios similares a la tematología occidental cuentan con una historia de unos setenta u ochenta años, y se originaron también a partir del estudio folclórico. La diferencia radica en que:

Desde su origen, el estudio de la tematología en nuestro país presta atención a contrastar las obras con sus épocas y los tratamientos de distintos autores, para conocer su mentalidad e intención. A través de la evolución de las historias, puede contemplarse la apariencia verdadera de cada época, evitando el fallo de la tematología occidental, que estudiaba tan solo las fuentes de la historia, sin ir más allá (Yue Daiyun, p. 180)¹⁵³.

La tematología cuenta con dos unidades básicas de estudio: el motivo (*motif*) y el tema. Los motivos son objetivos e incuestionables, mientras que los temas suelen ser subjetivos y abstractos. Como señala Yue Daiyun (1988):

El motivo proviene de la situación, mientras que el tema se concreta en los personajes. Un tema puede constar de varios motivos, pero los motivos nunca pueden elevarse a la altura de cuestión y concepto (p. 193)¹⁵⁴.

Yue cree que, debido a que los temas se concretan en los personajes, el estudio del tema debe concentrarse en la imagen que un personaje representa de cierto tema. En este sentido, apunta otra diferencia entre Occidente y China:

Los temas expresados por los personajes temáticos en la literatura occidental suelen ser muy variables, a veces dos autores dan al mismo personaje temático un carácter y tema radicalmente diferentes¹⁵⁵. [...] En la literatura china los ejemplos similares son escasos. En la Antigüedad china, una vez que un personaje se convierte en representante de un tema, se evalúa y aparece en obras posteriores siempre en la misma línea de su carácter original, agregando nuevas tramas y enriqueciendo su personalidad sin añadir un comentario nuevo (1988, p. 194)¹⁵⁶.

Las obras analizadas en esta tesis tienen en común su eje temático, que puede concretarse

¹⁵³ “我国的主题学研究在其发端伊始，就注意到把作品与时代对照，通过作家对故事的不同处理来了解作家的心理意向，通过故事的演变过程窥见各时代的真貌，从而避免了西方早期主题学研究只考证故事源流而不及其他的缺失。”

¹⁵⁴ “母题出自情景，而主题则多与人物有关，并通过人物具体化。……一个主题可以由好几个母题组成，母题永远无法上升到问题与观念的高度。”

¹⁵⁵ Yue cita ejemplos como Prometeo o el Cid.

¹⁵⁶ “西方文学中的主题人物所表现的主题经常是多变的，有时候两个作家给同一个主题人物竟赋予截然相反的个性和主题……类似的例子在中国古代文学中就比较少见。在中国古代文学中，人物一旦成为某个主题的代表，他就取得了评定，往后的作品多是顺着该主题人物原有的性格发展方向推波助澜，增添新的情节，使他的个性显得更加丰富，较少会有新的评价。”

en la idea de que «la vida es como un sueño». Este tema se concreta en numerosos motivos: el sueño, el desengaño, el destino, la libertad¹⁵⁷. A la vez, los protagonistas, Chunyu y Segismundo, actúan como vehículos de expresión de esta idea, como se verá en los capítulos correspondientes de esta tesis.

2.1.2.2 Los Genre Studies

El estudio del género ha ocupado un lugar en el marco de los estudios comparativos, como ha señalado Ulrich Weisstein (1968): «one can hardly exaggerate the importance attaching to the place of genre studies within the general framework of Comparative» (p. 102).

Desde el inicio de los estudios literarios en Occidente, con la *Poética* de Aristóteles, el género ha sido una cuestión central. Del mismo modo, desde el período pre-Qin, en China se hacía una distinción entre poemas y prosa. Con las dinastías Wei y Jin surgen textos en los que se tratan las características de los diferentes géneros. En este ámbito, destaca *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, de Liuxie (dc. 501-502), que tuvo un impacto profundo en las generaciones futuras. La situación de estudio como señala Yue Daiyun (1988):

Aunque la generología en nuestro país tiene una larga historia, también presenta limitaciones considerables. Debido a que los eruditos chinos antiguos tenían una comprensión demasiado limitada de la literatura, trataban siempre de poemas y ensayos, sin tener en cuenta apenas el *xiqu*, las novelas y otra literatura popular. Esto hizo que la literatura antigua de nuestro país se centrara en el estudio de géneros, sin apenas atención al estilo literario. Así, los académicos chinos han realizado un estudio exhaustivo de los tipos y estilos literarios después del Movimiento del 4 de Mayo.

Comparada con China, Europa tiene una larga historia de creación dramática. Las ricas y coloridas epopeyas antiguas proporcionaron una base sólida para la creación de poemas líricos y el desarrollo de novelas en generaciones posteriores. Por este motivo, los estudiosos europeos comenzaron los estudios sobre géneros muy temprano, aunque el estudio verdaderamente completo, profundo y científico de los géneros llegó tras el nacimiento de la literatura comparada. Los investigadores de literatura comparada prestaron más atención a la función de los géneros que los de otras disciplinas (p. 203)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Un análisis detallado de estos motivos, centrado en la cuestión del sueño y el desengaño, puede verse en el capítulo 3 de esta tesis.

¹⁵⁸ “我国的文类学研究虽源远流长，但也表现出相当的局限性。由于我国古代学者对文学的理解过于狭窄，始终囿于诗、文范围，对于戏曲、小说以及其他俗文学很少涉及。这就使我国古代的文类学偏重于文体研究，而几乎没有文学类型样式的研究。……所以我国学者对文学类型、样式进行全面研究，基本上是‘五四’新文学运动以后的事。与中国相比，欧洲具有比较悠久的戏剧创作历史，丰富多彩的古代史诗不仅为后世的抒情诗创作，而且也为长篇小说的发展提供了较为厚实的基础，因此，欧洲学者有关文类学的研究开展得比较早，但真正对文类学进行全面、深入、而且科学的研究，也还是比较文学萌生以后的事。这是因为比较文学研究者比其他学科的学者更重视文类的作用。”

La mayoría de aproximaciones comparativas entre el teatro chino y occidental, se centran en el estudio del tema, por lo que se echa en falta un enfoque que vaya más allá de este aspecto.

A principios del siglo XX, el teatro occidental está en un momento de exploración de nuevas posibilidades dramáticas y entra en contacto con el teatro chino a partir de obras como *The chinese theatre*, publicada por A. E. Zucker en 1925; *The chinese drama*, escrita por L. C. Arlington en 1930; y junto con Harold Acton publicó *Famous chinese plays*, editada por Arlington y Harold Acton en 1937.

Dramaturgos como Paul Chandel y Thornton Wilder buscaron en Oriente nuevas formas de representación dramática. En la dirección opuesta, el artista dramático Mei Lanfang visitó los Estados Unidos (1930) y la Unión Soviética (1935), representando drama tradicional chino, que causó sensación a nivel internacional.

Tanto el *Living theatre* de Julian Beck como el *Poor theatre* de Jerzy Grotowsky tienen cierta relación con el drama tradicional chino, aunque el más destacado es el *Epic theatre* de Bertolt Brecht. Un año después de presenciar la actuación de Mei Lanfang en Moscú, Brecht publicó el ensayo «Efectos de distanciamiento en el Arte Dramático Chino» (1936). El dramaturgo explica que:

The Chinese performer does not act as if, in addition to the three walls around him there were also a fourth wall. He makes it clear that he knows he is being looked at. Thus, one of the illusions of the European stage is set aside. The audience forfeits the illusion of being unseen spectators at an event which is really taking place. The European stage has worked out an elaborate technique by which the fact that scenes are so arranged as to be easily seen by the audience is concealed. The Chinese approach renders this technique superfluous. As openly as acrobats the actors can choose those positions which show them off to best advantage (1961, pp. 130-131).

Desde la introducción del teatro occidental en China, ambas formas dramáticas coexisten, lo que lleva a que surjan estudios comparativos sobre ambas. Yue Daiyun (1988) explica:

A lo largo del tiempo, en China conviven dos tipos de drama. Uno es realista, refleja los problemas de la vida real y se conoce como *huaju* ('drama de diálogo'), venido de Occidente. El otro es simbólico, describe a personajes históricos y refleja una vida pasada. Se trata del *xiqu* que gusta a la mayoría y que está profundamente arraigado en la cultura tradicional, alejado de la vida moderna. Parece que esta convivencia se extenderá en el tiempo (p. 146)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ “长期以来，中国是两种戏剧并存的局面：一种是写实的，能够处理现实生活问题的，从西方引进的话剧；另一种是富于象征意味的，描写历史人物的，反映过去生活的，与现代生活脱节的深深植根于传统文化而为大部分公民所喜爱的传统戏剧。看来这一局面还要再今后一段长时间内继续存在下去。”

En su libro, *Los occidentales ven el drama chino* (1967), el investigador Shi Shuqing recoge distintos puntos de vista y diferencias comparativas entre las dos tradiciones. En el capítulo que da título a la obra, Shuqing repasa la historia de la traducción y representación del teatro chino en Occidente, así como las reacciones del público. Aquí, señala una cuestión de gran relevancia:

Los occidentales tienen una visión opuesta de la naturaleza. En el drama, el héroe y la naturaleza se oponen, por lo que surgen numerosos conflictos y contradicciones. La inflexibilidad de los héroes dramáticos los conduce a la tragedia. Pretenden demostrar un valor absoluto, que puede elevar y purificar el espíritu humano. Por el contrario, los chinos creen en la armonía del hombre con la naturaleza, a la que están apegados y, en cualquier caso, no llegan hasta los extremos, por lo que no surge la tragedia (p. 70)¹⁶⁰.

Este punto de vista se reitera en la *Colección de teoría estética china y occidental de Zong Baihua* (2009). Yin Manting explica que

el primer descubrimiento de Zong Baihua está en la comprensión diferente de la relación entre mente y materia/sujeto y objeto en las filosofías china y occidental. En la civilización occidental, ya sea en la búsqueda de la armonía de los primeros filósofos griegos o en el anhelo de creación de vida infinita de Schopenhauer, lo objetivo y lo subjetivo se oponen. Sin embargo, en la filosofía china se enfatizan la visión universal de la unidad entre el hombre y la naturaleza, la meditación, la soledad y la ‘observación del Tao con la mente clara’. Es el alma la que aprecia todas las cosas, buscando volver a sí misma, lo que trasciende la mera oposición entre lo objetivo y lo subjetivo (p. 19)¹⁶¹.

En su tesis de doctorado, *El drama comparado: estudio sobre el modelo discursivo de drama chino y occidental*, Zhou Ning (1992) estudia la diferencia entre las funciones discursivas del diálogo y el canto. Las divergencias entre narración y expresión explican muchas de las similitudes y diferencias entre ambas tradiciones:

Los conceptos de narración y expresión abarcan las divergencias y similitudes

¹⁶⁰ “西方人對於〔自然〕的看法是對立的，戲劇裏的英雄與自然處於相對的情狀，由是產生種種衝突、矛盾。戲劇裏的英雄往往為他們的執著而導致悲劇，他們所想證明的是一種絕對的價值，可以提高、淨化人類的精神。反之，中國人相信天人合一，與自然大地相親，凡事不走極端，故無悲劇之發生。”

¹⁶¹ “在此路径上，宗白华的首先一个发现就是中西哲学中对心物/主客关系的不同认识。……在西方文明中，无论是早期古希腊哲学家对和谐秩序的追求，还是近代叔本华等人对无尽生命创化的向往，都是在把主观与客观两相对峙。而中国哲学所强调的天人合一的宇宙观，强调的静观、寂照、‘澄怀观道’，则是体味万物而求返自身的心灵，从而超越了主观和客观的简单对立。”

históricas y lógicas de las tradiciones dramáticas china y occidental. Las semejanzas o diferencias en el proceso de creación dramática pueden explicarse razonablemente utilizando estos dos conceptos como supuestos básicos (p. 15)¹⁶².

Esta es precisamente la perspectiva que se adopta en esta tesis para tratar de las divergencias entre *Historia de Nanke* y *La vida es sueño*, prestando especial atención a las funciones discursivas.

En 2008, Lan Fan publicó *Teoría comparada de drama chino y occidental*, en la que divide la teoría del *xiqu* en cuatro niveles: forma de representación, teoría estética, psicología de la recepción y filosofía:

La filosofía está enraizada en una cosmovisión que parte de la uniformidad, la unidad entre el hombre y la naturaleza, y la teoría de la música ritual y la comprensión del universo. Como fundamentos ideológicos de la cultura, estas ideas han tenido un impacto esencial en la construcción y culminación de los principios artísticos del *xiqu* chino (p. 78)¹⁶³.

Este enfoque supone que, para comparar las tradiciones occidental y china supone es inevitable comparar las ideologías de las que son producto.

2.1.2.3. Filosofía, religión y estética

Aunque el estudio comparado de literatura y filosofía no es un concepto moderno, la incorporación de este tipo de estudios llegó a China a través de círculos académicos occidentales, con textos como *Qu'est-ce que la littérature comparée* (1983), de P. Brunel, C. L. Pichois y A. M. Rousseau; o *Theory of literature* (1949), escrito por René Wellek y Austin Warren. En este último, se dedica todo un capítulo a la relación entre la literatura y la filosofía:

To be sure, literature can be treated as a document in the history of ideas and philosophy, for literary history parallels and reflects intellectual history. Frequently either explicit statements or allusions show the allegiance of a poet to a specific philosophy, or establish that he has had some direct acquaintance with philosophies once well-known or at least that he is aware of their general assumptions (1949, p. 108).

¹⁶² “笔者发现，在叙述与展示的概念中，包含了中西戏剧传统历史与逻辑的分歧点和同一性，其中涉及到的种种戏剧创造过程中的异同现象，都可以以这两个概念为基本假设得到合理的解释。”

¹⁶³ “哲学的根源层次，表现为在宇宙认识、天人关系、礼乐本体上的‘齐物论’，‘天人合一’论和礼乐论。它们作为文化的思想基础，对中国戏曲艺术原理（性格）的铸造和完成发生了根本的影响。”

El estudio comparativo de la filosofía china y la occidental favorece la comprensión y estudio de la literatura comparada. Sobre este ámbito de estudio, Gao Xudong (2004) señala que

La herencia de la investigación de la literatura y filosofía modernas, así como la introducción del estudio de ‘métodos de historia del pensamiento’ o ‘literatura y pensamiento’ occidentales, han hecho que los temas de investigación literaria y filosófica se hayan incluido en el ámbito de la investigación interdisciplinaria de la literatura comparada en la China contemporánea. Sin embargo, en comparación con otros países, el estudio comparativo de literatura y filosofía aún está comenzando, por lo que no hay resultados significativos. Aunque los estudiosos chinos han notado que la investigación interdisciplinaria es parte de una vía intercultural hacia el significado universal, las discusiones de esta naturaleza sobre literatura y filosofía son muy breves, sin aclaraciones detalladas. Los académicos occidentales han atendido al estudio detallado de la relación entre literatura y filosofía, pero apenas han involucrado connotaciones transculturales, lo que supone que la supuesta universalidad de estas cuestiones se limita a la cultura occidental (p. 13)¹⁶⁴.

En el prefacio para la *Teoría comparada de filosofía china y occidental* de Zhang Zailin (1997), Zhao Fujie señala las dificultades de este estudio:

Considerando los temas de investigación, existen diversas razones por las que la comparativa de la filosofía china y occidental se ha convertido en un problema laborioso, más allá de las ricas connotaciones y características complejas de cada una de ellas. En primer lugar, los estudiosos suelen limitarse a su propio trasfondo cultural y están profundamente restringidos por las tradiciones culturales nacionales, lo que hace difícil manejar de forma completa y precisa pensamientos filosóficos diferentes de la tradición propia. En segundo lugar, para comparar la filosofía china y la occidental es necesaria una base académica amplia, entender chino y otros idiomas y estar familiarizado con los conocimientos de ambas partes, lo que resulta bastante difícil de lograr. En tercer lugar, la comparación de la filosofía china y occidental es fruto del intercambio cultural y, por lo tanto, está limitada por este. Estos intercambios culturales ocurren en diferentes condiciones sociales y los temas de este intercambio en diferentes períodos históricos pueden tener impactos diferentes en la investigación (p. 1)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “对近代文学与哲学研究的继承，对西方‘思想史的方法’或‘文学与思想’研究的输入，使文学与哲学的研究课题，在当代中国已纳入了比较文学的跨学科的研究范围之内。……但是，与国外相比，我国的文学与哲学的比较研究还是刚刚起步，有分量的成果还不多见。中国学者虽然注意到应该将跨学科研究纳入跨文化的轨道上才具有普遍的意义，但是对跨学科的文学与哲学的探讨都很简略而没有详细的阐发；西方学者虽然对文学与哲学的跨学科研究进行了详尽的阐发，但是他们几乎没有涉及跨文化的内容，这就使他们所研究的文学与哲学关系的普遍性，仅仅局限在西方文化之中。”

¹⁶⁵ “中西哲学比较之所以成为颇费评章的难题，除中西哲学本身各有自己的丰富的内涵和复杂的特点之外，从研究主题方面考虑，大体有如下一些原因。一是研究者总是囿于自己的文化背景之中，深受本民族文化传统的熏陶和制约，因而对于异于自己文化传统的哲学思想，难以全面准确地把握，更难以透彻深入地理解；二是从事中西比较哲学研究，需要有深厚的学术功底和广博的学识修养，需要具备语通中外、学贯中西的功力，而要达到这一点，相当不易；三是中西哲学比较是中西文化交流的产物，受中西文化交流的制约。不同社会条件下中西文化交流的态势，不同历史时期中西文化交流的课题，都会对研究者形成这样或那样的影响。”

A pesar de estas limitaciones, los estudiosos chinos se han esforzado en afrontar este problema. El enfoque de la filosofía comparada en China se ha centrado en los conceptos filosóficos occidentales, separados de la literatura, y enfrentados con la filosofía china, aunque esta última no esté completamente separada de la literatura tradicional.

La publicación de estudios como el *Esquema de la historia de la filosofía china* de Hu Shi (1919) y la *Historia de la filosofía china* de Feng Youlan (1948) han sentado la base de la historia de la filosofía china y, con ella, un punto de partida para el comparatismo con la filosofía occidental. *La cultura y filosofía china y occidental* de Liang Shuming (1921), trabajo pionero en este ámbito, señala que Occidente, China y la India representan tres tipos de culturas. En la oposición entre Oriente y Occidente, Lian Shuming señala la actitud con respecto al entorno:

El pensamiento de los chinos es la tranquilidad, la satisfacción, la falta de deseos y el cuidado de la salud. No importa cuál sea la situación, pueden estar satisfechos, sin tener que cambiarla. La cultura oriental no tiene la actitud de vencer a la naturaleza, sino que se adapta a ella, es la verdad (1923, p. 65)¹⁶⁶.

Este pensamiento de aceptación podría impedir el desarrollo de la tecnología moderna y la actitud de tolerancia no favorece la democracia. En su obra *Contenidos claves de la cultura china* (1949), Liang destaca las catorce ‘características’ principales de la cultura china, entre las que se cuentan la vida secular, la importancia de la familia, la ausencia de conceptos occidentales como democracia, libertad e igualdad, la moral como fundación del país en lugar de la ley y la cultura de la veneración filial (2011, pp. 13-26). Estas son precisamente algunas de las características que se tendrán en cuenta para contextualizar la comparación entre *Historia de Nanke* y *La vida es sueño*.

En 1997, Zhang Zailin publicó *Teoría comparada de la filosofía china y occidental*, en el que establece que la filosofía occidental está preocupada con las relaciones cognitivas entre el sujeto y el objeto, mientras que la filosofía china enfatiza el valor y la relación entre sujetos (p. 10).

En *Literatura, filosofía y religión china y occidental* (2004), Gao Xudong recoge muchos puntos de interés que también son relevantes para el estudio de las obras tratadas en esta tesis:

¹⁶⁶ “中國人的思想是安分，知足，寡欲，攝生……不論境遇如何他都可以滿足安受，並不定要求改造一個局面……東方文化無征服自然態度而為與自然融洽游樂的，實在不差。”

la diferencia en las relaciones paterno-filiales, el contraste entre Confucio y Jesucristo —«un sabio y un superhombre» (p. 141)—, la perspectiva frente a la mortalidad y el pensamiento religioso y cultural¹⁶⁷.

Un poco más allá de la filosofía, los estudios sobre religión comparada como disciplina aparecen en Occidente en el siglo XIX. En un discurso ante la Royal Institution, el lingüista y literato alemán Max Müller explica que

A Science of Religion, based on an impartial and truly scientific comparison of all, or at all events, of the most important religions of mankind, is now only a question of time. It is demanded by those whose voice cannot be disregarded. Its title, though implying as yet a promise rather than a fulfilment, has become more or less familiar in Germany, France, and America; its great problems have attracted the eyes of many inquirers, and its results have been anticipated either with fear or with delight. It becomes therefore the duty of those who have devoted their life to the study of the principal religions of the world in their original documents, and who value religion and reverence it in whatever form it may present itself, to take possession of this new territory in the name of true science (1882, pp. 26-27).

En 1905, Louis Jordan intentó a dar una definición apropiada a esta disciplina:

Comparative Religion is that Science which compares the origin, structure, and characteristics of the various Religions of the world, with the view of determining their genuine agreements and differences, the measure of relation in which they stand one to another, and their relative superiority or inferiority when regarded as types (1905, p. 63).

Con el paso del tiempo, los comparatistas han dejado de utilizar estándares proporcionados por la teoría de la evolución de Darwin-Spencer para juzgar la ‘superioridad’ de las religiones. En su lugar, se ha desarrollado una actitud más tolerante, como muestra la S. G. F. Brandon en su *A dictionary of comparative religion* (1970):

It is realised that to have an intelligent understanding of our common humanity and its problems today, it is necessary to know something of its religions as well as its political and economic affairs, its scientific and cultural achievements. For, whatever may be one’s evaluation of the metaphysical aspects of religion, the significance of religion as a social phenomenon is fundamental. The ways in which other peoples today and in the past have sought to solve the problem of human nature and destiny have a deep and abiding interest, even when they may amaze or shock by their superstition, intolerance or cruelty. Moreover, the problem, which others

¹⁶⁷ Para profundizar en la comparativa entre la filosofía china y la occidental pueden verse otros trabajos como *La armonía del cielo y el humano y la dualidad de sujeto y objeto--- visión importante de la comparación de filosofía china y occidental* (2010), de Lin Keji e *Historia de investigación comparada de la filosofía china y occidental* (2014), de Xu Sumin.

have thus tried to solve, is a continuing one and it confronts each of us, whatever our age or the society in which we live (p. 1).

El estudio de las religiones resulta esencial para una aproximación a cada cultura, pues como señala Zhao Puchu¹⁶⁸: «Sin comprender el cristianismo no se puede comprender la cultura y la sociedad occidental; de manera similar, sin comprender el confucianismo, el budismo y el taoísmo, no se puede apreciar la profundidad de la cultura china» (Wan Changsheng, en Xie Ping y Shen Leiyang, 2016, pp. 1-2)¹⁶⁹.

En *Comparación de la cultura y religiones chinas y occidental* (2016), Xie Ping y Shen Leiyang recogen la diferencia en la relación con la divinidad en China y Occidente. En China, el tao conforma todo el universo y el ser humano es parte de él, por lo que hay armonía entre lo humano y lo divino. Por el contrario, en Occidente la relación con lo divino está marcada por la relación con Dios. Las ideas recogidas por Xie y Shen sobre el contraste entre taoísmo, budismo y cristianismo han servido como inspiración a la hora de analizar las obras propuestas en esta tesis.

Otra rama de la filosofía relacionada con la literatura comparada es la estética, disciplina que se remonta a *Hippias mayor*, de Platón y a la que más tarde daría nombre la obra *Aesthetica* (1750-58), de Alexander Gottlieb Baumgarten. En 1764, Charles Batteux propuso estructurar sistemáticamente los dominios de la cultura artística¹⁷⁰ y en 1835, Georg Wilhelm Friedrich Hegel publicó *Estética*, en la que establece un sistema teórico completo de estética idealista.

En China, Zong Baihua es considerado el pionero de la estética moderna. Su metodología parte de la comparación entre la estética china y la occidental, lo que resultó novedoso en su época. Tras llegar a Alemania, escribió «Carta de lo visto en Alemania» (1921)¹⁷¹, en la que se reafirma en sus métodos:

La futura cultura china nunca tendrá éxito al copiar las culturas europea y estadounidense. Hay elementos grandes y hermosos en la antigua cultura china que no deben eliminarse. [...] respeto realmente la academia y el arte occidentales, simplemente ya no me atrevo a despreciar la cultura china. Defiendo que el desarrollo de la cultura china en el futuro debería mostrar el 'carácter' de la cultura nacional china, sin imitar a otras. No hay creatividad en imitar. Sin embargo, ahora necesitamos pedir prestado sangre y espíritu occidentales para revivir nuestro cuerpo

¹⁶⁸ 赵朴初

¹⁶⁹ “不懂基督教，就无法了解西方文化和社会；同样，不懂儒家、佛教和道教，就无法欣赏中国文化的博大精深。”

¹⁷⁰ Se trata de la danza, la escultura, la música, la pintura, la poesía, la arquitectura y la elocuencia.

¹⁷¹ 《自德见寄书》

enfermo (2008, p. 321)¹⁷².

En sus estudios, Zong Baihua trata cuestiones como la relación de la naturaleza y el hombre, el proceso de creación artístico como transformación del yin y el yang o el *yijing*¹⁷³, la vida universal como objeto y las imágenes simbólicas con significados profundos. Todas estas ideas se tienen en cuenta en la perspectiva comparatista de este estudio.

A finales de la década de los ochenta, Den Xiaomang y Yi Zhongtian escribieron *Sinfonía del azul y amarillo: teoría comparada de estética china y occidental*, manual que ha alcanzado su cuarta reedición en 2019. En el texto «La sangre del Emperador Yan y el Emperador Amarillo» (pp. 29-36), encuentran la base de la divergencia entre conceptos chinos y occidentales en los antiguos sistemas socioeconómicos:

El desarrollo de la economía mercantil dio lugar a intercambios entre clanes y regiones, que resultaron en la interacción entre locales y extranjeros, así como en el debilitamiento de las relaciones de sangre. Las actividades comerciales están estrechamente relacionadas con la actividad diaria del clan: los intercambios, el conflicto... La propiedad privada promovida por esta economía mercantil destruyó los viejos lazos de sangre del clan. [...]. La formación de la sociedad de clases griega estaba comenzando cuando la economía mercantil rompió las relaciones de sangre de las comunas primitivas y las sustituyó por el principio de la inviolabilidad de la propiedad privada. [...]. La forma política de estas dispersas ciudades-estado se adaptó a la producción e intercambio de bienes, de modo que se movió, inevitablemente hacia una democracia esclavista y mercantil.

[...]

En la transición del clan matrilineal al patrilineal en la antigua China está una de las diferencias más obvias con respecto a la antigua Grecia. En China, la unidad familiar no está en posición de atacar o amenazar al clan. Por el contrario, la familia patriarcal sirve como modelo organizativo del estado autoritario, en el que las relaciones de sangre son una herramienta para controlar al pueblo y mantener el gobierno en manos de generaciones sucesivas.

[...]

La relación entre las clases adopta el modelo de una relación de sangre y la organización estatal tiene la misma estructura que la organización patriarcal. Desde una perspectiva vertical, este sistema se refleja en la fuerte conciencia histórica del pueblo chino, es decir, en el ‘culto a los antepasados’. Desde una perspectiva horizontal, el sistema político patriarcal chino es una ampliación sin fin del concepto de ‘familia’ (pp. 30-34)¹⁷⁴.

¹⁷² Zong Baihua utiliza la metáfora del «cuerpo enfermo» para criticar el atraso de la China de su época.

¹⁷³ 意境, en el *Diccionario de la poética mundial*, se define como: “Una categoría usada por la estética clásica china para marcar un tipo metafísico de las imágenes estéticas. Se conformó como categoría estética en la dinastía Tang, pero sus fuentes ideológicas se remontan a la filosofía y la estética de Laozi y Zhuangzi. Bajo estas ideologías, los artistas de la antigüedad china no prestaban atención a la verosimilitud plástica de un objeto concreto, sino que persiguen captar el tao, que es el cuerpo y la vida de todos los objetos del universo. *Yijing* supone trascender los objetos y eventos concretos y limitados, y entrar en un tiempo y espacio infinito. De este modo, se obtienen un sentimiento y una comprensión filosófica de toda la vida, la historia y el universo (1993, pp. 681-682).

¹⁷⁴ “希腊商品经济的发展导致了跨氏族、跨地域的频繁交换，导致了跨氏族、跨地域的频繁交换，导致了外来居民

Los diferentes modelos de cada sociedad se reflejan en sus obras literarias y, por lo tanto, *Historia de Nanke* y *La vida es sueño* serán también un reflejo de los distintos modelos históricos y procesos sociales.

Siguiendo el camino y dirección de Zong Baihua, Zhang Fa (2010) presenta su propio punto de vista sobre *meixue*¹⁷⁵ y reconoce que los estudios comparativos entre estética china y occidental han sido más prevalentes en China, lo que justifica del siguiente modo:

Tal vez la investigación estética en muchos países del mundo sea más sencilla, por falta de una estética propia, que lleva a elegir sistemáticamente la estética occidental. Pero China es diferente. En sus miles de años de historia se ha formado un sistema estético autónomo. Los chinos modernos no pueden ignorar o deshacerse de esta tradición y se trata de una estética completamente diferente a la occidental. Esto ha hecho que los investigadores de estética chinos sean los primeros en notar la gravedad del choque entre la estética china y la occidental, más que en cualquier otro país, y en sentir el significado de esta colisión para el mundo entero (2010, p. 6)¹⁷⁶.

Otras obras relevantes que se han dedicado a este estudio comparado son *Entre la estética china y occidental* de Zhu Zhirong (2006), y *Paradigma y transformación de la estética china y occidental* de Peng Lixun (2016), así como el *Estudio comparado de la estética dramática china y occidental* (1994), de Peng Xiuyin, cuya comparación de sistemas de representación dramáticos han sido de gran utilidad para esta tesis.

2.2. DE LA LITERATURA COMPARADA A LA CULTURA COMPARADA

Desde la década de 1990, en el estudio de la literatura comparada surge una tendencia fuerte hacia el estudio de la cultura, como puede notarse en las reuniones anuales llevadas a cabo en los últimos treinta años por la ICLA (International Comparative Literature Association).

los mixtos, relaciones de la familia, actividades comerciales y actividades de la vida cotidiana directamente interfieren, se chocan... destruyendo los lazos de la familia y la sangre, precisamente es el intercambio comercial lo que promueve la propiedad privada de los bienes. ... La formación de la sociedad clasista griega comienza precisamente en el momento en que la economía comercial rompe los lazos de la familia y la sangre en la comunidad primitiva, con la propiedad privada de los bienes como principio básico, este tipo de adaptación a la producción y el intercambio comerciales se establece en la forma de un estado esclavista.

... En la transición de la familia matriarcal a la familia patriarcal en la antigüedad, con Grecia hay una diferencia más evidente, es que no se produce un sistema de familia individual 'con una actitud amenazadora hacia la familia' como tal; al contrario, la familia patriarcal se convierte en el modelo organizativo del estado, donde las relaciones de la familia se convierten en la base de la fuerza de los gobernantes para controlar a la población y mantener su propia dominación. ...

... Las relaciones de la familia se convierten en el modelo organizativo del estado. Desde el punto de vista vertical, esto se manifiesta en la fuerte conciencia histórica, es decir, 'la adoración de los antepasados'. ... Desde el punto de vista horizontal, el sistema político de la familia patriarcal es 'la familia' como concepto de la familia que se amplía infinitamente. ..."

¹⁷⁵ Se trata de la estética: *mei*, belleza y *xue*, estudio o disciplina.

¹⁷⁶ "Quizás, en muchos países del mundo la investigación estética sea más sencilla, debido a la falta de una estética propia, lo que lleva a elegir sistemáticamente la estética occidental. Pero China es diferente. En sus miles de años de historia se ha formado un sistema estético autónomo. Los chinos modernos no pueden ignorar o deshacerse de esta tradición y se trata de una estética completamente diferente a la occidental. Esto ha hecho que los investigadores de estética chinos sean los primeros en notar la gravedad del choque entre la estética china y la occidental, más que en cualquier otro país, y en sentir el significado de esta colisión para el mundo entero (2010, p. 6)".

Hoy en día existen innumerables definiciones de la «cultura». En *Culture A critical review of concepts and definitions* (1952), A.L. Kroeber y Clyde Kluckhohn han enumerado por lo menos 164 desde 1871 hasta 1951 y se cree que existen decenas de miles. Lo más común es tratar la cultura como un elemento complejo con múltiples niveles y aspectos. Por ejemplo, Kluckhohn y Kelly (1945) creen que:

By culture we mean all those historically created designs for living, explicit and implicit, rational, irrational, and nonrational, which exist at any given time as potential guides for the behavior of men (p. 97).

Muchos estudiosos chinos han adoptado una perspectiva similar. Lian Shuming (1949) expresa una idea muy similar: «La cultura es todo aquello en lo que vivimos» (2011, p. 7)¹⁷⁷.

A pesar de esta definición tan amplia, para investigaciones como la que se lleva a cabo en esta tesis, resulta interesante centrarse específicamente en las relaciones entre la literatura y la cultura.

2.2.1. Relación entre la literatura y la cultura

Tradicionalmente, la literatura se ha considerado como un subsistema del sistema cultural. Guo Qiyong (1990) dice:

Todo el gran sistema cultural incluye subsistemas como la cultura material, el sistema de relaciones sociales, la cultura espiritual y la cultura artística, así como el sistema semiótico-lingüístico y el sistema de tradiciones y costumbres, como intermediario y conexión de los cuatro subsistemas principales (p 221)¹⁷⁸.

Desde otro punto de vista, la cultura restringe a la literatura. Esta, como obra estática o como proceso de creación, es inseparable de sus limitaciones culturales. A la hora de analizar una obra, tanto su forma como su contenido son productos de la cultura. Desde el momento de creación, el autor cuenta con ciertas lecturas y cierto acervo cultural que afecta al proceso creativo. Se trata de un círculo cerrado en el que puede verse la función y la penetración de la cultura. El estudioso Arnold Hauser (1974) lo explica del siguiente modo:

Art is in no sense the ‘mother tongue of humanity’, either in the sense of a

¹⁷⁷ “文化，就是吾人生活所依靠之一切。”

¹⁷⁸ “整个大文化系统涵括物质文化、社会关系体系、精神文化、艺术文化等子系统，还包括作为上述四大子系统的连接中介的语言符号系统和风俗习惯系统。”

primitive, original ability which the romantics thought of as natural and instinctual, or in the sense of an eternal, universal means of expression which preserves its essence and its value, as the doctrine of the ‘validity’ of higher values would have it. The language of art emerges slowly and with difficulty; neither does it fall into people’s laps from heaven, nor does it come to them naturally. There is nothing natural, necessary, or organic about it; everything is artificial, a cultural product, the result of experiments, changes, and corrections (1982, p. 72)¹⁷⁹.

A la vez, la literatura no es solo producto, sino también portadora de la cultura. En *Teoría concisa de la literatura comparada* (Meng, Li y Hao, 2010), se señala la diferencia entre los modelos culturales chino y occidental y su reflejo en ambas literaturas:

Comparando los modelos culturales chino y occidental, puede observarse que, en términos de composición de elementos culturales, la cultura tradicional china se centra en la moralidad y la política, mientras que en Occidente está dominada por la religión y la ciencia. La cultura moderna occidental se desarrolla a partir del conflicto entre ciencia y religión, dos opuestos que se complementan entre sí. La cultura china no piensa en la relación entre los humanos y los dioses, ni en la comprensión de la relación entre los humanos y la naturaleza, sino en las relaciones entre humanos y en cómo lograr la estabilidad en una sociedad unificada.

Los diferentes modelos culturales de China y Occidente se reflejan plena y vívidamente en la literatura china y occidental actual, en primer lugar, desde los motivos literarios. En la literatura occidental, un motivo destacado es la posición del hombre en el universo. La literatura occidental no se centra solo en la relación de las personas con la realidad, sino también la relación entre las personas y los dioses, mostrando una preocupación máxima por el valor de la vida. El motivo más importante de la literatura china es disuadir del mal y alentar al bien. La literatura asume directamente la tarea de ‘educar a la sociedad’, como medio para resolver problemas prácticos. En segundo lugar, desde la perspectiva de la imagen literaria, en Occidente hay muchas figuras de personajes rebeldes. La literatura china tiene personajes sumisos, que obedecen las leyes morales, en unión con lo divino. La mayor rebeldía de los literatos chinos es abandonar el confucianismo en favor del taoísmo, aislados en las montañas y los bosques. Por último, desde la perspectiva de estilo literario, la literatura occidental tiene un fuerte valor trágico, mientras que la literatura china tiene una atmósfera cómica (pp. 187-189)¹⁸⁰.

¹⁷⁹ “艺术并不是‘人类的母语’。艺术语言的产生是缓慢的，而且是很困难的。它并不是从天上落到人的怀抱之中的，也不是自然而然地产生的。它的产生是不是自然的，必然的或有机的；一切都是人为的，都是试验、变化、匡正的结果，都是文化的产物。”

¹⁸⁰ “比较中西的文化模式可以看到：在诸文化要素的构成方式上，中国传统文化以道德和政治文化居中心地位，西方以宗教科学居主导地位。……西方的近代文化是在科学和宗教二者的冲突与激荡中发展，二者相反相成。……中国文化思考的不是人与超自然的神灵的关系，也不是人与自然真实关系的把握，而是人与人之间的关系，是如何求得大一统社会的长治久安。”

中西不同的文化模式，完整生动地反映现在中西文学中。首先，从文学母题看。在西方文学里，……其中一个突出的母题是：人在宇宙中的地位。西方文学关注的不仅仅是现实中人与人的关系，而是人与神的关系，往往表现出对人生价值的终极性关怀。……中国文学中最重要的母题是劝恶从善，文学直接承担起‘教化社会’的任务，是解决现实问题的一种手段。……其次，从文学形象看。西方多抗争型人物……中国文学多顺从型人物，顺从与天道合一的道德律条。中国文人最大的叛逆就是弃儒从道——隐逸山林，自叹生不逢时。……再次，从文学风格看。西方文学有着浓烈的悲剧色彩，中国文学更具有喜剧氛围。”

Motivos, imágenes y estilo de cada literatura vienen marcados por y son un reflejo de la cultura a la que pertenecen. A través del análisis de la literatura, pueden extrapolarse cuestiones sobre los modelos culturales, y los cambios y evoluciones de cada cultura se verán reflejados en las obras.

Por último, la literatura trasciende en cierto modo a la cultura. Ciertos factores culturales como la ética, la moral, la política o la costumbre producen fuertes vínculos en el proceso de socialización humana. Sin embargo, otros pueden desencadenar avances e innovaciones, partiendo de la voluntad y la imaginación. La literatura pertenece a este último grupo. Como señala *Teoría concisa de la literatura comparada* (Meng, Li y Hao, 2010):

La cultura no es solo el proceso de desarrollo de la historia, sino también la acumulación de logros de la civilización. La literatura es un reflejo bipolar del avance y la identificación cultural, el desarrollo y la determinación, dinámica y estática, y se convierte verdaderamente en una proyección integral de la cultura (p. 191)¹⁸¹.

2.2.2. La literatura y la cultura comparadas

A mediados del siglo XX, René Wellek (1958) declaró «The Crisis of Comparative Literature». A partir de este momento, surgen cuestiones cómo si la comparación puede ser la base de una disciplina o si se trata, más bien, de una herramienta de estudio; o si la comparación entre dos literaturas que no tienen ninguna relación entre sí puede ser científica.

En *Comparative Literature: A critical Introduction* (1993), Susan Bassnett señala que la literatura comparada ha perdido su camino:

Today, comparative literature in one sense is dead. The narrowness of the binary distinction, the unhelpfulness of the ahistorical approach, the complacent shortsightedness of the Literature-as-universal-civilizing-force approach have all contributed to its demise (p. 47).

Esta visión pesimista es compartida por Gayatri C. Spivak, quien expresa sus preocupaciones sobre la Literatura Comparada en *Death of a Discipline* (2003):

If the ‘origin’ of Area Studies was the aftermath of the Cold War, the ‘origin’ of U. S. Comparative Literature had something of a relationship with the events that secured it (p. 8).

¹⁸¹ “文化既是历史的发展过程，又是文明成果的积累。文学就是以文化的突破和认同、发展和确定、动态和静态的两极反映，真正成为文化的全面投影。”

[...]

Comparative Literature must always cross borders, and crossing borders, as Derrida never ceases reminding us via Kant, is a problematic affair (p. 16).

[...]

Perhaps the foothold for planetarity can be located in the texts of these spread-out sectors of the world's literatures and cultures...

This drastic epistemic change must be imagined by Comparative Literature. But I cannot will everyone to think so (p. 87).

En «Reflections on The Crisis of Comparative Literature in The Contemporary West» (2017), Han Zhoukun y Wen Quan enfatizan la importancia de que la literatura comparada tenga un carácter universal:

It is an indisputable fact that comparative literature in contemporary West are confronting with a crisis [*sic.*], but not all Western scholars are aware of what causes this crisis. If we reflect on the development of comparative literature in the West, we may find that there are reasons which come from the deficiencies of current paradigms in France and US-America, and from the prejudice of western-centrism. Besides, the shift of the discipline's central task seems to have been the last straw.

[...]

As comparative literature in the West has been limited to the circle of western civilization where there are more similarities than differences, scholars from Europe and North America have yielded substantial results in seeking for similarities in literary relationship between different nations. However, in the globalization age, literature from different civilizations are in unavoidable exchange. In this trend, the West has recognized heterogeneous civilizations. [...] Besides, the literary tradition in the West is quite different from the Middle East or the Far East, thus the attempt to seek for similar [*sic.*] poetic mode between them might be labored. [...]. We do agree that it is worthy of comparison as there are lots of similarities between different civilizations (pp. 3-4).

Igualmente, otros estudiosos chinos también consideran que ha estado en el foco de los estudios culturales y la literatura mundial. Como se señala en *Teoría concisa de la literatura comparada* (Meng, Li y Hao, 2010):

Solo a través del estudio de la literatura comparada, rompiendo el estudio de la literatura misma y elevándose al nivel de los estudios culturales, es decir, a tratar la literatura como fenómeno cultural y comparar estos fenómenos, se pueden explorar lo significados culturales subyacentes y, después, reflexionar sobre el fenómeno literario para obtener una comprensión más profunda de la literatura misma (p. 197)¹⁸².

¹⁸² “只有在比较文学研究中，突破文学本身的研究，上升到文化层次的研究，即把文学当做文化现象，在两种现象的比较中，探寻背后的文化意义，再以这一文化意义反观文学现象，对文学本身获得一种更深刻的认识。”

En «The Crisis of Comparative Literature and the Rise of World Literature» (2010), Wang Ning, estudioso de la Universidad de Qinghua, recoge la situación de China frente a la crisis de la literatura comparada y el esplendor de la literatura mundial, así como sus propias ideas:

But in China, such a crisis does not exist, for as early as 1998, comparative literature and world literature were already merged into one discipline in the general catalogue made by China's Ministry of Education. But why has there appeared the flourish of world literature in the age of globalization? Actually the answer is simple. Just as Goethe coined the word *Weltliteratur* in 1827 and later, Marx and Engels reconstructed it in 1848, world literature has been closely related to comparative literature. Or we could say, the early phase of comparative literature is world literature. In fact, it is one of the consequences of globalization in culture and literature. Therefore, after coming into the age of globalization in the 21st century, when the boundaries between nation-states become obscured and national literatures are impacted, a sort of transnationality or cosmopolitanism has been rising. As the very reflection in the literary studies, it is the flourish of world literature that has attracted the attention of comparatists today. So in this sense, we should have no doubt about this that the highest phase of comparative literature will be that of world literature... we can also infer, with the all-round practice of globalization in today's context, the highest phase of comparative literature today should also be that of world literature. So there is good reason for us Chinese scholars in this field to do research on comparative literature between East and West in a broader context of world literature (pp. 31-32).

El estudio cultural es también la que adopta Deng Xiaomang (2007) para explicar diferentes fenómenos en ámbitos como la literatura, la religión o la filosofía. Como ya se ha explicado antes, la cultura china parte de la unidad con la naturaleza, la moral y el colectivismo, así como las jerarquías patriarcales. Frente a esto, en Occidente hay una separación más clara entre lo humano y lo divino, que pone el foco en la individualidad, pero también en la reconciliación del hombre con Dios. Deng postula que esta diferencia en la conciencia religiosa es lo que lleva a las diferencias de pensamiento y, por lo tanto, de producción cultural entre China y Occidente (p. 339).

Sin embargo, las divergencias están también estrechamente relacionadas con las formas de vida y de producción, que determinan la forma en que el ser humano se relaciona con la naturaleza y consigo mismo. China, como civilización agraria, desarrolló una economía natural. Deng (2007) explica:

Este tipo de economía natural ata a la gente a la tierra, donde se multiplica y prospera. Aquí, la relación de sangre, la relación familiar, la relación en el clan y la

relación con la naturaleza se integran y juegan un papel dominante (p. 349)¹⁸³.

Frente a esto, en Occidente hay una economía de comercio, gracias a la navegación marítima, que requiere la comprensión del clima y de la geografía. Es necesario, por lo tanto, un mayor espíritu científico.

Los estudios culturales abren la puerta a comparar dos obras de culturas alejadas, como pueden serlo *Historia de Nanke* y *La vida es sueño*. Este estudio permitirá comprender no solo las divergencias, sino también cuestiones que puedan ser universales, a pesar de la distancia y el contacto limitado entre los países.

¹⁸³ “所以中国的这种自然经济，他把人束缚在这个土地上，繁衍生息，在这里血缘关系，家庭关系，家族关系和自然界的的关系是一体的，起支配作用。”

3. TEMAS Y TÓPICOS

3.1. EL SUEÑO

3.1.1. Configuración del sueño

El sueño es el tema y la intriga central de ambas obras. Las dos giran en torno a la tensión vida-sueño, marcada por la satisfacción del deseo o el destino de los protagonistas.

Los sueños son de naturaleza diferente, pues el de Segismundo durante la prueba es breve, mientras que el de Chunyu dura hasta veinte años, en los que experimenta toda una vida, con un matrimonio y los altibajos de la carrera oficial. Más allá, el sueño de Segismundo no es tal, sino que se trata de una mentira, un pseudo-sueño del que le han convencido. Por el contrario, el sueño de Chunyu es auténtico y se presenta como un viaje del espíritu mientras su cuerpo duerme.

El tratamiento del sueño puede verse en cierto modo como opuesto: Segismundo se mueve físicamente, pero lo convencen de que, en realidad, continúa en su prisión; sin embargo, Chunyu experimenta toda una vida sin moverse de la cama. Desde el punto de vista del espectador, Segismundo solo duerme en escena cuando es transportado, mientras que Chunyu aparece en su cama, donde le informan de que todo lo sucedido es un sueño. Chunyu acepta con facilidad esta explicación y deslinda sin problemas el sueño y la realidad. Sin embargo, Segismundo, al que han convencido de su supuesto sueño, sufre cierta confusión, en la que le cuesta discernir qué ha vivido realmente.

Cada protagonista recibe advertencias dentro y fuera del sueño, pero ninguno comprende por completo a qué se refieren. Tratando sobre la configuración del símbolo del sueño en *Sobre el sentido de La vida es sueño*, Enrique Moreno Castillo (2004) ha resumido las cuatro advertencias que recibe Segismundo:

¡Ay de ti,
qué soberbia vas mostrando,
sin saber que estás soñando!
(vv. 1316-1318)

Mira bien lo que te advierto:

que seas humilde y blando,
porque quizá estás soñando,
aunque ves que estás despierto.
(vv. 1528-3151)

... y no, por verte ya de todos sueños,
seas cruel, porque quizá es un sueño.
(vv. 1678-1679)

Pues antes que lo veas,
volverás a dormir adonde creas
que cuanto te ha pasado,
como fue bien del mundo.
(vv. 1720-1723)

Moreno Castillo señala que estas advertencias «se refieren a la fragilidad de la situación de Segismundo. Mientras él se comporta como si fuera verdaderamente libre y poderoso, el espectador sabe que Basilio puede devolverle cuando quiera a su prisión» (2004, p. 109). El sueño de Segismundo se presenta frágil y controlado por factores externos, lo que supone que no sea realmente libre para elegir el transcurso de los hechos.

Castillo (2004) señala:

el nivel de significado en el que estas cuatro reconvenciones se refieren a la provisionalidad del poder y de la libertad de Segismundo se halla en la mente de Basilio y de Clotaldo, y es comprensible para los demás personajes y para los espectadores, pero, dentro de las reglas de verosimilitud del drama, no puede ser captado por Segismundo, aunque él sea el destinatario de esas advertencias (p. 110).

En *Historia de Nanke*, Chunyu también recibe varias advertencias, en el pre-sueño, el sueño y el post-sueño. La primera tiene lugar en el Templo de la Fuerza Filial. Cuando Chunyu se enamora de Yaofang tras ver sus horquillas y su joyero, el maestro Qixuan intenta despertarlo a través de un loro: «de hormiga se transforma, de hormiga cambia» (p. 2310)¹⁸⁴, pero Chunyu lo entiende mal, escuchando en su lugar «Hermosa da la vuelta, hermosa da la vuelta» (p. 2310)¹⁸⁵. Este malentendido de Chunyu muestra su obsesión por el amor secular, que dará lugar a la entrada en el sueño.

Además, el maestro Qixuan deja advertencias enigmáticas en sus respuestas a las preguntas de Chunyu sobre la *klesa*. Tras el sueño, le aclara a Chunyu el verdadero significado de sus versos: «En el palacio de sófora, donde las hojas fueron arrastradas por el viento otoñal» (p.

¹⁸⁴ “蟻子轉身，蟻子轉身。”

¹⁸⁵ “道是女子轉身，女子轉身。”

2038)¹⁸⁶ se refiere al país de Sófora; «se mantiene atrapado en una rama alta del árbol para ser ermitaño» (p. 2038)¹⁸⁷ quiere decir que Chunyu gobernará Nanke gracias a su esposa, la princesa; y el último, «Solamente cuando el alma en el sueño abandone la rama del sur, volverá por la ruta de regreso a casa»¹⁸⁸ alude al despertar de Chunyu.

A pesar de la revelación del *chu* cuarenta y tres, el maestro Qixuan nota que Chunyu no está del todo despierto, así que inventa una nueva alucinación para que Chunyu caiga en la trampa del *qing* y poder cortar la nostalgia a través de la ilusión.

Hay otra advertencia dentro del sueño, en el *chu* treinta y tres, en el que Yaofang, antes de morir, dice a su marido:

Como tu esposa, nunca te he debido nada. Después de mi muerte, ¡no te cases de nuevo! Me da pena que te quedes solo, pero mi marido, Chunyu, cuando regreses a la corte no será como antes. Lo entenderás cuando veas las costumbres y hábitos del mundo. Tienes que recelar de todos cuando no esté (p. 2389)¹⁸⁹.

Yaofang le advierte sobre dos cuestiones: que se mantenga alejado de las mujeres y sea fiel a su amor y que sea discreto y cauteloso con los asuntos de la corte. Estas advertencias insinúan los errores que cometerá Chunyu al volver a la corte, pues acaba por no obedecer a Yaofang, lo que llevará a su expulsión y despertar final.

Tanto Segismundo como Chunyu se comportan de manera cuestionable cuando obtienen el poder. En ambos casos, su desdén hacia las advertencias supone el final del sueño.

Segismundo y Chunyu se encuentran con la oportunidad de salir de su engaño y, en ambos casos, parecen haber experimentado un cierto ‘despertar espiritual’. En el campo de batalla, Rosaura le explica a Segismundo sus encuentros anteriores y este se pregunta asombrado:

Si soñé aquella grandeza
en que me vi, ¿cómo agora
esta mujer me refiere
unas señas tan notorias?
Luego fue verdad, no sueño;
y si fue verdad, que es otra
confusión y no menor,
¿cómo mi vida le nombra
sueño?

¹⁸⁶ “秋槐落盡空宮裏”

¹⁸⁷ “止因棲隱戀喬柯”

¹⁸⁸ “唯有夢魂南去日，故鄉山水路依稀。”

¹⁸⁹ “奴家並不曾虧了駙馬，則我去之後，駙馬不得再娶呵，累你影悽悽被冷房空。淳于郎，你回朝去不比以前了。看人情自懂，俺死後百凡尊重。”

(vv. 2930-2938)

Como señala Castillo (2004):

Pero lo que llama la atención es lo poco que influye sobre la trayectoria de Segismundo la información que Rosaura le proporciona. Al saber que lo que creyó sueño fue realidad, se ratifica aún más en su afirmación de que la vida es sueño, y la frase no parece tener ahora distinto sentido del que poseía antes. Un descubrimiento que previsiblemente habría de tener consecuencias fundamentales no hace cambiar en absoluto las cosas, de manera que si se suprimiese de *La vida es sueño* este pasaje, nada variaría: lo que sigue se enlazaría perfectamente con lo anterior sin que se pudiese echar en falta ningún eslabón intermedio (p. 119).

Al escuchar la explicación de Rosaura, cabría esperar que Segismundo despertase del ‘sueño’, sin embargo, no solo no sale de su confusión, sino que continúa ratificando su idea de que la vida es un sueño y se comporta como un príncipe prudente, por temor a volver a la torre.

Por el contrario, Chunyu parece despertar después de la explicación del maestro Qixuan, pero cuando se reencuentra con Yaofang se pierde de nuevo, deseando quedarse en el sueño para siempre. Es necesario que Qixuan corte con su espada sus ataduras y le reprenda para que salga pasivamente del sueño y se convierta en buda, abandonando su vida mundana y convirtiéndose en un inmortal al que no le afecte el *qing*.

Dado que ambos se presentan como sueños, necesitan de mecanismos que los conecten con la realidad de los protagonistas. En el caso de *La vida es sueño*, Ruiz Ramón (1997) señala dos resortes:

el «águila» vista por Segismundo despierto antes de ser drogado para su transporte a palacio y la conexión, sin ruptura de continuidad temporal y espacial, entre el momento de dormirse en la torre y el momento de despertar en ella, escamoteando entre ambos momentos el tiempo real de la experiencia en palacio (p. 190).

En *Historia de Nanke*, Chunyu despierta con Liu'er, Sha Shan limpiándose los pies manchados, y Perdiz, el licor todavía tibio. El símbolo del licor se remonta al sueño del emperador Mu de la dinastía Zhou en *Liezi* (dinastías Wei y Jin) y se utiliza en muchas obras para mostrar que apenas ha pasado un rato. Águila y licor señalan la fugacidad de los cambios que han experimentado los protagonistas.

En el *chu* cuarenta y dos de *Historia de Nanke*, Chunyu se acerca a examinar la sófora, perplejo por su experiencia. Descubre la estructura del hormiguero, con sus ‘ciudades’,

‘edificios’ y ‘palacio’. Más arriba, un agujero en la rama del sur debe de ser el condado de Nanke; al oeste, una concha de tortuga es la Montaña de Tortuga y, al este, las raíces de la sófora se entrelazan en forma de dragón, dando forma a la Loma de dragón donde está sepultada Yaofang.

Este episodio, en el que se da cuenta de su ilusión, es una constante en la literatura china. El sueño, misterioso y verdadero, tiene que ser descifrado de modo que se entienda tras el despertar. El punto de partida del personaje es discernir la realidad y el sueño, despertar radicalmente y mostrar la parte racional de su ilusión. El sueño de Chunyu es más bien un viaje de metamorfosis.

En cuanto a su función, en *La vida es sueño*, el ‘sueño’ de Segismundo no es más que el entorno para la prueba de Basilio, por lo que ha sido concebido de antemano con precisión. No afecta al reinado de Basilio ni a la esperanza de Segismundo de salir de su prisión. Además, el sueño aporta condiciones ideales para el experimento.

Según la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, el sueño es la satisfacción de un deseo real. En su ‘sueño’, Segismundo alcanza el poder y grandeza que anhela en la torre, de manera que su posición se invierte. No obstante, María Turu Tarré (2011) señala que el conflicto de *La vida es sueño* va más allá del mero sueño freudiano:

Ante este conflicto dramático de tintes freudianos, destaca la actuación libre de Segismundo. Frente a la figura indudablemente negativa de su padre, el príncipe da muestras de una libertad que parece desmentir la apariencia del complejo de Edipo inicial. Además de ser plenamente consciente del odio que siente hacia su progenitor, tal como ya se ha apuntado, el protagonista escoge de forma voluntaria su actitud: en primer lugar, la ira; pero al final, el perdón. He aquí la manifestación plena de su libertad frente al mecanicismo psíquico de Freud: Segismundo es capaz de superar su complejo de Edipo particular al elegir reconciliarse con el padre a pesar de las pulsiones de muerte que lo abocaban al odio (pp. 41-42).

Si el psicoanálisis entiende el sueño y, por lo tanto, el inconsciente, como involuntario, la obra de Calderón toma la posición contraria, pues Segismundo es responsable de los actos que comete en palacio. Así, Turu Tarré considera *La vida es sueño* como una «exaltación de la voluntad» (p. 44).

Más allá de una interpretación freudiana, la obra de Calderón se ha leído también desde el prisma del psicoanálisis de Jacques Lacan. Diana Pelenur (1999) recoge algunas de estas aproximaciones:

Al relacionar a Lacan con los dramas del Siglo de Oro, Matthew D. Stroud señala varios paralelos [...]. Durante el Siglo de Oro la ideología en España no consideraba el ser racional como el centro de todo lo que es bueno y cierto. Los pensadores y escritores, con sus ideas centradas en torno a la filosofía escolástica y el estoicismo, revelan una aproximación a la vida marcada más por la metafísica que por la razón (p. 21).

[...]

existe un hilo común entre los textos de Calderón y Lacan: la idea de que los sueños son una manera de poder saber ‘algo’ aunque este ‘algo’ deba ser interpretado (Sullivan «Oedipus Myth», 111). Segismundo ya está en el camino que lo llevará a construir su yo y, de esa manera, a superarse a sí mismo (p. 47).

En *Historia de Nanke*, el sueño es un reflejo del mundo humano, en el que el protagonista experimenta la vida, con sus altibajos, de forma acelerada. El sueño obliga a Chunyu y a los espectadores a detenerse a observar el mundo de las hormigas, pero acaba por forzarlos a volver la mirada hacia sí mismos.

Aunque las dos obras representan el tema de la vida como sueño, hay una gran divergencia entre ambas. El sueño de la obra calderoniana no es tal, sino que se trata de una ilusión controlada por Basilio. Dada la naturaleza del teatro áureo, la prueba-sueño se compacta, de forma que el conflicto se intensifica. Por el contrario, en *Historia de Nanke* el sueño puede ser más amplio y flexible, gracias al carácter más abierto y simbólico. Es, además, un sueño verdadero, provocado por el alcohol y que está siendo manipulado por otros personajes.

Sobre el interés por el tema del sueño en la obra de Tang Xianzu, Li Jianjun (2016), en su libro *Dos estrellas del mundo: Tang Xianzu y Shakespeare*, explica que

[durante la dinastía Ming] La razón está fuertemente atada al servilismo. No se permite ver el mundo con ojos racionales, analizando y comentando la vida. Sin embargo, está bien soñar, emborracharse y derrochar. La vida sobria es peligrosa, mientras que una vida caótica es segura. El sueño confuso y aturdidor representa la vida caótica. La razón por la que Tang Xianzu eligió los sueños como contenido narrativo es porque, como evento poco claro, son simbólicos y pueden transformarse en una estrategia narrativa segura y positiva (p. 135)¹⁹⁰.

Tang Xianzu utiliza el sueño para criticar con ironía los fenómenos y asuntos de la vida. Largo y completo, el sueño es la justificación perfecta para contemplar y criticar las vicisitudes de un letrado de la época.

¹⁹⁰ “理性被奴性的绳子紧紧缚住。用理性的眼睛看世界，用理性的头脑思考生活，用理性的尺度分析和评价生活，都是不允许的。然而，做梦是可以的，醉生梦死，花天酒地是可以的。清醒的生活是危险的，但混沌的生活是安全的。迷离恍惚的梦境，就是混沌生活的象征。汤显祖之所以始终以梦作为自己的叙事内容，就是因为，作为一种不明朗的事象，梦可以被象征化，可以被转化为一种安全而积极的叙事策略……”

3.1.2. El sueño como metáfora

La vida es sueño anuncia, ya desde el título, la metáfora central que será en la obra la ecuación vida-sueño. La fragilidad de los sueños se utiliza para revelar lo efímero de la existencia.

En *Historia de Nanke*, la metáfora de la vida como sueño no es tan directa y aparente, sino que se encuentra velada en el personaje de las hormigas. Al final, la existencia humana es como la de una hormiga y, de nuevo, efímera como un sueño.

Parker (1964) cree que la metáfora de *La vida es sueño* nace a partir de la acción: «la acción presenta un suceso, Basilio inventa una metáfora para explicarlo, y esta metáfora, aceptada por Segismundo, influye luego en la conducta de éste, siendo el Sueño el símbolo a que da origen» (p. 144). La metáfora que da título a la obra se enuncia directamente en dos momentos, el primero al comienzo de la segunda jornada, cuando Basilio explica a Clotaldo por qué ha sido necesario drogar a Segismundo para llevarlo a palacio:

podrá entender que soñó,
y hará bien cuando lo entienda;
porque en el mundo, Clotaldo,
todos los que viven sueñan.
(vv. 1146-1149)

El segundo, aparece la metáfora en el palacio, las cuatro veces que Basilio y Clotaldo advierten a Segismundo, que hemos citado anteriormente.

En *Historia de Nanke*, la metáfora del hombre como hormiga parte también de la acción dramática y se pone de manifiesto en el epígrafe y el desenlace. En el epígrafe, Tang Xianzu dice:

Li Zhao¹⁹¹ declaró: «Ganar un ascenso o tener poder para agitar el país y la capital, en la mirada de una persona desengañada son tan insignificantes como las hormigas». ¡Bah! Los humanos miran a las hormigas, tan mezquinos que nunca se paran a saber qué hacen o adónde van, porque todo lo que hacen es para vivir y comer. Viéndolas pelear, enfadadas, no se ríen y dicen ‘¿para qué?’. Si existe una persona en el cielo, mirando hacia abajo y riendo, ¿no es lo mismo? (Hu Jinwang y Lv Xianping, 2014, p. 1)¹⁹²

¹⁹¹ Li Zhao, funcionario de la dinastía Tang.

¹⁹² “李肇赞云：‘贵极禄位，权倾国都。达人视此，蚁聚何殊！’嗟夫！人之视蚁，细碎营营，去不知所为，行不知所往，意之皆为居食事耳！见其怒而酣斗，岂不哄然而笑曰：‘何为者耶？天上有人焉，其视下而笑也，亦若是而已矣。’”

En el último canto de la obra se expresa directamente:

¡Qué extraño que la flor que vemos no exista! Es una tierra de ensueño la que atormenta la mente. Un sueño largo no lleva mucho tiempo; un sueño breve apenas se notará. Las personas de todo el mundo son como las hormigas soñando en Nanke (p. 2436)¹⁹³.

La metáfora de la vida como sueño puede tener muchos significados, de modo que es difícil encontrar una idea general y unívoca. Castillo (2004) ha intentado enumerar los significados de esta metáfora:

...la vida es sueño porque todos los bienes y valores que atraen a los seres humanos son engañosos, pues no consiguen apaciguar su insaciable deseo; la vida es sueño porque cada cual vive entregado a sus ilusiones y a sus afanes sin acordarse de la responsabilidad global de su existencia ante Dios o ante sí mismo; la vida es sueño porque todo hombre va a morir, de forma que las cosas que en la vida nos alegran y apasionan son un engaño que sólo sirve para distraernos de la tragedia fundamental; la vida es sueño porque no sabemos dónde estamos ni quiénes somos; la vida es sueño a causa de esa irrealidad que parece contaminar toda la realidad cuando la contemplamos con asombro y de una manera nueva; la vida es sueño porque el hombre se cree libre e incondicionado, aunque de hecho nunca pueda poseerse a sí mismo, pues se encuentra siempre ya existiendo, dependiendo de su existencia como algo dado; la vida es sueño porque cada uno está encerrado dentro de sí mismo y, aunque lo más profundo de nosotros sea un dinamismo de proyección hacia el exterior, esta exteriorización nunca se puede dar de una manera plena en la certidumbre de un conocimiento objetivo o de una realización ética (p. 129).

Estos mismos aspectos del sueño pueden aplicarse a la literatura y cultura china. En *Historia de Nanke*, Chunyu experimenta precisamente el desengaño de la impermanencia, como se verá más adelante.

Ambas obras tratan precisamente sobre los altibajos de la vida y su fugacidad, aunque las metáforas se ejecutan de modo diferente. En *La vida es sueño*, como señala Castillo (2004):

la vida, no se refiere a un objeto dentro del campo de la experiencia, sino que nombra, precisamente, la totalidad de ese campo, en todos sus aspectos y dimensiones. La vida no se refiere a esto o a aquello dentro del espacio de lo que puede ser conocido o experimentado, sino a ese espacio mismo, cuyos límites son los de todo pensar y todo nombrar (p. 130).

¹⁹³ “笑空花眼角無根係，夢境將人殢。長夢不多時，短夢無碑記，普天下夢南柯人似蟻。”

Por el contrario, en *Historia de Nanke*, las mismas ideas se expresan a través de la ecuación más concreta hombre-hormiga. Les corresponde a los espectadores deducir, a partir de la experiencia de Chunyu, que la vida no es más que un sueño.

De nuevo, la diferencia entre las metáforas refleja la distinta concepción del drama. La obra calderoniana se centra en la acción y, por lo tanto, la metáfora está vinculada a la trama. Sin embargo, el *xiqu* es un drama de personaje, por lo que el carácter metafórico se centra en el personaje de Chunyu y en su experiencia. La vida, como experiencia universal, se concreta en la equivalencia particular del hombre como hormiga.

En ambos casos, la existencia humana se presenta como transitoria, diminuta y mudable. En *Historia de Nanke*, además, se añaden los valores del budismo, como la famosa oración en *Sutra vajra prajna paramita* (s. f)¹⁹⁴:

Todos los dharmas condicionados
son sueños, ilusiones, burbujas y sombras,
como gota de rocío y relámpagos,
así deben considerarse.
(2012, p. 160)¹⁹⁵

Tanto en *Historia de Nanke* como en *La vida es sueño* la metáfora central de la obra refleja una concepción cultural y filosófica, fundamental para la sociedad de la época. En ambos casos, el sueño actúa como símbolo de toda una serie de ideas y valores que van más allá del texto teatral.

3.1.3. El simbolismo del sueño

Como se ha tratado ya, el sueño tiene un amplio potencial simbólico, que pretende a los dramaturgos jugar con la trama y el desarrollo de los personajes. Castillo (2004) señala sobre *La vida es sueño* que

El tema central de la obra está enunciado en el texto mismo por medio de una metáfora: «la vida es sueño». Por otra parte, hemos dicho que *La vida es sueño* es una obra simbólica. En principio, se trata de dos hechos diferentes, que podrían darse por separado. Pero en este caso, ambos se superponen, de manera que el dinamismo que lleva desde la peripecia dramática hacia el plano trascendente y universal se identifica con el contenido de la metáfora que da título a la obra (p. 105).

¹⁹⁴ 《金刚经》

¹⁹⁵ “一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”

En cambio, el significado simbólico de *Historia de Nanke* no se superpone con la metáfora sino que se despliega paso a paso. No hay una aclaración en el cuerpo del texto ni se recrea en la metáfora hombre-hormiga. En *Nanke*, el simbolismo queda para el descubrimiento del espectador.

El simbolismo del que parte Calderón existía ya en la cultura occidental:

El símbolo ya existía previamente y ya se le ofrecía como posibilidad literaria. Sabemos que ha sido así porque conocemos su larga tradición en la historia de la literatura. Pero, además, es imposible que hubiera sucedido de otro modo, porque nadie inventa un símbolo de esta clase. «Los símbolos –dice Jung– son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: ‘Ahora voy a inventar un símbolo’. Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado como deducción lógica o con deliberada intuición y luego darle forma ‘simbólica’. Nada importa cuántos adornos fantásticos pueden ponerse a una idea de esta clase, pues continuará siendo un signo, ligado al pensamiento consciente que hay tras él, pero no un símbolo» (Castillo, 2004, pp. 136-137).

Castillo postula que el tópico de la vida como sueño no es solo un recurso literario, sino que puede entenderse desde la perspectiva de un símbolo junguiano, como una manifestación del inconsciente colectivo. La reflexión sobre esta idea simbólica está muy presente en los monólogos de Segismundo.

En *La vida es sueño*, el tema del destino se articula con el tema del sueño, como dice Castillo (2004):

Segismundo, al despertar, contempla con distancia y extrañeza su propia conducta en el palacio. Lo que vivió como elección incondicionada se le parece ahora como constricción que viene de su propio interior: todas sus decisiones libres estaban ya inscritas en la estructura de su naturaleza culpable. Lo que parecía libertad era destino. O, si se quiere, libertad y destino se dieron a la vez y en lo mismo. O bien: esa libertad no liberaba, sino que aprisionaba. También por esta razón su estancia en el palacio fue un sueño, porque, como la de los sueños, su libertad era una ilusión engañosa (p. 147).

En *Historia de Nanke*, el simbolismo está menos presente en los diálogos y cantos, sino que se desprende del todo que constituye el sueño de Chunyu. Sin embargo, del mismo modo que *La vida es sueño* refleja las ideas de la filosofía occidental de la época, el simbolismo de *Nanke* refleja las ideas budistas, poniendo de manifiesto para los espectadores la inutilidad de perseguir la fama y los bienes materiales.

3.1.4. El sueño universal

Conforme a la perspectiva junguiana de Castillo, que postulaba el simbolismo de *La vida es sueño* como una expresión del inconsciente colectivo, Parker (1962) pone también de manifiesto su universalidad:

Finalmente, aunque el símbolo se encarne solamente en uno o dos personajes de una obra, no por eso deja de ser universal: Caderón lo concibe, en realidad, como algo connatural a la vida humana: la humanidad está condenada al dolor, es decir, es prisionera en la cárcel (p. 153).

En el texto, se enumera varios ejemplos de la idea del sueño universal:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
[...]
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
[...]
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
(vv. 2158-2180)

Segismundo enfatiza que «todos están presos en el mundo como objeto del deseo» (Castillo, 2004, p. 146). La obra postula que nadie, ni siquiera aquellos en posiciones de poder, está en posición de evadir el carácter efímero e ilusorio de la vida.

Del mismo modo, la coda de *Historia de Nanke* dice que «las personas de todo el mundo están soñando como hormigas de Nanke» (p. 2436)¹⁹⁶. Con esta afirmación involucra a los espectadores en la afirmación, convirtiendo la metáfora hombre-hormiga en algo universal.

En cuanto a la acción que toman los personajes después de haber sentido la vanidad de la vida, Wang I-chun (1986) resumen:

¹⁹⁶ “普天下夢南柯人似蟻。”

Segismundo through his meditation and enlightenment acquires the virtues and wisdom necessary for becoming an ideal prince; Chun Yu-Fen and Lu Seng, to the contrary, separate themselves from this world, yearn for eternity in a nonhuman world, and try to escape from the perpetual change and suffering caused by the seven traditional emotions and six desires (pp. 93-94).

Como indica Wang, los héroes asiáticos reflejan los valores budistas, retirándose del mundo terrenal, mientras que en el Occidente se aceptan los valores del mundo (1986, p. 94). Esta diferencia expone la divergencia en el concepto de la vida y los valores de las distintas religiones.

En su tesis doctorado, Wang I-chun ha notado la diferencia religiosa entre China y Occidente, que conduce inevitablemente a la divergencia en la interpretación del tema de la vida como sueño, e incluso a los diferentes desenlaces:

Christianity also has repeated for centuries that life is a dream, but it gives life and dreams a different value from the negation of life propounded by Buddhist ascetics. In the East, both Taoists and Buddhists persistently try to convince people of the ephemeral condition of life and the wisdom of detachment. According to them, reality does not exist, only the nothing. Birth, love, life, old age and death are all misery; the only way to avoid them is to negate the self, to destroy sentiments, to forsake the present, the past and the future and finally to abolish time and space, the visible and the invisible worlds. Christianity, on the contrary, affirms that man is made in the image of God, and life in this world is preparation and a struggle for the next; paradise is a reward for the virtuous. Since earthly existence is without value unless it is considered a preparation for salvation, however, Christian Sages, like those of the Orient, lash out against the vanity and deceit of this life; honors, glory and greatness are only vain dream (1986, p. 84).

De este modo, el ‘sueño’ de Calderón no es más que una preparación para lo que está por venir, una metáfora del camino hacia la virtud. Por el contrario, en *Historia de Nanke* el sueño es la prueba de que los apegos de la vida son efímeros e inútiles. Mao Xiaoman (2004) indica:

La gente tiene motivos para creer que lo que Tang Xianzu negó no era una vida ordinaria, sino una vida muy específica de los funcionarios académicos feudales. El *qing* que Tang Xianzu negó tampoco era el amor de la vida, sino el *qing* de la burocracia. Esta visión de «la vida es como un sueño» para la vida oficial feudal refleja claramente que Tang Xianzu veía al gran número de los soñadores en el mundo desde el punto de vista del ‘despertado’. «La vida es como un sueño» es una manera de que él mire la vida con desprecio y la contemple desde una orientación y un ángulo completamente nuevos, desde un nivel filosófico que mantiene cierta

distancia con la vida (pp. 27-28)¹⁹⁷.

En realidad, Tang Xianzu cree que, aunque los deseos mundanos ordinarios puedan romperse, el anhelo de las personas por los verdaderos sentimientos es difícil de eliminar. Sin embargo, elige concluir la obra con la conversión en buda, como explica Zhao Dechang (2017):

La sociedad en el sueño —el mundo onírico— es fea, ante la que el autor mantiene una actitud negativa y crítica. Se trata de un reflejo artístico del mundo real. Sin embargo, tras el despertar, la exploración del autor de la vida y los asuntos sociales le llevan hacia el nihilismo de venerar la inmortalidad y los budas. Con la inmortalidad y la conversión en buda resuelve los defectos expuestos del mundo humano, se eliminan las molestias y el dolor de la vida. Este es el pensamiento que generará el autor al enfrentarse al ‘sueño’ —el mundo real— sin encontrar una salida (p. 321)¹⁹⁸.

En cuanto a la relación entre el sueño y la vigilia, Castillo (2004) nota la similitud entre Segismundo y Zhuang Zhou (Chuang Chou):

A Segismundo le ocurre lo mismo que al personaje de la célebre parábola taoísta: «Una vez, Chuang Chou soñó que era una mariposa, una mariposa que revoloteaba por todas partes, divirtiéndose. No se daba cuenta de que en realidad era Chuang Chou. Se despertó de pronto y de nuevo era Chuang Chou. Pero no sabía si era Chuang Chou que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa que soñaba que era Chuang Chou». El soñar y el estar despierto ya no se definen sino por su oposición mutua, pero ninguna de las dos instancias posee una especial primacía epistemológica, pues cada una de ellas es puesta en duda por la contraria (p. 139).

Chunyu nunca duda que la realidad —tras despertar— es un sueño. Más allá de la confusión en el instante de salida del sueño, Chunyu no lo confunde con la vigilia. Simplemente es reacio a abandonar la ensoñación. En la cultura china, sueño y vigilia no son dos conceptos dialécticamente opuestos, sino que se trata de dos lados del mismo objeto, como indica Zhao Dechang (2017):

¹⁹⁷ “人们有理由认为，汤显祖否定的不是一般的人生，而是非常具体的封建士大夫的人生。汤显祖所否定的情，也不是一般的人生之情，而是仕宦之情。这种针对封建官场生活而言的‘人生如梦’观，十分清楚的反映出汤显祖是站在‘醒’的立足点上来看待天下大批沉酣不醒的梦中人的。‘人生如梦’是他从一个全新的方位和角度——与生活保持一定距离的哲理层次来俯视人生、观照人生的一种方式。”

¹⁹⁸ “梦中的社会（梦境）是丑恶的，作者持否定和批判的态度，这是现实世界（真境）的艺术反映。可是，梦醒之后，作者对人生的探索，对社会问题的思索，则走向了顶礼仙乡佛土的虚无主义。他幻想用成佛成仙来解决梦中暴露出来的人世间的种种弊病，消除人生的烦恼和痛苦。这是作者正视‘梦境（现实世界）’，又找不到出路必然会产生思想。”

La obra adopta el sueño, más libre en forma y contenido, como realización del deseo incumplido en la realidad y muestra de la enseñanza religiosa del ‘desengaño’. Refleja cómo el pensamiento relacional de Oriente es distinto del de Occidente, pues no toma la vida y la muerte, el yin y el yang, como existencias solitarias, sino que muestra un pensamiento circular. Así, pueden verse el sueño y la vigilia, ya que la realidad y la irrealidad son dos caras de la misma moneda (p. 321)¹⁹⁹.

Esta diferencia de perspectiva se refleja en las creencias religiosas, filosóficas y estéticas postuladas en ambas obras. En Occidente, el dualismo barroco consideraba el universo como formado y mantenido por dos principios igualmente necesarios y eternos, independientes el uno del otro. Por el contrario, en la cultura china el universo está formado por la generación y moderación mutua del yin y el yang, elementos unidos e interdependientes.

3.2. EL DESENGAÑO

En ambas obras se representa esencialmente el proceso de desengaño de los protagonistas, que podría entenderse incluso como desengaño universal. Los dos galanes despiertan del sueño, verdadero o ficticio, y eso les obliga a aceptar que su realidad anterior no era más que sueño efímero, lo que lleva a su desengaño individual. Este desengaño individual supone el cambio de su comportamiento y su conversión final. Por último, tanto en *La vida es sueño* como en *Historia de Nanke* el desengaño individual puede generalizarse, de modo que se llega a un universal.

3.2.1. El despertar

Para llegar al desengaño es necesario un estímulo. En ambas obras hay un despertar del sueño, brusco o gradual y en ambas este despertar se produce en dos ocasiones. Segismundo y Chunyu se desengañan tras el segundo despertar.

Segismundo ‘despierta’ por primera vez en palacio, servido como príncipe y contrario a su situación previa. Su reacción muestra sus dudas con respecto al sueño y su expectativa de desengaño:

Decir que sueño es engaño:
bien sé que despierto estoy.
¿Yo Segismundo no soy?

¹⁹⁹ “作品采用在形式和内容上最自由的梦境，使现实中难以实现的愿望成为现实，进一步展现了‘领悟’这一宗教教诲。它体现了东方人不同于西方人的关联式思维，即不把生与死、阴与阳视为独立的存在，表现出一种循环思维，并借此让人们看到梦境与清醒、现实与非现实是同一实体的两面。”

Dadme, cielos, desengaño;
(vv. 1236-1239)

Aunque las palabras aluden al inevitable desengaño posterior, en el momento Segismundo permanece pasivo. En su ‘sueño’ de palacio, Segismundo obtiene poder y libertad, pero cuando se muestra cruel acaba por perderlos para volver a despertar en su prisión. Segismundo empieza a tomar conciencia:

¿Qué quizá soñando estoy
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.
(vv. 1532-1535)

En su segundo ‘despertar’, Segismundo se encuentra en la torre, obligado a aceptar que su experiencia en palacio ha sido un sueño. A diferencia de Chunyu, que no tiene problemas para distinguir entre el sueño y la vigilia, Segismundo duda:

CLOTALDO	¿Es ya de despertar hora?
SEGISMUNDO	Sí, hora es ya de despertar.
CLOTALDO	¿Todo el día te has de estar durmiendo? ¿Desde que yo al águila que voló con tarda vista seguí, y te quedaste tú aquí, nunca has despertado?
Segismundo	No, ni aun agora he despertado; que según, Clotaldo, entiendo, todavía estoy durmiendo. Y no estoy muy engañado, porque, si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto, lo que veo será incierto; y no es mucho que, rendido, pues veo estando dormido, que sueñe estando despierto. (vv. 2090-2107)

El sueño que se le obliga a aceptar es tan «palpable» y «cierto» que le hace dudar de la veracidad de la vigilia. Debido al engaño de Clotaldo y Basilio, Segismundo entiende que toda la realidad puede parecerle un sueño.

Chunyu, por su parte, también despierta en dos ocasiones. La primera ocurre cuando se termina su sueño en el hormiguero, lo que supone su vuelta al mundo humano tras haber experimentado la fama y riqueza en el País de las Hormigas. Después de que los mensajeros de túnica púrpura lo llevan a su cama, Chunyu los llama, pero los que le responden son Perdiz, Liu'er y Sha San. Tras saber que apenas ha pasado un rato, Chunyu se lamenta: «¡Ay! El sol todavía no se pone en el oeste, la copa de licor todavía está bajo la ventana del este, he soñado un rato y me ha parecido toda una vida» (p. 2419)²⁰⁰. Se toma dos tazas de té para calmarse y cuenta su sueño a los demás, que lo escuchan absortos. Chunyu todavía siente nostalgia del mundo soñado, mientras que los demás muestran su curiosidad y admiración.

Puede decirse que este primer despertar de Chunyu no es radical, sino que más bien insinúa la necesidad de un segundo despertar. Tras verificar el espejismo, Chunyu no entiende lo que ha pasado, así que acude a pedir ayuda al maestro Qixuan. Al ver que Chunyu aún no ha experimentado el desengaño, el maestro Qixuan crea un nuevo espejismo, en el que Chunyu se reencuentra con su esposa, su padre, sus amigos y otros personajes del País de las Hormigas. Chunyu vuelve a perderse, prometiéndose con Yaofang, lo que lleva al maestro Qixuan a cortar su pareja con la espada. Es en este momento cuando Chunyu despierta verdaderamente: «Ay! La horquilla dorada es solamente una ramita de sófora, y el joyero, nada más la vaina. ¡Bah! ¿para qué sirven? (las tiró al suelo) Yo, Chunyu Fen, me despierto radicalmente esta vez» (p. 2435)²⁰¹.

El segundo despertar de Segismundo y Chunyu supone el comienzo del desengaño para ambos protagonistas. En ambos casos se trata de un despertar precipitado por factores externos, como la intervención de Basilio y Clotaldo en el caso de Segismundo, y el maestro Qixuan en el caso de Chunyu.

La diferencia entre ambas obras es que el segundo despertar de Segismundo es tan físico como el primero, mientras que para Chunyu el segundo despertar es principalmente espiritual. No se trata de una salida de la ensoñación onírica, sino de su confusión y apego a la vida vivida durante el sueño.

3.2.2. Desengaño individual

Cada una de las obras representa, en esencia, el desengaño individual de su protagonista.

²⁰⁰ “呀！斜日未隱於西垣，餘樽尚湛於東牖。我夢中倏忽，如度一世矣。”

²⁰¹ “呀，金釵是槐枝，小盒是槐英子。啐！要他何用？（擲棄釵盒介）我淳于棼這纔是醒了。”

Este proceso de despertar y desengaño presenta ciertas similitudes y divergencias entre Segismundo y Chunyu.

Aunque en ambos casos el desengaño llega tras despertar de un sueño, sus posiciones son diferentes. Segismundo permanece activo, buscando posibles engaños, y profundizando en su comprensión en los hechos, hasta que llega al gran salto ideológico: «ni aun agora he despertado» (v. 2098). Esto lleva a Clotaldo a insistir en que «aun en sueños no se pierde el hacer bien» (vv. 2146-2147) y da lugar al profundo monólogo de Segismundo que subraya el tema central. Wilson (1946) señala:

Fijémonos en que el rey sueña que es rey, es decir, que lo que sueña no es su existir; sino simplemente su realeza...; ahora se da cuenta de la diferencia que hay entre la realidad de su propio existir y la de la vana pompa de que por un instante se vio rodeado, distinción que no es en definitiva sino la estoica entre las cosas que nos son propias y las que no son más que prestadas... La experiencia del rey es por tanto real, pero su poder es sólo prestado (p. 314).

A partir de este momento, el desengaño de Segismundo es espontáneo, lo que favorece su conversión inesperada y sorprendente.

Por el contrario, la conversión de Chunyu no solo es esperable, sino que ha sido planeada por el maestro Qixuan. Chunyu permanece pasivo en todo momento, empujado por el maestro hacia el desengaño. Qixuan usa un tono casi de reprimenda para obligarle a despertar:

Ay, crees que es tu esposa que se elevó de la tierra al cielo, pero levanta la vista y ¿dónde está ella? Dijiste que te diste cuenta de que ella era simplemente una hormiga, ¿de dónde viene tu afecto por ella? ¿Cómo es que todavía eres tan sentimental? (*Suspira.*) Soñaste con los ojos muy abiertos en el Palacio de Sófora muchos años, lo que duró menos tiempo de lo que el alegrador tarda en hacerme estornudar. ¿No eres el más grande de los tontos? ¿Por qué no echas un segundo vistazo a las horquillas de oro dentro del joyero? (p. 2435)²⁰²

Este segundo momento de despertar es el comienzo del verdadero desengaño de Chunyu:

Yo, Chunyu Fen, ahora me despierto realmente. El emperador y su vasallo, la pareja y los familiares del mundo humano, ¿en qué se diferencian de las hormigas? Toda la alegría y la amargura, la grandeza y la decadencia, es nada más un Nanke. Equivale a un sueño (p. 2435)²⁰³.

²⁰² “呀，你則道拔地生天是你的妻，猛擡頭在那裏？你說識破他是螻蟻，那討情來？怎生又是這般纏戀？（歎介）你掙着眼大槐宮裏睡多時，紙撚兒還不曾打噴嚏。你癡也麼癡，你則看犀合內金釵怎的提？”

²⁰³ “人間君臣眷屬，螻蟻何殊？一切苦樂興衰，南柯無二。等為夢境，”

Este desengaño es el resultado planificado y esperado por el maestro Qixuan, quien desea completar la conversión de Chunyu en buda tras verlo en el Templo de Fuerza Filial. Frente al Chunyu dormido, el maestro representa la verdad y la autoridad absoluta, que no pueden superarse.

Las causas del desengaño de ambos protagonistas son diferentes. Segismundo despierta llevado por la confusión entre el sueño y la vigilia, ya que experimenta cambios de situación muy repentinos, que le dificultan distinguir la realidad. Segismundo se ve obligado a aceptar un pseudo-sueño, admitiendo que su experiencia en palacio no ha sido tal, lo que le lleva a contemplar toda la realidad como un espejismo producto de su percepción. Aunque Rosaura le explica los tres encuentros que han tenido lugar entre ellos, esto no hace sino agrandar la confusión de Segismundo:

Si soñé aquella grandeza
en que me ví, ¿cómo agora
esta mujer me refiere
unas señas tan notorias?
Luego fue verdad, no sueño;
y si fue verdad, que es otra
confusión y no menor,
¿cómo mi vida le nombra
sueño?
(vv. 2930-2938)

Aunque la confusión de Chunyu es distinta, su sueño, que le ha llevado a experimentar todas las vicisitudes de la vida, lo lleva a concluir que, en realidad, todas las experiencias no son más que esto. Naturalmente, su conclusión le lleva a la desesperanza de que la vida es efímera y el resultado de aspirar al éxito y la fama no valen la pena. Chunyu alcanza el desapego y, por lo tanto, su conversión en buda.

Hay una diferencia notoria en la duración del sueño de ambos protagonistas. El sueño de Segismundo es breve, pasajero, frente a toda una vida experimentada por Chunyu. Sin embargo, para los dos supone un despertar y desengaño repentinos, bruscos.

El desengaño brusco de Chunyu concuerda con las doctrinas de Zen. Cuando el budismo llegó a la clase de literatos chinos, se transformó en Zen. El budismo, como el cristianismo, trata sobre el mundo del más allá, sin embargo, muestra una mayor atención al mundo interior de las personas, debido a la influencia del taoísmo.

En el budismo, el desengaño significa la iluminación o satori. Durante los siglos IV y V los pensadores budistas debaten si la iluminación debe ser súbita o gradual. Este debate se mantendrá también tras la fundación del Zen en el siglo VII y llevará a la corriente Zen a dividirse en dos ramas: la súbita y la gradual.

El budismo original se inclina principalmente hacia la iluminación gradual, postulando que para convertirse en buda es necesario limpiar poco a poco el karma, descubrir las dudas, meditar y, finalmente, convertirse. En el Zen, sin embargo, se aboga por la iluminación súbita, de modo que la conversión en buda es un ‘salto’. Este es el caso que se refleja en *Historia de Nanke*, en la que el maestro Qixuan corta el *qing* entre Chunyu y Yaofang para que Chunyu alcance repentinamente la iluminación. Al ver que su experiencia no es más que un sueño, Chunyu se desengaña por completo. Como analiza Gao Xudong (2004):

Según el Zen, si el ser humano puede tener su corazón ‘vacío’ y ‘tranquilo’, eliminará el límite entre el humano y el buda, este mundo y el más allá. Así, en este mundo y esta vida alcanzará el Nirvana infinito y absoluto, la tranquilidad de la otra orilla entrará en el corazón de los humanos en esta orilla. Por lo tanto, para entender el zen y las palabras sabias sobre la naturaleza del Buda, no hace falta meditar, ni recitar a Buda, ni practicar durante muchas generaciones, ni se depende de ninguna actividad mental. El Zen está en contra de la iluminación gradual, porque la iluminación gradual supone pensar, es decir, crear karma. Y solamente la epifanía, el olvido momentáneo del yo, arroja el cuerpo y la mente a un estado de vacío y silencio, logrando un absoluto infinito en la no diferenciación entre cielo y tierra. Así, esta eternidad alcanzará el nirvana y se convertirá en buda (p. 190)²⁰⁴.

Chunyu, como humano normal del mundo, al principio siente obsesión por el *qing*. Cuando finalmente vacía su corazón logra el desengaño y, por lo tanto, la iluminación. Según la doctrina Zen, Chunyu pasa directamente de humano a buda.

Tanto Segismundo como Chunyu se desengañan de manera súbita. Sin embargo, Segismundo parte de sus propios razonamientos cautelosos, a través de una «dialéctica del sueño» (Ramón, 1997), mientras que Chunyu, aunque experimenta personalmente el sueño, es arrancado de él y desengañado finalmente por el maestro Qixuan.

²⁰⁴ “在禅宗看来，人若能使自己的内心‘本来无一物’，也就泯灭了人与佛、现世与彼岸的界限，从而在现世今生就达到了无限绝对的涅槃，彼岸的恬静就进入了此岸的人心。因此，要想参透禅机，妙悟佛性，不仅不用坐禅、念佛、累世修行，而且也不依靠任何思维活动。禅宗之所以反对‘渐悟’，就因为渐悟的过程往往就是思的过程，也就是在造业……而只有通过顿悟，在瞬间间忘乎物我，一下子把身心抛入一个空无寂静的境界，在消除天地万物的差别中达到一种无限绝对的永恒，也便在自身中达到涅槃成了佛。”

3.2.3. Conversión

Resulta complicado delimitar claramente el desengaño y la conversión, ya que se trata de un proceso continuo o simultáneo. Para Segismundo, su desengaño se muestra en su reflexión, mientras que su conversión podría entenderse como el cambio de comportamiento subsiguiente. Sin embargo, el desengaño y conversión de Chunyu se representan en el mismo instante.

Mientras que la conversión en heredero prudente o la comprensión de la fugacidad de la vida es algo que puede alcanzarse, la conversión en buda es resultado de un proceso instantáneo y abstracto, más difícil de verificar. *Historia de Nanke* concluye con la afirmación del maestro Qixuan explicando que Chunyu se ha convertido en buda, de modo que no es necesario mostrar cómo es ahora. Por el contrario, Segismundo sí debe ejemplificar su cambio y mostrar su benevolencia para que se entienda su transformación al final de la comedia. De nuevo, la comedia española pone el énfasis en la acción, mientras que el *xiqu* lo hace en el personaje.

Desde el punto de vista del cambio de estado, pueden resumirse aproximadamente los siguientes procesos: Segismundo, inhumano→ humano falso→ ‘inhumano’ →humano verdadero; Chunyu, inhumano (hormiga)← humano→ superhumano (Buda). Así, Segismundo empieza la comedia en la condición de una fiera, obtiene una cierta humanidad en su visita a palacio, pero acaba por perderla debido a su naturaleza cruel, y tras el desengaño del segundo despertar se convierte en humano verdadero. Chunyu aparece como un humano dormido, un sonámbulo en el mundo de las hormigas, pero al regresar a su condición humana le queda todavía un despertar hasta convertirse en buda.

En cuanto a la forma de conversión de Segismundo, recordamos que Cilveti (1971) dice:

En ella influye el temor al encierro que el consejo de Clotaldo le inspiró al comienzo del segundo monólogo, en el sentido antes expuesto. Influyen también las leyes morales que Segismundo acepta ahora plenamente. Pero la aceptación de las mismas no es efecto del consejo de su maestro (p. 115).

De un modo diferente, la potencial conversión de Chunyu es prevista por Qixuan, quien permite tácticamente la experiencia en el País de las Hormigas. La intervención del maestro Qixuan es imprescindible para la conversión final. Tras darse cuenta de que su amor con Yaofang tampoco es real, Chunyu es *shuniata* (vacío), la ley más reconocida y profunda de la filosofía budista.

Además, Cilveti (1971) dice cuando reconstruye en detalle el proceso de la conversión de Segismundo:

la permanencia del amor «a una mujer» le induce a aceptar la realidad del amor; la identidad del amor con la triple imagen de Rosaura provoca el reconocimiento de la realidad de su vida propia, pasada y presente, con todas las circunstancias y la crisis definitiva de su razón respecto a la distinción entre sueño y realidad. Así la conversión de Segismundo está condicionada por su experiencia con Rosaura, que le conduce hasta la crisis de la razón y ocasiona esa crisis. La conversión consiste en la aceptación del bien moral, cuya permanencia está garantizada por la fe (p. 118).

En *Historia de Nanke*, el amor o *qing* no es permanente, pues Chunyu debe desapegarse no solo de Yaofang, sino también de otros familiares y amigos. Solo tras darse cuenta de lo transitorio del *qing* puede Chunyu lograr la iluminación. La transitoriedad del amor se muestra con la intervención del maestro Qixuan, quien al cortar el *qing* con su espada hace que las prendas de amor de Yaofang se conviertan en nada más que ramas y vainas de la sófora.

3.2.4. Desengaño universal

El desengaño individual de ambos protagonistas sirve para revelar un desengaño universal, tema central en esta época tanto en Europa como en China. Wang I-chun explica «Through Segismundo's notion that life is a dream, therefore, Calderón seems to indicate deliberately a solution to the conflict between man and the world he lives in» (1986, p. 99). Es decir, Segismundo podría entenderse como una representación del ser humano de la época, en conflicto con el mundo que le rodea. De un modo similar, Chunyu representa a cualquier letrado de su época.

Ambas obras tratan sobre el desengaño como forma de tomar conciencia del mundo, no obstante, vale la pena comparar las similitudes y divergencias entre ambas culturas.

3.2.4.1. Pecado original y *karma*

El primer monólogo de Segismundo puede interpretarse como una referencia al concepto de pecado original:

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,

pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
(vv. 103-112)

Según este concepto del cristianismo, el hombre nace ya con culpa o maldad, como consecuencia de las acciones de Adán y Eva. Por el contrario, en la filosofía clásica china se cree que la naturaleza del hombre es la bondad. Sin embargo, Gao Xudong (2004) apunta en *Literatura, filosofía y religión china y occidental* que Confucio cree que la naturaleza del hombre tiene ambas cualidades, maldad y bondad.

Xun Zi, al desarrollar sobre el mal de la naturaleza humana, aboga por controlar los impulsos pecaminosos del ser humano. Mencio, hablando del bien, dice que es necesario promover las buenas cualidades, como la compasión, la vergüenza, la resignación y la justicia.

Las ideas de Xun Zi cambiarían el confucianismo al legalismo, representado por Han Fei. Del otro lado están desde la teoría de Mencio hasta al neoconfucianismo, así como el confucianismo ortodoxo, que abogan por la buena naturaleza humana. Fueron estas últimas las que acabaron por convertirse en las principales corrientes de la cultura china (Gao Xudong, 2004, p. 171).

En *Historia de Nanke* hay un concepto que puede comprarse con el pecado original, el *karma*. El *karma* hace referencia a la ley espiritual budista de causa y efecto. Según la analepsis del maestro Qixuan, los antepasados de las hormigas en el País de Sófora murieron por el aceite caliente de su lámpara, quinientos años atrás.

Si en el mundo cristiano el hombre debe expiar el pecado original a través de medios como el bautismo y la confesión, en el budismo hay que pagar la deuda kármica para poner fin a la transmigración, el *samsara*. A diferencia del pecado original, que se entiende como una culpa inherente y general, el karma es específico, adquirido a través de una experiencia vital.

En *La vida es sueño*, Segismundo ha nacido con el pecado original, como el resto de los humanos; por el contrario, en *Historia de Nanke*, el *karma* que debe restaurarse no es de Chunyu, sino del maestro Qixuan. No obstante, el proceso de pago de la deuda kármica del maestro promueve la conversión del protagonista.

Vale la pena mencionar que, en la edición de Tang Zhenwu (*s. f.*), se muestra que el monje novicio que alimenta frecuentemente a las hormigas es el antepasado de Chunyu. El acto de alimentar a las hormigas en el pasado es la *nidana*, lo que lleva a Chunyu a sentir el *qing* — enredo emocional— con ellas, años más tarde. Debido a la bondad de su antepasado, Chunyu

es convocado como yerno real. Se trata del principio budista de que «lo bueno es recompensado»²⁰⁵.

El entendimiento de cada cultura de la naturaleza humana pone de relieve sus diferencias. Gao Xudong (2004) señala:

Justamente debido a que el pecado original hace que la gente confesarse y confiese constantemente en espera del Juicio Final, se ha creado en Occidente una mente cambiante y un espíritu cultural vigilante... Lo más perturbador es que nunca se sabe cuándo vendrá el Juicio Final, por lo que Jesús enfatiza que la gente debe estar siempre alerta. Por el contrario, en el confucianismo, la bondad de la naturaleza humana hace que la gente se ‘asegure de que es honesta’ (*fanshen ercheng*), se conforme con su situación y se comporten como es debido. Esto moldeó la mente estática de los chinos y un espíritu cultural de sueño tranquilo (pp.172-173)²⁰⁶.

En la cultura cristiana, Adán y Eva, como antepasados, son los responsables del pecado original, de modo que no hay posibilidad de rectificar. Sin embargo, la creencia de la bondad innata al ser humano hace que en el confucianismo se vea a los ancestros con admiración. Frente a la cultura de la culpa cristiana, el confucianismo es una cultura de benevolencia.

Segismundo se presenta como responsable tan solo por nacer, pues lleva consigo el pecado original. Sin embargo, en *Historia de Nanke Chunyu* no es culpable, sino que lo que le sucede no es más que un método para restaurar el karma de las hormigas, provocado por el maestro Qixuan.

3.2.4.2. El destino

Tanto en *La vida es sueño* como en *Historia de Nanke* los dramaturgos hablan profundamente del concepto de la vida, que también es la base más interna y fundamental de los valores de una nación. Como dice Aurora Insúa Ruiz (2007):

El hombre, como buscador de la verdad de las cosas, también busca la verdad de sí mismo, busca su identidad y su razón de ser. Busca incansablemente el sentido de su existencia y su fin último (p. 146).

Cómo las personas entienden el destino y buscan un equilibrio entre la predestinación y el

²⁰⁵ 善有善报。

²⁰⁶ “正因为基督教的原罪之说让人忏悔、不断地忏悔，以等待世界末日的审判，所以就造就了西方人动态的心灵，警醒的文化精神……更令人不安的是，末日的审判不知什么时候就会进行。所以耶稣反复强调人们应该警醒……与此相反，孔教的‘性本善’则让人‘反身而诚’，安于现状，安分守己，以此而塑造了中国人静态的心灵，安睡的文化精神。”

libre albedrío es uno de los conceptos más tratados a lo largo de los siglos. Como cabe esperar, existen ciertas diferencias en la perspectiva del destino entre las culturas china y occidental.

En la cultura Occidental, los filósofos griegos empezaron a explorar racionalmente el concepto del destino. Heráclito dijo que «El carácter es el destino» (ἦθος ἀνθρώπου δαίμων, *Fragmento 119*). Desde Sócrates, Platón y Aristóteles, los griegos apelaron cada vez más su destino a la comprensión racional. Más, tarde, los estoicos como Lucio Anneo Séneca (I d. C), creen todo lo que sucede debe suceder, de forma inevitable: «El hado guía al que quiere seguirle; al que se niega, lo arrastra» (*Ducunt volentem Fata, nolentem trahunt*) (traducción de Navarro y Calvo, 1884, p. 477).

Con la llegada del cristianismo, el destino del hombre pasa a ser la voluntad de Dios. Santo Tomás distingue dos maneras de entender el destino, como señala Enrique Moreno Castillo (2004):

Si se contempla la realidad como futuro de la libertad divina, todo lo que hay procede de las decisiones de Dios y es, por lo tanto, absolutamente necesario. Ningún accidente de la naturaleza, ningún acto libre realizado por el hombre, pueden constituir una excepción o un límite al poder y a la voluntad de Dios. Todo ocurre porque tiene forzosamente que suceder, es decir, porque Dios lo ha querido. En este sentido, el destino es inexorable.

Ahora bien, Dios actúa sobre el mundo mediante las causas segundas. Así pues, en la medida en que se considere la marcha de las cosas en sí misma y al margen de su procedencia de la libertad divina, aparece otra manera de concebir el destino, el cual se identificaría ahora con la cadena de causas y efectos que constituye el mecanismo interno de la realidad (p. 58).

Desde los antiguos griegos hasta Santo Tomás, el ser humano se convierte de Edipo en Segismundo. El hombre no es ya el Edipo culpable e inocente, que lucha ciegamente contra el destino que se cumplirá implacablemente, sino que pasa a ser Segismundo, marcado por un pecado que engendra el mal (Insúa Ruiz, 2007, p. 145), pero con libre albedrío para escoger un buen comportamiento.

En China, el concepto de *ming* —destino— es muy remoto. Se cree que, desde Confucio, adquirió un significado más rico. Zhang Dainian (2005) señala:

El destino también es un tema importante. Confucio afirma que hay destino, por lo que todos los confucianistas defienden el destino. Los taoístas aceptaron la visión confuciana y la volvieron más extrema. Mozi se opuso al destino y abogó por el no destino [*feiming*] (p. 365)²⁰⁷.

²⁰⁷ “命，也是一个重要问题。孔子讲有命，以后儒家都主有命。道家接受了儒家的命论，更趋于极端。墨子则反对

Confucio (período de Primaveras y Otoños) dio gran importancia al destino, pues «sin conocer el destino, no se puede ser un caballero» (2015, p. 17)²⁰⁸. El concepto confuciano del destino hace referencia a la impotencia humana ante cuestiones como el fracaso o el éxito. Sin embargo, esto no le lleva a una aceptación resignada, sino a enfrentarse al destino con renovados esfuerzos. Zhang Dainian (2005) señala:

Según Confucio, el destino no solo puede aliviarse tras un evento, sino que también es posible ser valiente antes de que ocurra, para que la gente no se preocupe por el éxito y fracaso del resultado, sino de trabajar con fuerza y empeño (pp. 365-366)²⁰⁹.

Confucio también enfatizó que la gente debe temer al destino: «Un caballero tiene que respetar a tres cosas: el temor por el destino, por los funcionarios de alto nivel y por las palabras de *shengren* (santo)» (2015, p. 202)²¹⁰. El destino se entiende como una fuerza causada por factores ajenos al poder humano y Mencio (período de Reinos Combatientes) cree que «Todo depende del destino, y lo que se acepta de acuerdo con las leyes de la naturaleza es el destino original» (2015, p. 257)²¹¹. Xun Zi, sin embargo, enfatiza la función humana:

Obedecer al cielo y alabarlo, ¿cómo se puede comparar con dominar las leyes de la naturaleza y aprovecharlas? Mirar hacia el cielo y esperar, ¿cómo se puede comparar con adaptarse al cielo y ponerlo a disposición de la humanidad? (2015, p. 274)²¹²

El taoísmo presta más atención al destino que el confucionismo. Sin embargo, se centra en hablar del destino sin tener en cuenta el esfuerzo humano. Zhuangzi (período de los Reinos Combatientes) postula que «conocer lo ineluctable y seguir nuestro decreto es la virtud suprema» (2015, p. 61)²¹³. Él también cree que si se acepta el destino, se puede ignorar el éxito o el fracaso, la desgracia o la felicidad:

Muerte y vida, conservación y destrucción, destreza y éxito, miseria y riqueza,

命，唱非命。”

²⁰⁸ “吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命”

²⁰⁹ “所以在孔子，命不但可以自慰于事后，亦可以顾勇于事前，使人不系念于结果的成败，而只知努力去做。”

²¹⁰ “君子有三畏：畏天命，畏大人，畏圣人之言。”

²¹¹ “莫非命也，顺受其正。”

²¹² “从天而颂之，孰与制天命而用之？望时而待之，孰与应时而使之？”

²¹³ “知其无可奈何而安之若命，德之至也。”

excelencia y mediocridad, calumnia y apología, hambre y sed, frío y calor, son las mutaciones de las cosas: el Decreto en acción. Una alternancia que opera día y noche ante nosotros, y de la que nadie puede sondear su fuente. Sin embargo, no altera nuestra paz, ni entra en nuestra Mágica Morada (p. 86)²¹⁴.

El taoísmo, de manera similar a lo que sucedía con los estoicos, aboga por obedecer al destino sin luchar. Den Xiaomang (2001) resume:

En los clásicos chinos como *El libro de los cambios* y *Tao Te King* de Laozi, también hay muchas especulaciones sobre el destino y las leyes de las cosas, por ejemplo: «la buena ventura está en el límite del infortunio», «la fortuna y el desastre son interdependientes y se transforman mutuamente» etc., pero al final es solo una norma de practicidad subjetiva. Como regla que puede verificarse generalmente en la vida diaria, no solo carecen del fuerte misterio del destino de los griegos, sino que también carecen de la escala y medida exactas utilizadas por los griegos para determinar el destino.

[...]

En resumen, la visión confuciana del destino juega un papel más reconfortante: he hecho todo lo necesario personalmente y, si no lo logro, no seré responsable de ello (sino que será el destino). Este punto se expresa más claramente en el taoísmo: «conocer lo ineluctable y seguir nuestro Decreto», «saber que las situaciones extremas son obra del destino así como el haberlas de sufrir, afrontar una gran dificultad sin miedo, es el valor del sabio». Sin embargo, el taoísmo también tiene una actitud agnóstica (o más bien de que no hace falta conocer) hacia la existencia del ‘destino’, por eso solo dice «como destino», es puramente un consuelo psicológico negativo, un medio hábil y suave para mantener el optimismo y la tranquilidad. En el pre-Qin de China solo Mozi aboga por el no destino, pero también solo él cree en «la voluntad del cielo», «demonios del cielo», o que «la voluntad del cielo no se puede desobedecer». De esta manera, lo que niega él es solo el orden natural inmutable entre los asuntos humanos, pero admite que la voluntad de los fantasmas celestiales recompensa el bien y castiga el mal de forma inevitable. En realidad, moraliza el destino (p. 113)²¹⁵.

En *Historia de Nanke*, Chunyu adopta la perspectiva confuciana y no lucha con el destino, sino que lo acepta con fuerzas. En realidad, Chunyu no goza de libre albedrío, pues está siempre

²¹⁴ “死生、存亡、穷达、贫富、贤与不肖、毁誉、饥渴、寒暑，是事之变，命之行也，日夜相代乎前，而知不能规乎其始者也。故不足以滑和，不可入于灵府。”

²¹⁵ “在中国典籍如《易经》和老子《道德经》中，也有不少对命运和事物规律的推测，诸如‘否极泰来’、‘福兮祸之所倚，祸兮福之所伏’之类，但最终只是一种主观实用性的规范。它们作为一种可在日常生活中普遍验证的规律，不但缺乏希腊人对命运的那种强烈的神秘感，也缺乏希腊人用以规定命运的那种确切的尺度和分寸。

.....

总之，儒家天命观更多地起着一种安慰作用：一切应尽的人事我都做了，再不成功就不由我（而由命）负责了。这一点在道家那里有更明确的表达：‘知其不可奈而安之若命’，‘知穷之有命，知通之有时，临大难而不惧，圣人之勇也’。但道家对‘命’之有无亦抱不可知（更确切地说，是不必知）的态度，所以只说‘若命’，纯粹是一种消极的心理安慰，一种保持乐天之命、心安理得的巧滑手段。在中国先秦唯有墨子主张‘非命’，但也唯有他相信‘天志’、‘鬼神’，认为‘天之志，不可不顺也’。这样看来，他所否定的只是人事间不可改变的必然之命，却承认天鬼意志的赏善罚恶是不可抗拒的，实际上是把命运道德化了。”

bajo el dominio del maestro Qixuan y permanece pasivo. Esta actitud se corresponde con la conclusión de Deng Xiaomang (2001) al comparar los conceptos de la vida chino y occidental:

En general, los chinos hablan del destino principalmente para consolar al perdedor —de lo contrario, no vale la pena hablar del destino, como el *feiming* de Mozi. Sirve para aliviar el dolor, mantener el optimismo y lograr un equilibrio psicológico. Los occidentales hablan del destino, además de para reconfortarse —como la indiferencia del estoicismo—, para despertar a las personas a aspirar a mayores posibilidades y a esforzarse por garantizar su destino a través de la razón y el éxito de su carrera (p. 114)²¹⁶.

Merece la pena citar el punto de vista Sun Zhenbo (2011) cuando compara el fatalismo en la literatura china y la occidental:

La conciencia fatalista en las obras literarias chinas a menudo informa el destino del personaje a través de la ‘profecía’ del autor o las palabras anteriores de un personaje en la obra. Se ordena de antemano y tiene una cualidad profética. En las obras occidentales, el determinismo no suele predisponer el destino de los personajes de antemano, sino que se revela gradualmente a través del avance de la historia. Sin embargo, esta revelación para estar circulando, de modo que nadie puede deshacerse de ella (p. 23)²¹⁷.

En *Historia de Nanke*, la conversión de Chunyu en buda está prevista desde el principio de la obra. Todo el asunto es una profecía, planificada y manejada por el maestro Qixuan. Sin embargo, en *La vida es sueño*, la mejora de Segismundo y su desengaño son asombrosos e inesperados. Aunque al principio la profecía se cumple, Segismundo logra cambiarla con su experiencia y voluntad.

3.2.4.3. La libertad

Para la mayoría de los críticos, el tema de la libertad frente al destino es un tema central de *La vida es sueño*. Sin embargo, este tema no está tan presente en *Historia de Nanke*.

La cuestión de la libertad frente al destino forma parte de una discusión sobre el libre albedrío y sobre la posibilidad humana para decidir entre el bien y el mal, un tema muy

²¹⁶ “总的看来，中国人讲命运，主要是给失败者以精神安慰（否则就用不着讲命运，如墨子的‘非命’），有缓和痛苦、保持乐观、达到心理平衡的功效；西方人讲命运则除了也有某种安慰作用（如斯多亚的‘不动心’）外，还激起了人向更高的可能性企求，努力通过理性和事业成功证实自己的命运。”

²¹⁷ “中国文学作品中的宿命意识往往通过作者的‘预言’或者是作品中某个人物预先讲的话，将人物的命运做以交待，事先安排好，带有预言的性质。而西方作品中的宿命意识往往不会将人物的命运事先安排好，而是通过故事的推进，渐渐地流露出来。但这种流露又好像是在循环某种东西，使人们不能摆脱，只能接受。”

desarrollado en la cultura occidental, desde la Antigüedad Grecolatina.

Aristóteles cree que la voluntad es la diferencia esencial entre los humanos y los objetos. En la *Ética a Nicómaco* (335 a. C.) explica:

Y, así, tanto la virtud como el vicio están en nuestro poder. En efecto, siempre que está en nuestro poder el hacer, lo está también el no hacer, y siempre que está en nuestro poder el no, lo está el sí, de modo que si está en nuestro poder el obrar cuando es bello, lo estará también cuando es vergonzoso, y si está en nuestro poder hacer lo bello y lo vergonzoso e, igualmente, el no hacerlo, y en esto radica el ser buenos o malos, estará en nuestro poder el ser virtuosos o viciosos (2003, p. 135).

Con la llegada del cristianismo, el libre albedrío toma una nueva importancia, pues el ser humano puede decidir entre el bien y el mal, entendiendo como ‘bueno’ aquello que cumple con la doctrina cristiana. De este modo, obedecer la voluntad de Dios o, de lo contrario, dejarse arrastrar por las tentaciones del pecado.

En el Renacimiento, los humanistas entienden el libre albedrío con la posibilidad de seguir instintos humanos, como la emoción y la lujuria. Desde este punto de vista, puede equivaler al *qing* del que se habla en la literatura china.

Sin embargo, la crítica cree que, en la antigüedad china, no existe el concepto de libre albedrío. Deng Xiaomang (2005) explica:

Si los occidentales consideran la vida moral como la vida espiritual más elevada, el tema central de su ética será el libre albedrío. No obstante, la filosofía clásica china, que presta tanta atención a la vida moral, rara vez pone su interés sobre este tema. En cuanto al origen del bien y el mal, los occidentales lo remontan al libre albedrío, mientras que los chinos lo conciben como parte de la naturaleza humana, es decir, sus cualidades naturales innatas (p. 151)²¹⁸.

Como Zhang Dainian (2005) señala:

La naturaleza humana es un tema importante en la filosofía china; siempre ha habido discusiones interminables, en las que las facciones están muy divididas. Muchos eruditos, que no han contribuido a otras cuestiones filosóficas, tienen bastantes opiniones sobre la rueda de la naturaleza humana. Se puede decir que la cuestión de la naturaleza humana ha recibido la atención general y que no es comparable a otras cuestiones sobre la vida (p. 184)²¹⁹.

²¹⁸ “如果说，西方人在把道德生活奉为最高精神生活的时候，其伦理学说的核心问题是自由意志问题的话，那么如此注重道德生活的中国传统哲学对待自由意志却很少有什么理论上的兴趣。对于善、恶产生的根源，西方人追溯到人的自由意志，中国人则追溯到人的‘性’，即天生的本性或自然素质之上。”

²¹⁹ “人性，是中国哲学中一个重大问题；历来讨论不休，派别亦极分歧。有许多学者，在别的哲学问题上并无贡献，

Basta con echar un vistazo a las palabras famosas de los filósofos clásicos para confirmar esta percepción. Confucio dice en *Analectas de Confucio* (Período de las Primaveras y Otoños): «*weiren youji*» ('Practicar la benevolencia depende completamente de uno mismo')²²⁰ y «*wo yu ren si ren zhi yi*» ('Siempre que uno esté dispuesto a practicar la benevolencia, la logrará')²²¹.

En realidad, lo que quiere decir es que el ser humano tiene naturaleza y talento suficiente, por lo que debería escoger el bien. Al escoger siguiendo la naturaleza humana, se escogerá la benevolencia, sin importar las condiciones externas. En *Mencio* (Período de Reinos Combatientes) se registra un diálogo entre Gaozi y Mencio:

Gaozi dice: la naturaleza humana es como la corriente, que cuando se abre una brecha en el Este, fluye hacia el Este y, cuando se abre una brecha en el Oeste, pues fluye hacia el oeste. La naturaleza humana no distingue entre el bien y el mal, como el agua no distingue entre el Este y el Oeste.

Mencio dice: el agua no distingue entre el Este y el Oeste, pero ¿tampoco distingue lo alto y lo bajo? La naturaleza humana es buena, como el agua fluye siempre hacia abajo. Golpear el agua puede hacer que salpique más alto que la frente de una persona; bombearla con un balde puede llevar agua a las montañas. Pero, ¿es esta la naturaleza del agua? Son circunstancias externas las que la obligan a hacer esto. La gente hace cosas malas porque su naturaleza se ve afectada por situaciones externas (2015, pp. 213-214)²²².

Gaozi que cree la naturaleza humana sigue a las circunstancias, sin ser buena ni mala. Mencio, discípulo de Confucio, considera que la naturaleza humana es inherentemente buena.

Xunzi (período del fin de los Reinos Combatientes) es el que presta más atención a la autodeterminación y el poder de elección. En su texto «La naturaleza mala» defiende la idea de que la naturaleza humana es negativa, pues persigue el interés y está llena de deseos, sin cortesía ni justicia. Cree, además, que todo buen comportamiento es entrenado y se adquiere de manera forzada. Sin embargo, espera que los factores externos conviertan la naturaleza humana mala a la buena:

Por lo tanto, la madera curvada debe ponerse al vapor y tostarse, corregirse con herramientas de corrección de madera, luego se enderezará; el metal romo se afilará

而在人性论上颇有所见。可以说：人性的问题，得到了普遍的注意，且非关于人生的其他问题所能比。”

²²⁰ 为仁由己

²²¹ 我欲仁斯仁至矣

²²² “告子曰：‘性犹湍水也，决诸东方则东流，决诸西方则西流。人性之无分于善不善也，犹水之无分于东西也。’孟子曰：‘水信无分于东西，无分于上下乎？人性之善也，犹水之就下也。人无有不善，水无有不下。今夫水，搏而跃之，可使过颡；激而行之，可使在山。是岂水之性哉？其势则然也。人之可使为不善，其性亦犹是也。’”

solo después de la afiladura. La naturaleza humana es mala, debe confiar en los maestros y en las leyes para hacer el bien, obtener el protocolo antes de gobernar. Sin el maestro y las leyes, la gente será malvada e injusta y, sin protocolo, la razón será caótica y no se podrá manejar (2015, pp. 375-376)²²³.

Xun Zi tampoco presta atención a la función de la voluntad humana en el proceso de hacer el bien. No declara cómo el maestro, el santo y el rey talentoso se deshacen del mal primitivo de la naturaleza humana.

El taoísmo no aprueba hacer una distinción de la naturaleza humana buena o mala, ni tampoco acepta la reeducación. Por el contrario, el taoísmo aboga por actuar conforme a la naturaleza humana. El *wuwei* —la inacción— defendida por el taoísmo no es más que abolir el libre albedrío del hombre, e incluso cualquier voluntad. Como dice Laozi (período de Primavera y Otoños): «El Tao no actúa frecuentemente, sin embargo, es capaz de actuar todo» (2014, p. 138)²²⁴. Así, el ideal de vida de Zhuangzi es «cabalgar sobre las nubes, manejando dragones voladores para viajar más allá del mundo» (2015, p. 10)²²⁵ y «Estar libre del mundo sin ninguna preocupación, vagar libremente en la inacción» (2015, p. 112)²²⁶. Tal libertad se adquiere eliminando la voluntad humana. Solo cuando se elimina la voluntad puede llegarse a la ‘no acción’, distrayéndose del ‘yo’ integrándose en un mundo de armonía y tranquilidad para obtener la libertad absoluta. Deng Xiaomang (2005) señala:

Este concepto de la libertad sin voluntad de Zhuangzi no existe en Occidente, es una creación original de los chinos. El desapego de los occidentales no es nada más que una especie de ‘desafectación’, no sujeta a las circunstancias internas. Sin embargo, incluso los filósofos escépticos griegos que insistían inquebrantablemente en no expresar ninguna opinión ni juicio estaban haciendo una afirmación abstracta de voluntad personal, lo que siempre conduce a la tentación inevitable del mundo objetivo... La sospecha de Zhuangzi se completa y apunta a la eliminación de la propia personalidad. Hasta que Zhuang Zhou no sabe si soñó que era una mariposa o una mariposa soñó a Zhuang Zhou, no hay una verdadera trascendencia. Estas dudas no causan dolor, sino que llevarán a la calma, la insensibilidad y la indiferencia, es decir, ‘solo tiene forma humana, sin su *qing*’. Esto es, aunque tenga apariencia de persona, no es más que una cosa. Una persona es tan pequeña que solo una cosa puede ser grande en unidad con la naturaleza (p.155)²²⁷.

²²³ “故枸木必将待櫟烝矫然后直，钝金必将待砢厉然后利。今人之性恶，必将待师法然后正，得礼仪然后治。今人无法则偏险而不正，悖乱而不治。”

²²⁴ “道常无为，而无不为。”

²²⁵ “乘云气，御飞龙，而游乎四海之外；”

²²⁶ “芒然彷徨乎尘垢之外，逍遥乎无为之业”

²²⁷ “庄子这种无意志的自由概念是西方人所没有的，是中国人的独创。西方人的超脱至多是一种‘不动心’，不受外间变故的支配，但哪怕是主张‘应当毫不动摇地坚持不发表任何意见、不作任何判断’的希腊怀疑派哲学家，也仍然是对个人意志的一种抽象肯定，并总是导致一种对客观世界的坚决的试探行为……庄子的怀疑则是真正彻底的，它专门指向自己个体人格的消除，直至不知道自己究竟是庄周梦见了蝴蝶，还是蝴蝶梦见了庄周，才算是达到了超

Zhang Dainian (2005), en su *Esquema de historia de la filosofía china*, estudia detalladamente de las teorías de la naturaleza humana en la historia china y resume:

En el período pre-Qin se mezclaban todo tipo de teorías sobre la naturaleza humana, sin ninguna definida. En el pre-Han predominaban las teorías del bien y del mal; mientras que en el pos-Han triunfó la teoría de una naturaleza de tres clases. Desde Song hasta mediados de Ming predominó un dualismo de la naturaleza. Desde el final de la dinastía Ming hasta la dinastía Qing será la era del monismo en la naturaleza (p. 240)²²⁸.

Zhang Dainian también señala la característica común de las teorías de naturaleza chinas:

Hay una característica de las teorías sobre la naturaleza china: se basan en la discusión sobre el bien y el mal. Incluso aquellos que se oponen a esta idea para hablar de la naturaleza acaban por decir que la naturaleza no es buena ni mala, sin discutir su contenido real con más detalle (p. 240)²²⁹.

En definitiva, la evolución de Segismundo en *La vida es sueño* tiene lugar gracias a su voluntad y hay una suerte de ‘vencerse a uno mismo’, un libre albedrío frente al destino. Estudiando el itinerario de Segismundo, Cesáreo Bandera (1967) señala:

Considerando por un momento la trayectoria marcada por estas dos etapas (el primer y el segundo monólogo), se puede ver que se trata de un proceso de fuera adentro, un viaje que tiene como principio el conocimiento empírico de la realidad y que prosigue hacia adentro a través del sueño del recuerdo. Inmediatamente se puede apreciar el trasfondo platónico del proceso. La misma selección de elementos dramáticos que usa Calderón desde un principio lo hace evidente: la prisión oscura (cueva en el mito platónico), las cadenas que impiden al prisionero emprender el regreso a su verdadera luz de origen y, finalmente- una vez que éste ha contemplado como en sueños la naturaleza de su verdadera condición- la conciencia de que lo que hasta entonces le había parecido realidad es sólo sombra.

Esta idea de que el típico conocimiento humano es un conocimiento como entre sueños tiene desde luego raíces platónicas (p. 75).

[...]

De toda esta tradición filosófico-religiosa, lo que interesa retener es el esquema de conjunto, la triple jerarquía cósmica y los tres momentos del *itinerarium*. De estos tres momentos, indiscutiblemente el más importante desde un punto de vista humano

然境界。这种怀疑不会带来痛苦的试探，而只会导致恬淡、麻木和无所谓，即所谓‘有人之形，无人之情……’也就是说，看上去像人，其实是物；作为人是多么渺小，只有作为物才与大自然合一！”

²²⁸ “先秦是各种性论并起而纷纷无定说的时代；前汉则是性有善有恶论占势的时代；后汉至唐是性三品论占势的时代；宋至明中叶是性两元论占势的时代；明末至清是性一元论占势的时代。”

²²⁹ “中国性论有一特点，即以善恶论性；关于性的主要争点，是性善或性恶的问题。即反对以善恶言性者，也只是说性无善恶而止，不更详论性之实际内容。”

es el segundo. En él radica propiamente el momento de la conversión intelectual, es decir, el momento en que el “peregrino,” [sic], aislado del mundo que lo rodea, a solas con su razón, se encuentra a sí mismo sometido a los vaivenes de ésta, oscilando entre la realidad y la ficción, y entonces comprende las limitaciones de esa razón y descubre la «diritta via», que no es sino el camino de la voluntad y de la acción, la «vía estrecha» de las obras (p. 79).

Por otro lado, Bandera (1967) divide la conversión de Segismundo en dos etapas relacionadas con la tradición patristica, la conversión intelectual y la cordial:

A la conversión meramente intelectual que es la que tiene lugar en ese segundo monólogo de Segismundo, ha de seguir la conversión ‘cordial’ que no es sólo un instantáneo darse cuenta, sino un camino penoso en que el peregrino ha de probarse en sus obras, asediado constantemente por la tentación de abandonarse a sí mismo, dejar de discurrir, y recaer en el mundo de la ficción sensorial (p. 81).

El estudioso cree que la verdadera conversión, o sea, la cordial solo ocurre al final:

Esta distinción entre la conversión intelectual, el ver la luz, y la conversión cordial, el llegar a la luz, es una noción de honda raigambre agustiniana y en última instancia platónica. La instantaneidad de la conversión es algo que ya el mismo Cicerón puso en duda criticando las nociones que a este respecto sostenían los estoicos (p. 81).

Sin embargo, la conversión en buda de Chunyu no sucede por su propia voluntad ni por su elección, sino que tiene lugar gracias a la intervención del maestro Qixuan para que alcance la iluminación.

En *Historia de Nanke*, la aproximación a la naturaleza humana se hace desde el confucianismo, pero se presta mucha atención al deseo humano. En el País de Sófora, Chunyu Fen es un yerno e hijo filial, un buen vasallo y gobernador, un marido enamorado y un amigo fiel. Sin embargo, su deseo lo lleva a caer en la tentación de las tres damas, mostrando la capacidad humana para hacer el mal, a pesar de su buena naturaleza.

Hay, además, una percepción determinista del destino, pues Chunyu no puede escapar a los hechos. Desde el punto de vista del neoconfucianismo y el budismo, el *qing* de Chunyu — su amor por Yaofang y su deseo de fama y éxito — son barreras para la conversión. Es inevitable que Chunyu escape de sus afectos y solo podrá librarse al fin de este *qing* con la intervención del maestro Qixuan.

Zheng Peikai (1995) analiza el pensamiento de Tang Xianzu en el contexto ideológico neoconfuciano y budista de la época:

Anteriormente, se ha discutido sobre la contradicción entre el *qing* y el *li*. El énfasis está en la oposición entre la emoción y la razón, especialmente en la rebeldía de Tang Xianzu al hablar del *qing* bajo el dominio del confucianismo durante Song y Ming. Sin embargo, esto es solo el punto de partida del *qing* del que habla Tang Xianzu, el nivel básico de la experiencia vital, como muestra *El Pabellón de las Peonías*. ¿Puede el *qing* sustituir o superar el *li*? ¿De qué forma? ¿Es posible la trascendencia cuando acaben todo el *qing*? En su contacto con Dagan²³⁰, Tang Xianzu reveló su postura ideológica incierta. Tras la marcha de Dagan, se dedicó a escribir *Historia de Nanke* e *Historia de Handan*, en las que muestra su ánimo indeciso. Al final, Tang Xianzu no es un filósofo sistemático ni un neoconfuciano que respete el *li* ni un creyente religioso, sino un gran escritor. Su solución, la contradicción entre el *qing* y el *li* debe entenderse a través de la creación artística, para lo que creó sus dos *xi*, *Historia de Nanke* e *Historia de Handan*.

El *qing* y *li* de los que habla Dagan están en el nivel de la trascendencia religiosa, por eso, a sus ojos, el *li* del que hablan los neoconfucianos de las dinastías Song y Ming no llega completamente al alcance del *qing*. [...] En otras palabras, el *li* al que se refiere Dagan es el dharma del budismo, es decir, el extremo contrario al *qing*. Es el tema de la trascendencia que trataba Tang Xianzu al pensar sobre la vida y la muerte (p. 330)²³¹.

Frente a Segismundo, que representa la idea de ‘vencerse a sí mismo’, por lo que vence al destino, Chunyu representa la impotencia de ‘vencerse al *qing*’, pero en el concepto budista, es decir, vencer o eliminar todos los sentimientos, buenos o malos. Por este motivo, la iluminación y salvación del maestro Qixuan es imprescindible.

En el epígrafe de *Historia de Nanke*, Tang Xianzu explicó su propósito de usar la historia del «Sueño de Nanke», La actitud de la humanidad hacia la vida e insignificancia de las hormigas refleja la búsqueda de prosperidad y riquezas por parte de los propios humanos, «¿qué diferencia hay con las hormigas?». En la historia, la ascensión es la trascendencia espiritual. El mundo humano y el de las hormigas están atrapados por el *qing*, el sueño es un hilo conductor que los conecta a ambos, mientras que el despertar es el desengaño de la ilusión, para abandonar los sentimientos mundanos y fortalecer la determinación. «Desengañarse después de despertar, convertirse en buda cuando se acabe el *qing*» es la clave de todo el drama, que no se realizaría si no fuera a través de la iluminación del maestro Qixuan (1995, p. 334)²³².

²³⁰ Uno de los Cuatro Gran Monjes de la dinastía Ming, con quién Tang Xianzu tuvo una estrecha amistad y contacto. Como se muestra en su correspondencia, Dagan quería iluminar a Tang, por lo tanto, en la crítica de Tang Xianzu china, se cree generalmente que en el personaje Qixuan está la sombra de Dagan.

²³¹ “過去導論湯顯祖的情理相格，強調的主要是情理的對立，特別是在宋明理學的範疇內湯顯祖言[情]的叛逆性。然而，這只是湯顯祖言[情]的出發點，是屬於人生經驗處的基礎層面，特別由《牡丹亭》的故事展現。對於[情]能不能取代或超越[理]？用什麼樣的形式來超越？是不是[解到多情情盡處]就能超越？顯祖則在與達觀的接觸中，表露了他思想傾向的不確定立場。尤其是在達觀離開之後，他潛心撰著《南柯記》與《邯鄲記》這兩部戲。

達觀講[情]與[理]，是放在宗教超越的層次上來講的，因此，在他眼裡，宋明理學家講的[理]其實沒有完全躍出[情]的範圍……換句話說，達觀的[理]是佛法……也就是[情盡]，是湯顯祖思考生死問題時面臨的內在超越課題。”

²³² “在《南柯夢記題詞》中，湯顯祖解釋他援用南柯一夢故事的意義，是藉著人類對螻蟻[細碎瑩瑩]的態度，來反照人類自身的追求榮華富貴，[蟻聚何殊]。在故事中，生（應為“升”）是精神超越境界。人界與蟻界卻都為情所困，

3.3 CONCLUSIÓN

Sueño y engaño son conceptos centrales para comprender *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*, por lo que no es de extrañar que en su estudio se hayan revelado algunas de las semejanzas y diferencias más relevantes entre ambas obras.

A través de un tema común, el sueño, ambas obras juegan con la visión determinista del destino y se aproximan al problema de la naturaleza humana y su relación con el mundo, desde unas perspectivas culturales marcadamente distintas.

Segismundo, prisionero de un supuesto destino marcado por su horóscopo, representa el libre albedrío y el ‘vencerse a sí mismo’, conceptos fundamentales no solo en *La vida es sueño*, sino también en la discusión filosófica y moral de la época en Occidente. En el lado opuesto, Chunyu simboliza la inevitabilidad del destino y lo fútil y transitorio de la vida terrenal, en la que el *qing* no es más que un obstáculo para la verdadera iluminación.

Estas diferencias nacen de sus diferentes puntos de partida. Segismundo debe incorporarse a la vida como humano y ocupar su lugar de príncipe, convirtiéndose finalmente en un ‘príncipe perfecto’. Chunyu necesita experimentar los altibajos de la vida para ser capaz de romper su *qing* y alcanzar su transformación en buda.

El proceso que experimentan es también marcadamente distinto. Segismundo vive una experiencia completamente terrenal, motivada por las artimañas de Basilio y Clotaldo. Chunyu, sin embargo, tiene una experiencia verdaderamente onírica, y, en cierto modo espiritual, motivada por el maestro Qixuan. Segismundo solo necesita ejercer su libre albedrío y su buen juicio para convertirse al final en buen príncipe, mientras que Chunyu necesita la intervención del maestro Qixuan para completar su conversión en buda.

Frente al énfasis occidental en la que capacidad personal para ‘vencerse a uno mismo’, la cultura china pone el foco en adaptarse a la naturaleza humana y, en el mejor de los casos, controlar los propios impulsos hasta rechazar todo el *qing* mundano.

Esta dicotomía puede interpretarse como una divergencia en la concepción del mundo. En Occidente existe una cosmovisión antropocéntrica, en la que es necesario que el hombre se reconozca a sí mismo. Es a la vez sujeto y objeto, el que estudia y lo que se estudia. En China, por el contrario, el ser humano se contempla en armonía con lo divino, a lo que se adapta y se

而一場幻夢是聯繫人蟻的線索，夢醒則是覺悟世情之幻，堅定出世的決心。[夢了為覺，情了為佛]就是全劇的關鍵，而此關鍵則要透過契玄法師的度化。”

integra. No existe, pues, el ‘vencerse a sí mismo’ de Segismundo, sino que se encuentran actitudes más bien de aceptación o de negación y desesperanza. Esto explicaría la importancia que se da en Occidente a la conciencia religiosa, que en China está ausente. Deng Xiaomang explica (2007):

Dado que los occidentales han separado al hombre del cielo, deben después reconciliarse. El hombre no tiene medios para hacerlo, ya que es solo una parte. Tiene que haber un tercero. Este tercero es Dios. Dios creó al hombre y luego la naturaleza. Con Dios, el hombre y el cielo pueden unirse. Así, los occidentales sienten la necesidad de Dios, ya que sin él esta unidad dejaría de existir. Los chinos solo necesitan volver a su naturaleza, sin necesidad de Dios (p. 339)²³³.

Estas cosmovisiones marcadamente diferentes no pueden dejar de relacionarse con las perspectivas que presentan las obras del sueño y el desengaño: si Segismundo logra ‘vencerse a sí mismo’, en un proceso de actualización, Chunyu representa la actitud de aceptación, en la que finalmente rechaza la vida terrenal y se convierte en buda.

Estas actitudes divergentes se reflejan también en la representación de conceptos centrales en ambas culturas, como el libre albedrío en Occidente y la inexistencia en China.

El concepto de ‘libre albedrío’ surge en Occidente a partir de la relación entre las personas como individuos independientes y, según Deng, como consecuencia de la conciencia religiosa. El libre albedrío como tal no existe en la Antigüedad china, en la que se habla de «la libertad inconsciente», según el taoísmo o «voluntad sin libertad», en el marco del confucianismo. Frente al individualismo de Occidente, en China se prioriza la conciencia colectiva.

Para concluir este capítulo, resultan apropiado el siguiente fragmento de *Sinfonía del azul y amarillo: teoría comparada de estética china y occidental* (Deng Xiaomang y Yi Zhongtian, 2019):

Así, cuando las dos naciones principales de Oriente y Occidente entraron en sociedades civilizadas, quedaron en dos entradas completamente diferentes con diferentes actitudes, preparándose para marchar en diferentes direcciones. Mientras un grupo llevaba en sus vasos la sangre del Emperador Yan y Huang y luchaba tenazmente contra la naturaleza con corazón y voluntad, el otro grupo obtenía la independencia de la sociedad, de acuerdo con leyes formuladas por héroes que mataron al padre. En el desarrollo histórico posterior, las comparaciones entre ambas

²³³ “因为西方人首先把天人分开了，然后他又要去合它。人没有办法合，人只是一方。你要把它合起来必须要有个第三者。第三者就是上帝。上帝创造了人，上帝又创造了自然界。在上帝那里人和天，可以合起来。所以西方人对于这个神是觉得很必要的。如果没有神的话那么人和自然就要解体了，这个统一体就不存在了。中国人只要回到本性就合了，用不着神。”

naciones pueden verse por todas partes. La historia mundial parece haberle gastado una broma a la Humanidad.

Los chinos crearon una espléndida cultura de sociedad primitiva en la cuenca del río Amarillo, mientras sus antepasados seguían vagando sin rumbo por el continente europeo. Sin embargo, mientras la luz de la civilización esclavista grecorromana brillaba en el cielo occidental, la civilización china tenía una pesada carga mental y avanzaba con pasos apenas perceptibles. Como compensación, los descendientes chinos obtuvieron durante dos mil años una cultura feudal sin paragon, el «estado de etiqueta», mientras la sociedad medieval occidental luchó contra la superstición, la ignorancia y la oscuridad durante mil años. Por último, cuando la burguesía moderna occidental se elevó a la cima de la cultura humana con una aceleración sin precedentes, los chinos tropezaron con su propio bagaje histórico en la línea de salida, de modo que todavía tendríamos que ‘expiar’ nuestro ‘pecado original’ a través de una economía de mercancías socialista (pp. 34-35)²³⁴.

Desde esta perspectiva, podría considerarse cada una de las obras como un reflejo del sistema cultural y del tiempo al que pertenecen. *Historia de Nanke* refleja la cultura feudal, el «estado de etiqueta», representando la importancia de la piedad filial, así como los altibajos de la vida funcionarial y la futilidad de cuestiones como la fama o la riqueza. Por su parte, *La vida es sueño* representa preocupaciones esenciales de la España de la época, como la reflexión sobre el destino y el libre albedrío. El concepto de ‘vencerse a sí mismo’ no es más que un reflejo de la visión antropocéntrica e individualista de la cultura occidental, frente al colectivismo y la iluminación de la cultura china.

²³⁴ “就这样，东西方两大民族在跨入文明社会之际，就以不同的姿态站在两个截然不同的入口，准备朝不同的方向进发。当人类的一群脉管里沸腾着炎黄之血，同心同德地向大自然作顽强的斗争时，人类的另一群则按照杀父的英雄们所制定的法律，获得了个人对社会的独立。后来的整个历史发展，则好像处处要将这两大文明民族作一个有趣的对比。世界历史仿佛跟人类开了一个巨大的玩笑。它使中华民族在希腊人的祖先还盲目地游荡于欧洲大陆时，就在黄河流域创立了‘焕乎其文章’的原始社会灿烂的文化；但它又让古希腊罗马奴隶社会文明之光在西方天空上映射出绚丽的云霞，却给中国人留下一个充满着精神压力、以几乎看不出的步子缓慢前行的、半原始半奴隶制、半奴隶制半封建的沉重包袱。似乎为了补偿这一点，它慷慨地赐给华夏后裔们两千年‘礼仪之邦’的举世无双的封建文化，却听凭西方中世纪社会在迷信、愚昧和黑暗之中挣扎了一千年。最后，当西方近代资产阶级以史无前例的加速度飞升到人类文化的高峰时，它却让中国人背负着自己的历史包袱老在起跑线上踟蹰不前，使我们至今还必须在大力发展社会主义商品经济中去‘赎’自己的‘原罪’。”

4. ESTRUCTURA, COMPOSICIÓN Y FICCIÓN DRAMÁTICA

4.1. ESTRUCTURA TEXTUAL

La estructura del texto decide y delimita, en gran medida, otros aspectos del teatro y del *xiqu*, como pueden ser el tiempo, el espacio, la acción, los personajes y la relación entre los personajes y el público. Por tanto, a la hora de proceder a un estudio comparativo, es necesario comenzar por la estructura.

Mientras que *La vida es sueño* el texto está compuesto por diálogos y acotaciones, *Historia de Nanke* está formado por canto, *bai* y *kejie*. Dadas las diferencias, a continuación, se estudiará cada elemento por separado, atendiendo no solo a sus divergencias, sino también a sus puntos comunes.

4.1.1. Acotación y *kejie*²³⁵

Atendiendo a la definición de acotación como «la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama» (García Barrientos, 2007, p. 45), puede corresponderse con *kejie* en el *xiqu*. Según el *Gran diccionario de Kunqu chino* (Wu Xinlei, 2002), *kejie* son

las indicaciones escénicas sobre los actos, gestos y efectos de escena en las obras teatrales del canto del sur (*nanxi*) y del norte (*zaju*). En *zaju* de Yuan se llama '*ke*', por ejemplo, '*dan zuo xiao ke*' (gesto)²³⁶, '*sheng zuo da ke*' (acto)²³⁷, '*nei zuo feng ke*' (efecto de escena)²³⁸. En *nanxi* y *chuanqi* se llama '*jie*', por ejemplo: '*xiao*²³⁹ *jie*', '*da*²⁴⁰ *jie*', etc. Pero, a veces se usa junto con *ke* (p. 45)²⁴¹.

José María Ruano de la Haza dice en su artículo «Actuación y escenario en la época de

²³⁵ 科介

²³⁶ Dan ríe.

²³⁷ Sheng pelea.

²³⁸ Dentro suena el viento.

²³⁹ Ríe.

²⁴⁰ Pelea.

²⁴¹ “南北曲剧本中关于动作、表情、效果的舞台提示。元杂剧中称‘科’，如‘旦做笑科’（表情），‘生做打科’（动作），‘内做风科’（效果）。南戏、传奇多称‘介’，如‘笑介’、‘打介’等。但有时也杂用‘科’。”

Calderón» (2000):

Los textos dramáticos del siglo XVII son relativamente pocos en las acotaciones, tanto las que se refieren a la utilización y presencia de decorados y accesorio escénicos como las dirigidas a los actores; pero, aun cuando sean escasas, éstas no están totalmente ausentes, sorprendiendo a veces por su precisión y detalle (p. 145).

Esta parquedad en las indicaciones escénicas ocurre también con los *kejie* de *xiqu*. Como señala Zhou Ning (1993):

En el texto literario de *xiqu*, el *canto* y *bai* ocupa más de ocho o nueve de cada diez, las indicaciones de *kejie* son no solo concisas, sino también muy sencillas, así como *dan shang* (sale la dama) o *dan xia* (se va la dama), *xing jie* (andar) o *bai jie* (hacer una reverencia), etc., que son suficientes. Merece la pena dar cuenta de que generalmente no se inserta *kejie* entre los cantos, porque éstos son fundamentalmente narrativos, por lo que hay una menor regulación de la acción (p. 81)²⁴².

A continuación, se comparan algunos ejemplos. En primer lugar, a la hora de indicar la salida de un personaje a escena, el texto de *La vida es sueño* utiliza los nombres propios, mientras que en *Historia de Nanke* aparece el tipo correspondiente al personaje, como *sheng*, *dan*, *mo*, *chou*, *jing* (más o menos correspondientes con el galán, la dama, el viejo, el gracioso y el poderoso).

A partir de la clasificación de acciones que propone García Barrientos (2007), puede distinguirse entre personales, espaciales, temporales y sonoras. A su vez, las acciones personales pueden ser nominativas —nombran a los interlocutores—, paraverbales —prosodia, entonación, actitud, intención—, corporales —apariencia y expresión—, psicológicas y operativas.

1) Acotaciones nominativas:

Dentro Segismundo (v. 77 acot)

末上 (Sale Mo) (p. 2285)

Sale Clarín, gracioso (v. 22 acot)

²⁴² “戏曲文本中唱辞与宾白占去十之八九有余，科介指示不但少，而且极为简单，所谓旦上旦下，行介拜介之类，也就足够了。值得注意的是，曲辞间一般不插有科介指示，因为曲辞基本上是叙述性的，对动作规定少。”

旦扮公主上 (Sale *Dan*, que representa a la princesa) (p. 2297)

2) Acotaciones personales, espaciales y temporales

Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles (v. 101 acot)

Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando (acot. inicial)

生佩劍上 (Sale *Sheng*, que lleva una espada en la espalda) (p. 2287)

En *La vida es sueño* las diferentes palabras que comienzan la acotación —*dentro, sale, descúbrese*— indican no solo diferentes formas de salida, sino también diversos espacios escénicos. En el corral de comedias podía utilizarse no solo el tablado, sino también el vestuario detrás de la puerta, el primer y el segundo corredor, así como las escaleras, para simbolizar distintos espacios. Ruano de la Haza (2000) describe el comienzo de la representación de *La vida es sueño* del siguiente modo:

El monte permitía a los representantes áureos subir o bajar desde el primer corredor (o alto o tránsito) al tablado, tal como han de hacer Rosaura y Clarín al comienzo de *La vida es sueño*. Al inicio de la representación se correría, primero, la cortina del espacio central del vestuario, dejando ver la puerta de la torre de Segismundo abierta, y luego, la del primer corredor, para revelar al público de decorado de montaña. A continuación, se oiría ruido fuera de escena, que fingiría la caída de Rosaura del caballo. La dama aparecería poco después por el lateral izquierdo del primer corredor y bajaría por la rampa escalonada del monte recitando sus primeros versos. Clarín la seguiría, rodando por la rampa del monte, y ambos dialogarían brevemente en el tablado lateral. En el verso 50, Rosaura percibe por primera vez la torre y cautelosamente se acerca a ella, caminando por el tablado central. En el verso 91 se corre la cortina negra que cubre el hueco de la puerta abierta de la torre, y en el verso 102 tanto el público como Rosaura y Clarín ven a Segismundo. Se trata de un descubrimiento y no de una salida al tablado, acrecentando así el dramatismo y el impacto de la primera visión del encarcelado príncipe (pp. 151-152).

Por el contrario, en *xiqu* siempre se usa *shang, xia* —subir, bajar— para indicar la entrada y salida de los personajes en escena. El espacio escénico no se define, sino que depende del personaje que salga y de sus acciones. Por ejemplo, al comienzo del segundo *chu*, cuando sale a escena el *sheng* con su espada, se trata de la casa de Chunyu Fen; pero cuando más tarde al comienzo del tercer *chu* sale el rey de las hormigas, la escena ocurre en su palacio. Se trata de una flexibilidad escénica que posibilita la libertad espacial de *xiqu*.

Como corresponde a esta flexibilidad, no hay ninguna acotación en *Historia de Nanke* que trate sobre el espacio del texto, como puede ser «en lo alto de un monte», de *La vida es sueño*. En *xiqu* no se utiliza un elemento escénico para simbolizar la montaña, basta con que el actor corra en pequeños círculos para representar que ha corrido sobre las montañas.

En cuanto al tiempo, no hay apenas marcas temporales en las acotaciones de *La vida es sueño*. Sin embargo, al observar las acotaciones del primer cuadro de la primera jornada, puede observarse en ellas un cierto desarrollo de la trama (Ruano de la Haza, 2000):

Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando

Sale Clarín, gracioso (v. 22 acot)

Suena ruido de cadenas (v. 72 acot)

Dentro Segismundo (v. 77 acot)

Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles (v. 101 acot)

A través de estas acotaciones, puede observarse un orden lógico. En una sola jornada, hay numerosas entradas y salidas de escena, lo que muestra un argumento que avanza.

Por el contrario, en *Historia de Nanke* apenas hay acotaciones en el canto, ya que es narrativo y no existe una relación de correspondencia entre las canciones y las acciones del personaje (Zhou Ning, 1993). Aunque en el *bai* aparece generalmente *kejie*, se limitan a marcar tan solo algunas acciones mutuas entre los interlocutores, que corresponden a una trama breve, pero no a todo el *chu*. De este modo, se pone de relieve la diferencia entre *contar* y *actuar*. Como explica Zhou Ning (1993):

En cuanto al *xiqu*, la narración compone la mayor parte del lenguaje comunicativo. Más de la mitad del texto está formado por lenguaje narrativo, por lo que las acciones realistas y concretas de la representación no son imprescindibles (...). «contar una historia» es diferente de «actuar una historia». El narrador puede utilizar la entonación, los gestos, la expresión, como un aedo de la Antigua Grecia o los cuentacuentos chinos, pero sus acciones son para adornar la narración, su objetivo es fortalecer el atractivo artístico de la expresión. A diferencia de esto, el drama occidental exige a los actores ‘convertirse en los personajes’ para actuar la historia, por lo que sus acciones son aquellas acciones concretas de los personajes de la historia (p. 78)²⁴³.

²⁴³ “对于叙述成份仍在交流话语中占很大的比例，一半以上文本由陈述式言语构成的戏曲来说，具体写实的表演动作本身就不是某种必然的属性。讲述一段故事与扮演一段故事不同。讲叙者可以有语气、身姿、手势、表情，就像

Por este motivo, *xiqu* no muestra continuidad temporal en las acotaciones. Si es necesario, el tiempo se muestra a través de las palabras del personaje, o mediante el cambio de paisaje que se describe en el canto.

3) Acotaciones sonoras

En *La vida es sueño* aparecen acotaciones relacionadas con el sonido como «*Suena ruido de cadenas*», lo que sirve para crear una atmósfera tensa, de pánico, pero también para provocar la curiosidad de los espectadores. Más tarde, en el palacio, los personajes salen siempre con música, de modo que se demuestra la solemnidad y suntuosidad del palacio, en contraste con la situación inicial de la torre:

Sale por una parte Astolfo con acompañamiento de soldados, y por otra Estrella con damas. Suena música (v. 474 acot)

Tocan, y sale el rey Basilio, viejo y acompañamiento (v. 579 acot)

Salen músicos cantando, y criados, dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado (v. 1223 acot)

En *Historia de Nanke* sí aparecen acotaciones muy similares a estas, como las siguientes:

Nei xiang dao jie (p. 2318) ('*Dentro se oye el sonido del gongo*'.) Se usa cuando un mensajero informa de la llegada de un personaje o de una noticia.

Tie zhong zouyue shang (p. 2325) (*Música, y salen las tie*²⁴⁴, en el palacio del país de hormigas salen las damas suntuosamente.)

Por último, ambas obras cuentan con acotaciones sonoras en escenas de guerra. En *La vida es sueño* aparecen las siguientes:

Ruido de caja y gente, y dicen dentro (v. 2227 acot)

Vase, y tocan al arma (v. 2491 acot)

Tocan y salen, marchando, soldados, Clarín y Segismundo, vestido de pieles (v.

古希臘的史詩朗誦者或中國的說書人那樣，但他們的動作是修飾敘行為的，目的在於增強表達的藝術感染力。與之不同，戲劇要演員‘化身為角色’演一段故事，演員的動作是故事中人物的具體動作。”

²⁴⁴ Tipo de personaje, damas secundarias.

2655 *acot*)

Dentro cajas (v. 3030 *acot*)

Escóndese. Suena ruido de armas (v. 3059 *acot*)

En *Historia de Nanke* la acotación indicando los tambores aparece en el chu quince, en el que los militares maniobran y se preparan para la batalla; y más tarde en el chu veintinueve, con el asedio a la princesa:

Gu chui yan jie (p. 2332) (Se oyen los tambores y flautas, maniobran los militares).

Nei jin gu bao jie (p. 2368) (Dentro se oyen los tambores rápidos y se informa de que los ejércitos del país de Ratán de Sándalo se acercan).

Nei gu jie (p. 2372) (En el interior se oye el ruido de los tambores). En el *chu* veintinueve aparecen con frecuencia, con motivo del asedio a la princesa.

Además, en contraste con la comedia española, la mayoría del *xiqu* es cantado, por lo que al comienzo de cada canto se marca el *qupai* entre corchetes verticales:

es el nombre genérico de todas las melodías del canto del norte y del sur. Cada *qupai* tiene su propio ‘nombre y estilo’, que corresponde al estilo fijo musical, tonal, que también abarca el estilo de carácter, fraseología, rima, etc. Se exige que las palabras del canto se basen en la música escénica, para que cada tono de carácter y oración se atenga a las normas musicales de *qupai*. Cada *qupai* pertenece a un cierto *gongdiao* según las emociones que puede representar, para rellenar con palabras según la melodía o representación de los músicos (...). Los nombres de *qupai* tienen muchos orígenes. Algunos vienen de *songci* (poesía *ci* de la dinastía Song); o de palabras en frases famosas de las poesías antiguas; a veces también vienen del dialecto de una época o del topónimo de una región (Wu, 2002, p. 492)²⁴⁵.

En conclusión, hay una cierta similitud en la concisión de las acotaciones, que por lo demás difieren. Como texto secundario, las didascalías dependen del texto principal, los diálogos de la comedia o el canto y *bai* de *xiqu*, por lo que refleja las necesidades de cada uno.

²⁴⁵ “是南北曲各种曲调调名的统称。每支曲牌都有自己的‘曲名理趣’，有其相对固定的曲式、调式和调性，同时还包括字格、句式、声韵等格律内容。它们要求唱词以舞台语音为依据，使每个字音、每一文句都适合于曲牌的音乐规范。每支曲牌根据它们所能体现的感情色彩，被归类于一定的宫调，供倚声填词或器乐演奏用。……曲牌的牌名来源不一。有源于宋词词牌，或取古人诗词名中的词汇，也有来源于当时的方言，甚至有以地名命名的。”

4.1.2. Diálogo y canto

La comparación entre el teatro occidental y el *xiqu* chino partió de una comprensión inicial errónea y, en cierto modo, prejuiciada. *Tchao chi cou ell*²⁴⁶, traducida por Joseph de Prémare y publicada en *Description de l'empire de la Chine et de la tartarie chinoise* de J.B. du Halde en 1736, es la primera traducción de *xiqu* chino en la que se suprimen todos los cantos, marcados entre paréntesis como si fueran acotaciones, del siguiente modo: «(*Il chante en déplorant fon fort.*)», «(*Il chante.*)». Indica cuándo y quién canta, pero omite qué se canta.

De este modo, el estudioso occidental trataba de entender el *xiqu* como el teatro occidental, en el que es más importante el argumento que el canto. Por este motivo, identificaron el *xiqu* con la ópera. De un modo similar, cuando el teatro de Occidente se extendió por Japón, India y China en el siglo XX, los chinos lo denominaron como *huaju*²⁴⁷, es decir, teatro de diálogo.

Estas primeras impresiones revelan la diferencia en la concepción esencial del teatro clásico: mientras que el *xiqu* chino es teatro que se canta, la comedia occidental es teatro que se dialoga.

Dado que el canto y el diálogo son los elementos centrales sobre los que construyen el *xiqu* y la comedia, constituyen un punto de sumo interés para el estudio comparativo de esta tesis.

4.2. LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA

A la hora de establecer esta comparativa se tendrá en cuenta la composición dramática a través del diálogo en la comedia y a través del conjunto de canto y *bai* en *xiqu*, teniendo en cuenta diferentes aproximaciones.

4.2.1. Diálogo y canto, *bai*.

Para comenzar, es necesario establecer que el significado de *diálogo* que aquí se emplea se refiere a la «plática entre dos o más personas» (García Barrientos, 2007, p. 62). Más allá, en lo que se refiere al teatro, el diálogo puede dividirse en subtipos como coloquio, soliloquio, monólogo, aparte, apelación, etc. En el sistema de comunicación externa, las apelaciones y apartes pueden dirigirse al público mientras que los demás tipos se limitan al diálogo entre los personajes de la obra, es decir, en el sistema de comunicación interna. En cuanto a la comunicación directa entre la escena y el público, García Barrientos apunta que se trata de un

²⁴⁶ 《赵氏孤儿》

²⁴⁷ 话剧

caso «muy raro en el teatro ‘dramático’ que basa la ilusión en la cuarta pared infranqueable entre sala y escena, aunque no imposible» (2007, p. 67).

En *xiqu* chino, con la excepción del prólogo, el marcador de *chu* y su tema, el texto principal se divide en tres partes: el *canto*, el *bai* que habla el personaje y el *kejie*. En el *bai*, puede distinguirse entre el *yun bai*, con métrica y el *su bai*, en prosa. Por regla general, el *yun bai* se dirige de manera ostensible al público —como sucede con el canto—, es un modo de comunicación entre la escena y la audiencia, o sea, externa. Mientras tanto, el *su bai* se corresponde a los diálogos de los personajes. En canto y el *yun bai* se corresponden con las apelaciones de la comedia, en el sistema de comunicación externa en el que los personajes se dirigen al público, mientras que el *su bai* equivale a las demás formas de diálogo. En el *xiqu* chino hay una alternancia entre los sistemas de comunicación interna y externa, en la que prima la comunicación externa, lo que lo diferencia del teatro occidental. Así, el *xiqu* chino pone el énfasis en el canto, de modo que puede romper la ilusión de verosimilitud que persigue la comedia al respetar la cuarta pared.

En *La vida es sueño*, Segismundo aparece por primera vez y recita su monólogo (2008):

¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar 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 privilegio tuvieron
que yo no gocé jamás?
Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas

corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y, teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?
(vv. 102-172)

En *Historia de Nanke*, Chunyu Fen sale por primera vez y, en primer lugar, entona un canto con el nombre de *qupai*, *Poqizhen*, dirigiéndose directamente al público:

[Al aire de Poqizhen] (*Sale el Sheng llevando una espada a la espalda*) Mi pasión se eleva directa al Su²⁴⁸ de Niu y de Dou. Sin embargo, en Yangzhou siento nostalgia de mi hogar. Vagando errante, el héroe se ríe a menudo de la gente común con pocas aspiraciones. Desde niño, solía emborracharme. Mi tristeza no cabe en fuegos artificiales. El viento de otoño sopla en la sófora del patio (p. 2287)²⁴⁹.

El texto original en chino está lleno de lirismo. Chunyu expresa su tristeza infinita. A continuación, recita un poema de salida llamado *Dielianhua*, dirigido también al público, que podía haber sido escrito por el dramaturgo o por otros actores. En este caso, se trata de una composición de Tang Xianzu:

[Dielianhua] Llega el otoño y solo queda una sófora en el patio vacío. Cada noche, los sonidos de la naturaleza dicen que el tiempo pasa tan rápido como el agua fluye. Aunque tengo mi espada, no he hecho más que vagar por Wuchu. No me quedaré aquí mucho tiempo. Allá donde pueda beber varias copas de licor, cualquier lugar será mi alojamiento. Un amigo vendrá a beber conmigo, mas aún no ha llegado y bebo solo, pensando ya en la tristeza de su marcha (p. 2287)²⁵⁰.

Del mismo modo, el texto original del *bai* vuelve a regodearse en el lirismo. Chunyu, además de profundizar en su tristeza y soledad, nos explica por qué está aquí en este momento. Después, el protagonista cuenta al público su propia historia, desde sus antepasados, pasando por su padre, hasta él mismo. Explica también el origen del suceso y acaba por conectarlo con el «ahora», es decir, el momento de la escena en el que habla, dialogando con su criado:

CHUNYU FEN: Soy Chunyu Fen, de Dongping. A Chunyu Kun, mi antepasado conocido más antiguo, le gustaba beber y podía emborracharse tanto con cien litros

²⁴⁸ constelación chino

²⁴⁹ “【破齊陣】（生佩劍上）壯氣直冲牛斗，鄉心倒掛揚州。四海無家，蒼生沒眼，拄破了英雄笑口。自小兒豪門慣使酒，偌大的煙花不放愁，庭槐吹暮秋。”

²⁵⁰ “【蝶戀花】秋到空庭槐一樹，葉葉秋聲，似訴流年去。便有龍泉君莫舞，一生在客飄吳楚。那得胸懷長此住，但酒千杯，便是留人處。有個狂朋來共語，未來先自愁人去。”

de licor como con diez, por lo que pasó a la historia por su buen humor. El siguiente, Chunyu Li, fue un médico que lamentaba no tener un hijo, pero su hija le salvó la vida. Se le conoce como Señor del almacén, por ser administrador del almacén real. El linaje continuó con mi padre, un comandante de la frontera. Fue exiliado a un lugar remoto. No he sabido nada de él en muchos años, por lo que no sé si está vivo o no.

En cuanto a mí, soy experto en artes marciales y no vivo sujeto por las normas. Gasto mi dinero en ayudar a héroes vagos como yo a hacerse un nombre entre la caballería del territorio entre Wu y Chun. Fui vicecomandante del Ejército del Sur de Huai y estuve a punto de obtener la fama en Hebei, pero perdí la confianza de mi comandante tras emborracharme un día. Por eso, dejé mi carrera y estoy aquí, desolado.

Mi casa, a cinco mil metros de la Ciudad Guangling, tiene una sófora antigua en el patio. Sus ramas, densas y largas, dan seiscientos metros cuadrados de sombra verde. Solía beber con otros héroes bajo esa sombra. Estos días los héroes se han ido, pero me quedan dos amigos del Condado Liuhe: Zhoubian, graduado en artes marciales, mi compañero de borrachera, y Tian Zihua, letrado y amigo de estudio. Hoy es el último día de otoño en el séptimo año de la era de Zhenyuan de la dinastía Tang, por lo que he ordenado a Perdiz, mi criado, que prepare comida y licor bajo la sófora para invitarlos a ambos. ¿Dónde estás, Perdiz?

(Sale el chou que representa al criado.)

PERDIZ: Mis piernas se parecen a las del búfalo, mi cara a la de la perdiz.

Mi amo, ya he preparado la comida y el licor bajo la sombra de la sófora. Los invitados han llegado (p. 2287)²⁵¹.

Zhou Ning (1993) señala que el texto de cada personaje en el momento de salir a escena, como en la presentación de Chunyu, es una variación de la literatura narrativa:

Cada vez que aparece un personaje le habla al público. Por ejemplo, el *sheng* joven cuenta su nombre y apellido, su linaje e historia familiar, su situación actual, lo que está viendo, lo que siente y lo que hace en ese momento. Se trata de una variación de la literatura narrativa. Ya sea en los *zaju* de la dinastía Yuan o en los *chuanqi* de la dinastía Ming y Qing, este tipo de representación como monólogo narrativo ocupa siempre una gran porción del texto, acompañado de cantos líricos y narración en los *bai*. Aunque los elementos de diálogo van aumentando gradualmente, no son la única forma y desde luego no son la forma predominante (p. 44)²⁵².

²⁵¹ “小生東平人氏，複姓淳于，名棼。始祖淳于髡，善飲，一斗亦醉，一石亦醉，頗留滑稽之名；次祖淳于意，善醫，一男不生，一女不死，官拜倉公之號。傳至先君，曾為邊將。投荒久遠，未知存亡。至于小生，精通武藝。不拘一節，累散千金。養江湖豪浪之徒，為吳楚遊俠之士。曾補淮南軍裨將，要取河北路功名。偶然使酒，失主帥之心；因而棄官，成落魄之像。家去廣陵城十里，庭有古槐樹一株。枝榦廣長，清陰數畝，小子每與羣豪縱飲其下。偶此日間，羣豪雨散。則有六合縣兩人：武舉周弁，吾酒徒也；處士田子華，吾文友也。今乃唐貞元七年暮秋之日，分付家僮山鷗兒，置酒槐庭，以款二友。山鷗兒何在？（丑扮僮上）腿似水牯子，臉像山鷗兒。稟告東人：置酒槐陰庭下，二客早到。”

²⁵² “当每一个人物现身向观众表白，诸如小生姓甚名甚，家世遭逢，此时此刻，眼中所见，心中所想，手中所做，这仍是一种叙述文学的变体。不论在元杂剧还是明清的传奇中，这种独白性的代言叙述一直占文本的很大比重，，曲辞多抒情之作，念白亦有叙述，对话的因素尽管逐渐已有增加，但远未成为唯一的形式，甚至很难说是主要形式。”

En los monólogos de *La vida es sueño*, Segismundo habla solo, pero sin dirigirse directamente al público, lo que se corresponde con la tradición dramática occidental. Segismundo habla para sí mismo, aunque le escuchan otros personajes de la obra, Rosaura y Clotaldo. No se supera el sistema de comunicación interno, ya que solo hay relación entre personajes, sin que se dirijan al público (salvo en el caso excepcional de los apartes y apelaciones). Por el contrario, Chunyu se dirige directamente a los espectadores, saltando de un sistema de comunicación interno a uno externo. Incluso si en la escena hubiera otros personajes, no lo escucharían mientras se dirige al público.

Mientras que en *La vida es sueño* la trama se desarrolla a través de los diálogos, en *Historia de Nanke* los diálogos sirven para relacionar los cantos de poemas líricos y promover en cierta medida la acción. En cuanto avanza la situación, el personaje vuelve a expresarse con lirismo.

En la antigüedad, el *xiqu* se apreciaba principalmente por el canto, lo que explica que no hubiese una teoría crítica sistemática sobre la trama hasta la dinastía Qing, *Xianqing Ouji*²⁵³ de Liyu (Qing).

4.2.2. Lenguaje: poesía dramática y canto lírico

Con respecto al lenguaje que se utiliza en la comedia, Arellano (1995) afirma que «es lenguaje poético: se trata de poesía dramática, en la que confluyen todas las tradiciones y movimientos literarios vigentes» (p. 124). *La vida es sueño* es ejemplo de esto.

Sin embargo, en *xiqu* el lenguaje dominante es el canto lírico. Zhou Ning (1993) señala esta cuestión como la principal diferencia entre el *xiqu* y el teatro occidental:

La llamada forma artística dramática, en la que se unen poesía, canto y baile, no es propia del *xiqu* chino. A lo sumo, *xiqu* ha conservado tal forma poética como dominante y exclusiva hasta hoy (p. 20)²⁵⁴.

El drama occidental, cuando surge en la Grecia Antigua, cuenta con canto y baile, similar al *xiqu*, pero va pasando un proceso largo de evolución hasta adoptar la prosa como forma dominante en el siglo XIX.

Otro de los puntos a tener en cuenta para la comedia del Siglo de Oro, es la forma métrica, desde el punto de vista de «la adecuación de las diversas estrofas y versos a la situación y al

²⁵³ 《闲情偶寄》

²⁵⁴ “所谓诗、歌、舞综合一体的戏剧艺术形式，也并非中国戏曲所独传，至多只能说戏曲将这种诗剧形式当作戏剧的主导且唯一形式保存至今而已。”

personaje» (Arellano, 1995, p. 124).

Tanto en la cultura española como en la china, diferentes formas sirven para expresar distintas emociones. En el caso chino, en el que los versos se cantan, no solo se ajusta la métrica, sino también el tono, según las emociones que quieran representarse.

En España, se ajusta la forma métrica escogida, como recoge Lope de Vega (2016) en su *Arte nuevo*:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(p. 433, vv. 305-312)

En *La vida es sueño*, Calderón usa la silva para las tres entradas de Rosaura. El estudioso Wern G. Williamsen (1974), en su artículo «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», apunta a que este uso se debe a un «intento —deliberado o intuitivo— de utilizar el efecto auditivo de la estrofa para subrayar la importancia de estas escenas en cuanto a la estructura dramática» (p. 887).

Esta clasificación resulta semejante a la teoría de Wang Jide, de la dinastía Ming, en su *Qulv*:

El uso de *gongdiao* depende de la tristeza o felicidad, amargor o alegría del asunto. Por ejemplo, para describir un viaje de diversión se pueden usar *xianlv* (pareja inmortal), *shuangdiao* (doble tono); o para la tristeza, el tono Shang y Yue, etc. Si el tono corresponde a la emoción, será fácil de conmovir a la gente (p. 137)²⁵⁵.

Mas allá de la parte lírica, el *xiqu* cuenta con una parte en prosa, correspondiente a los diálogos entre personajes. En el *xiqu* siempre hay una proporción mayor de lenguaje lírico que de prosa, o sea, más apelación que diálogos. Por el contrario, la comedia española del Siglo de Oro está mayoritariamente en verso, o sea, diálogos, aunque pueden encontrarse pequeños fragmentos en prosa.

²⁵⁵ “又用宮調，須稱事之悲歡苦樂，如遊賞則用仙呂、雙調等類，哀怨則用商調、越調等類，以調合情，容易感動得人。”

Zhou (1993) opina que esta divergencia surge de la diferencia entre las tradiciones estéticas occidental y china. En Occidente, el arte presta mucha atención a la reproducción mimética, mientras que en el arte chino se pone énfasis en la representación.

Si bien el teatro occidental, se tiende a reproducir el mundo tal y como es —con excepciones como la comedia mitológica—, el *xiqu* chino representa:

mundo fantástico, un mundo que se corresponde a una esperanza, un ideal, sentimos que debe ser así por el propósito artístico. El lenguaje, medio con el que inventa y comunica, es también en gran medida estético, más alejado de la realidad y del lenguaje cotidiano objetivo (Zhou, 1993, p. 22)²⁵⁶.

La contextualización en un mundo fantástico permite que se entiendan mejor los gestos abstractos de los bailarines, el tiempo ilimitado y el espacio infinito que ni puede ni necesita enmarcarse a través de la escenografía. Por este motivo, la forma del *xiqu* no ha cambiado, sino que la parte lírico sigue constituyendo la parte central.

4.2.3. Función dramática del diálogo y función narrativa de canto

Sobre el *xiqu*, Yang Jiang (1959) indica en «Li Yu habla de la estructura dramática»²⁵⁷ que «la estructura dramática clásica de nuestro país no corresponde a la tragedia aristotélica, sino que está más cerca de la estructura a la que llama épica» (p. 347)²⁵⁸. Aristóteles (1974), comparando la tragedia y la épica, establece en el capítulo 24 de su *Poética* que

la epopeya tiene, en cuanto al aumento de la extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos. pues la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias (traducción de García Yebra, 24, líneas 22-31, pp. 219-220).

Aristóteles enfatiza que tragedia y épica se diferencian en su género literario: dramático o narrativo. El *xiqu* chino, aunque tiene un gran lirismo debido al canto, cuenta con tramas

²⁵⁶ “梦幻的世界，……一个符合我们的希望、理想，我们感觉应该如此的世界。出于这一艺术宗旨，创作与交流的媒介语言，也势必要在相当程度上审美化，使它超越于现实与客观的日常语言之上。”

²⁵⁷ 《李渔论戏剧结构》

²⁵⁸ “我国传统戏剧的结构，不符合亚里士多德所谓戏剧的结构，而接近于他所谓史诗的结构。”

estructurales basadas en la narrativa. En el *xiqu* chino la información se narra, mientras que en el occidental se demuestra la acción a través de los diálogos (Zhou Ning, 1993, pp. 7-8)²⁵⁹. Por este motivo, resultan útiles los conceptos *dramático* y *narrativo* a la hora de aproximarse a las diferencias textuales entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*.

Lo dramático expresa el conflicto, mientras que lo narrativo exige sinuosidad y altibajos, mostrados a través de *guanmu*. En su *Manual de comparación del drama chino y occidental*, Rao Pengzi (1989) explica que el *xiqu*

representa los comportamientos de todos los aspectos del conflicto. En lugar de concentrar la acción, el conflicto se esparce en muchos focos, estableciendo una cadena de perlas brillantes que conforman el argumento, llamado *guanmu* (p. 114)²⁶⁰.

El término *guanmu* se refiere a la composición de la obra en tramas. Un *xiqu* como *Historia de Nanke* puede contar hasta con cuarenta y cuatro *chu*. Dentro de la cadena narrativa formada por el *guanmu*, pueden extraerse fragmentos excelentes para representar independientemente como *zhezi xi*, a lo largo de generaciones. Esto supone otra diferencia con el teatro occidental.

Para dejar más clara la diferencia entre el desarrollo dramático del conflicto y el desarrollo narrativo, vale la pena analizar un par de ejemplos. En *La vida es sueño* Segismundo y un criado mantienen el siguiente diálogo:

CRIADO 2 (<i>A Astolfo</i>) (<i>A Segismundo</i>) SEGISMUNDO CRIADO 2 SEGISMUNDO CRIADO 2 SEGISMUNDO	Vuestra Alteza considere que como en montes nacido con todos ha procedido. Astolfo, señor, prefiere... Cansome como llegó grave a hablarme, y lo primero que hizo, se puso el sombrero. Es Grande. Mayor soy yo. Con todo eso, entre los dos que haya más respeto es bien que entre los demás. ¿Y quién os mete conmigo a vos? (vv. 1364-1375)

²⁵⁹ “戏曲中的大部分信息是叙述性的，而西方戏剧则是通过对话展示出来。”

²⁶⁰ “由于分别交代矛盾各方面的行动而不正面集中展开冲突，冲突便被散化为多个焦点，成为情节链条中数颗闪光的珍珠，成为‘关目’。”

El criado cuestiona la actitud de Segismundo ante Astolfo. Y lo reitera una segunda vez:

CRIADO 2	(El pesar sé de Astolfo, y le estorbaré.) Advierte, señor, que no es justo atreverte así, y estando Astolfo...
SEGISMUNDO	¿No digo que vos no os metáis conmigo?
CRIADO 2	Digo lo que es justo.
SEGISMUNDO	A mí todo eso me causa enfado. Nada me parece justo en siendo contra mi gusto.
CRIADO 2	Pues yo, señor, he escuchado de ti que en lo justo es bien obedecer y servir.
SEGISMUNDO	También oíste decir que por un balcón, a quien me canse, sabré arrojar.
CRIADO 2	Con los hombres como yo no puede hacerse eso.
SEGISMUNDO	¿No? ¡Por Dios, que lo he de probar (vv. 1409-1427)

El diálogo entre Segismundo y el criado muestra la acumulación de ira del príncipe, hasta que amenaza con tirarle por la ventana, o sea, muestra claramente su crueldad. El diálogo se desarrolla a través de perspectivas opuestas, a modo de discusión. Frente a este tipo de desarrollo, el *xiqu* chino se estructura de manera diferente. Según Zhou Ning (1993):

El diálogo dramático es diferente de la conversación general, es diálogo conflictivo. Si la voluntad e ideas coinciden, la respuesta se corresponde a la pregunta, la conversación termina. Se puede decir que no hay diálogo dramático sin conflicto. El conflicto, como tensión de la diferencia, promueve el desarrollo lógico del diálogo, resultando en acciones dramáticas. En la historia dramática occidental, el mecanismo de diálogo también se ha desarrollado gradualmente²⁶¹.

El drama occidental tiene estructura de diálogo, mientras que el *xiqu* se estructura a través de la narración de lo representado y el diálogo. Por este motivo, el código de significado del *xiqu* no puede reducirse a la estructura dialéctica de la interacción de las palabras. La narración de la representación es básicamente un lenguaje simbólico, que ordena la trama según el tiempo de la narración. Lo representativo muestra la diversidad de las perspectivas narrativas. Entre una narración y otra solo existe la continuidad de la secuencia, no hay una oposición

²⁶¹ “戏剧性的对话不同于一般的谈话，它是冲突性对话。如果意志意见相投合，一问一答相符，谈话也就结束了。可以说没有冲突就没有戏剧性对话，冲突作为一种差异性的张力，推动对话的逻辑发展，从而造成富于戏剧性的动作。在西方戏剧史上，对话的机制也是逐渐发展完成的。”

dialéctica. La narración representativa supone que los sistemas de comunicación interna y externa del *xiqu* están abiertos al mismo tiempo, en diferentes momentos. la parte principal puede ser los personajes del drama, también puede ser los actores; y el objeto puede ser los personajes, también puede ser la audiencia fuera del drama, la audiencia puede ser oyente, o espectador (pp. 60-61)²⁶².

En *Historia de Nanke*, los *bai* que equivalen al diálogo apenas muestran discusiones. El *bai* con mayor conflicto ocurre entre Chunyu Fen y Duan Gong, al hablar del entierro de la princesa:

CHUNYU: ¿Me permite preguntar qué lugar se ha elegido para enterrar a la princesa?

MINISTRO: Lo más conveniente, una cueva en la montaña de Tortuga.

CHUNYU: La Tortuga es la puerta trasera del país. ¿Será de buen agüero? He visto al este, a cinco kilómetros, la Loma del Dragón, con una buena naturaleza. ¿Por qué no la enterramos allí?

MINISTRO: La Loma del Dragón es el lugar de origen de nuestro país, sería mejor la montaña de la Tortuga.

CHUNYU: Ministro, usted no debe de saber que es un mal augurio romper el caparazón de la tortuga.

MINISTRO: Yerno real, la loma del Dragón también puede ser un augurio. Quien duerme en la nariz del dragón, se arriesga a dañar sus labios.

CHUNYU: Si fuera mejor la montaña de la Tortuga, debería haber otra tortuga pequeña, para que se ayuden y protejan mutuamente²⁶³, ¿dónde está la pequeña?

MINISTRO: Para que fuese mejor la del Dragón, el Dragón debería estar jugando con una bola. ¿Dónde está la bola?

CHUNYU: Yo solo quiero que mis descendientes sean vigorosos.

MINISTRO: Vuestros hijos heredarán títulos, riqueza y honor, ¿Qué importa la loma del Dragón?

CHUNYU: ¿Cómo puede decir eso, Ministro? Mis hijos deben ser generales o ministros; mis hijas, casarse con príncipes y marqueses para estrechar la relación con nuestro país. Su futuro afectará a generaciones durante miles de años.

MINISTRO: (*Aparte al público, riéndose.*) ¿Qué plan de miles de años? (*A Chunyu Fen.*) Aunque se tratara de eso, la loma del Dragón es muy alta y está plagada de hormigas.

CHUNYU: Vuestras palabras, ministro, no son del todo exactas. Donde se enroscan un tigre o un dragón no importa el tamaño ni la distancia. Y en cuanto a la abundancia de abejas u hormigas, no importa mientras haya un buen lugar, profundo y limpio. ¿Qué miedo le tiene a las hormigas?

MINISTRO: (*Ríe.*) Si al yerno real no le preocupan las hormigas, puede ir a presentarse a palacio (p. 2399)²⁶⁴.

²⁶² “西方戏剧是对话结构的，而戏曲则是代言性叙述与对话的综合结构。因此，戏曲的意义符码不能归结为语词相互作用的辩证结构，代言性的叙述基本上是一种象征性的语言，它按叙述的时间先后安排情节，代言性只是表示叙述视角的多元性，一段叙述与另一段叙述之间，只有先后顺序的连贯性，没有辩证对立的统一性。代言性的叙述假设戏曲话语内外两个交流系统同时开放，在不同的时间段上，话语的主体可能是剧中人物，也可能是演员；而对象可能是剧中人物，也可能是剧外的观众，观众是听者也是旁听者。”

²⁶³ Un concepto en Fengshui, que es un antiguo sistema filosófico chino de origen taoísta basado en la ocupación consciente y armónica del espacio, con el fin de lograr de éste una influencia positiva sobre las personas que lo ocupan.

²⁶⁴ “（生）請問公主葬地，擇于何方？（右）龜山一穴甚佳。（生）龜山乃國家後門，何謂之吉？俺曾看見國東十

Se trata de la discusión más intensa de toda la obra, reflejado en la atmósfera tensa creada por los razonamientos enfrentados de Chunyu Fen y el ministro. Sin embargo, el conflicto no llega a un punto climático, sino que cesa. Tras el diálogo, cada uno consulta con el rey, quien acepta la propuesta del yerno real sin salir a escena. El ministro felicita a Chunyu y, aunque acumula ira, el verdadero conflicto no aparece hasta el final de la obra. Este fenómeno coincide con lo que señala Zhou Ning (1993):

En el *xiqu* chino, el diálogo a menudo carece de conflicto real. Cuando hay conflicto se soluciona rápidamente, por unanimidad, de modo que no es necesario. De forma superficial, el *xiqu* da a los personajes la oportunidad de expresar sus opiniones. Sin embargo, a menudo son las mismas y, si hay discrepancia, se muestran como correctas o incorrectas dentro del sistema de valores establecido y no hay un conflicto en el que ambas opiniones tengan el mismo valor (p. 61)²⁶⁵.

Frente a la comedia española, que avanza de cara al conflicto y, por lo tanto, hacia el clímax, el *xiqu* chino se detiene en mostrar distintas caras de un mismo suceso al mismo tiempo, ayudado por el lirismo del canto. Por este motivo, las discusiones que aparecen en el *xiqu* suelen resolverse pronto. En el ejemplo que se ha mostrado, el conflicto se detiene para volver a expresarse más tarde. Duan Gong aguarda la oportunidad de vengarse de Chunyu Fen hasta el *chu* treinta y nueve, en el que lo difama con motivo de un fenómeno astrológico. Sobre esta cuestión, Rao Pengzi (1989) explica:

Influenciados por los *registros de anomalías* de la dinastía Wei y Jin, el *chuanqi* de la dinastía Tang y Song y el *huaben*²⁶⁶ de la dinastía Song y Yuan, heredan esta técnica narrativa. Entre sus características están: pocos personajes, un hilo principal claro, con contradicción pero sin conflicto, o con un conflicto que se muestra de manera indirecta, a través de sus distintos aspectos, para presentar concentradamente el resultado final. No se centra en una sección transversal de la vida, sino en todo el proceso.

(...)

里外蟠龍岡，氣脈甚好，何不請葬此地？（右）蟠龍岡是國家來脈，還是龜山。（生）右相不知，點龜者恐傷其殼。（右）駙馬，便龍崗好，則枕龍鼻者也恐傷於辱。（生）便是龜山，也要靈龜顧子，子在何方？（右）便是龍崗，也要蟠龍戲珠，珠在哪裏？（生）俺只要子孫旺相。（右）駙馬子女俱有門蔭，何在龍山？（生）右相怎說此話？生男定要為將相，生女兼須配王侯，少不的與國咸休。此乃子孫萬年之計。（右背笑介）好一個萬年之計。（回介）這也罷了，只是龍崗星峯太高，怕有風蟻之患？（生）右相于此道欠精了。虎踞龍盤，不拘遠近大小；蜂屯蟻聚，但取圓淨低回。何怕風蟻？（右笑介）駙馬不怕蟻傷，再向丹墀回奏。”

²⁶⁵ “而在中国戏曲中，对话往往缺乏真正的冲突，或者有了冲突，也很快趋合，异口同声，失去了存在的必要。戏曲从表面形式上也给人物提供了表达自己意见的机会，然而他们各自表达的意见经常是一致的，即使有不一致，也是在既定的价值系统中一错一对，无法平等冲突。”

²⁶⁶ Los bases que usan los contadores, los guiones de *zhugongdiao*, sombras chinescas, marionetas, etc.

El *xiqu* chino cuida más el *guanmu* que el conflicto. En la jerga de *liyuan*²⁶⁷ hay el llamado ‘*liu kouzi*’ (dejar el lazo para futuro), es decir, dejar de expresar alguna clave del desarrollo del conflicto para el momento crítico, que se llama ‘*dou baofu*’ (sacudir el hatillo). Pueden dejarse lazos una y otra vez, así como sacudir el hatillo en numerosas ocasiones. El objetivo de esta técnica es mantener en vilo, sacudiendo al espectador y creando altibajos, lo llamado ‘*guanmu*’ (p. 114)²⁶⁸.

Frente a este desarrollo, el uso del diálogo con función narrativa es mucho menor en *La vida es sueño*. Aparece para evocar la retrospección del pasado, por ejemplo, en el discurso en el que Basilio explica la existencia de Segismundo (vv. 660-759). Tras el relato, se regresa al momento de la escena, retomando el diálogo para avanzar la trama. En la comedia, la representación del pasado está limitada por el afán de verosimilitud, lo que supone que información anterior al comienzo de la trama debe ser incluida a modo de analepsis, a través del discurso de los personajes. Por el contrario, en el *xiqu* chino podría ser representado en escena, sin importar el tiempo y sin que fuese necesaria la retrospección del personaje.

Zhou (1993) explica, además, que las discusiones del *xiqu* chino aparecen siempre truncadas, como si a los dramaturgos no les interesara el conflicto. La diferencia de enfoques con la tradición occidental se explica a partir de motivos culturales:

La tradición es un cierto tipo de inevitabilidad, ningún fenómeno artístico en la tradición aparece por casualidad. Se trata de la llamada cultura nacional, la refracción de la estructura mental. Una nación siempre usa la misma sabiduría para estructurar su lenguaje, pensar su filosofía, administrar su sociedad y crear su arte. Esta es la cualidad o carácter uniforme de la cultura (p. 63)²⁶⁹.

En la cultura china, no está bien visto debatir ni entrar en discusiones. En este sentido, merece la pena citar las palabras de Zhuangzi (período de los Reinos Combatientes):

Sobre las cosas fuera del cielo y la tierra, el sabio conoce su existencia, pero no habla de ellas; sobre las cosas dentro del cielo y la tierra, el sabio dice pero no discute; sobre las historias de los emperadores antepasados en *Chunqiu*²⁷⁰, el sabio discute

²⁶⁷ Jardín de Pera, se refiere al lugar donde se realiza la representación o al conjunto teatral.

²⁶⁸ “它受魏晉志怪、唐宋傳奇和宋元話本影響極深，所敘之事及敘事手法可以說是直接承襲過來的。其特點是：主要人物不多，主線清晰；有矛盾而無衝突，或者有衝突但不予正面展現，而是分別交待矛盾各方面的行動和集中表現衝突後的結果。它着力展現的不是生活的橫斷面而是事件的全過程，……”

中國戲曲專講‘關目’，不講‘衝突’。梨園行話中有所謂‘留扣子’（或‘賣關子’）之說，即把矛盾發展中某一關鍵伏下不表，留在適當的節骨眼才交待出來，稱為‘抖包袱’。扣子可一而再，再而三地‘留’，包袱亦可一而再，再而三地抖；留則造成懸念，抖則波峰湧起，這就是‘關目’。”

²⁶⁹ “传统就是某种必然，传统中的任何艺术现象都不是偶然出现的，它所谓民族文化——心理结构的折光。我相信，一个民族总是以一个同样的智慧模式结构他们的语言、思考他们的哲学，经营他们的社会、创造他们的艺术，这就是文化的统一素质或性格……”

²⁷⁰ Uno de los cinco clásicos del confucianismo, que fue revisado por Confucio en base a los libros de la historia de estado Lu.

pero no debate sobre ellas (2015, p. 31)²⁷¹.

La cultura china no anima a discutir ni debatir, pues como dice el filósofo «Las personas elocuentes no hablan mucho para mostrarse» (p. 31)²⁷². Discutir equivale a un conflicto y, por lo tanto, a una experiencia desagradable. La verdad no depende de discutir, sino que se encuentra fuera de la palabra y la forma. La verdad es evidente por sí misma, sin necesidad de debatir. Sin conflicto ni discusión, el diálogo se convierte en preguntas y respuestas, como en las llamadas *Analectas de Confucio*²⁷³. Las preguntas de los discípulos hacen que las respuestas de Confucio parezcan más valiosas. No discutir es una tradición cultural porque no se quiere discutir, pero también porque no se permite. Zhou Ning (1993) resume:

El proceso de decadencia del género de diálogo en la historia del lenguaje chino coincide con el proceso en la historia cultural desde la libertad de pensamiento hasta el despotismo ideológico. Aunque en la época pre-Qin se decía que no se quería discutir, es el período de debate más próspero en la historia de la cultura china. Hanfu²⁷⁴ se mantiene en las preguntas y respuestas, pero existe solo nominalmente. Tras el período de las Primaveras y Otoños y los estados combatientes, el emperador Qin Shihuang ordenó quemar los libros y sepultar a los intelectuales. Un incendio de Chu quemó en palacio de la dinastía Qin, dejando la tierra arrasada. El emperador Wu, de la dinastía Han, prohibió las cien escuelas para favorecer solo al confucianismo. El estudio clásico ortodoxo domina gradualmente el pensamiento, cada vez más empobrecido. La 'ley' se ha establecido, la diversidad se convierte en herejía, la coexistencia es inadmisible. Es imposible discutir. La verdad está establecida de forma ideológica. El largo mito de la integración de la conciencia comienza en este momento y se fortalece aún más durante las dinastías Song y Ming, que eliminan el elemento del diálogo de la esencia del espíritu cultural (p. 65)²⁷⁵.

Por el contrario, la cultura occidental presta más atención al diálogo. Etimológicamente, la palabra «diálogo» viene del griego antiguo *logos*, con el significado de «yo hablo». En la filosofía clásica, se pueden expresar una variedad de conceptos complejos, tales como palabra, razonamiento, argumentación, discurso o instrucción. Zhou (1993) cree que estos *logos* equivalen a los *tao* de la filosofía china: «*logos* es la ley del mundo, la estructura de sabiduría,

²⁷¹ “六合之外，圣人存而不论；六合之内，圣人论而不议。《春秋》经世先王之志，圣人议而不辩。”

²⁷² “大辩不言”

²⁷³ 《论语》

²⁷⁴ Hanfu, una especie de prosa con rima que surgió en la dinastía Han.

²⁷⁵ “中国语文史上对话文体走向衰亡的过程，恰好是文化史上思想自由论争走向意识形态专制的过程。先秦尽管有人说不好辩，但先秦无异是中国文化史上论辩最繁荣的时期。汉赋尽管总离不开问答或设问，但毕竟已是形存实亡。春秋战国之后，秦皇焚书，楚项焦土，汉武帝又罢黜百家，独尊儒术。正统经学逐步控制了日益贫困的思想，‘法度’已立，多元变成异端，相安存在都不能容忍，还怎么谈得上争辩。真理是既定的，意识形态化的。漫长的意识一体化神话这时已经开始，到宋明又得到进一步加强，它从文化精神的内质上消灭了对话的因素。”

una especie de orden de creación y el núcleo de todo» (p.66)²⁷⁶. En la cultura clásica occidental, el diálogo no solo es la forma de hablar del drama, sino que también es la forma en la que se desarrollan la filosofía, la religión, la política y otras disciplinas y campos ideológicos. El diálogo es la práctica de la dialéctica, como señala Zhou (1993):

El diálogo es un medio de sabiduría, su espíritu central es la dialéctica, muy importante en la filosofía occidental. El significado original de ‘dialéctica’ es un arte que usa el diálogo lingüístico para, a través de argumentos lógicos y racionales, llegar finalmente a la verdad (p. 67)²⁷⁷.

Hasta el presente, la forma dialéctica todavía domina la cultura occidental y la vida social. Desde el parlamento hasta el aula, el debate con palabras se utiliza como recurso de comunicación y toma de decisiones. En cierto modo, el texto teatral occidental refleja también la cultura, de modo que su parte central es el diálogo dramático y conflictivo, frente al *xiqu* chino, en el que se conserva la narración como parte principal, que evita el enfrentamiento.

4.2.4. Verosimilitud y leyenda

La definición aristotélica del teatro como imitación todavía pervive en el teatro occidental, que aspira a la verosimilitud. Esta verosimilitud puede alcanzarse a través de distintos aspectos: el tiempo escénico, el espacio, las acciones de los personajes.

Por el contrario, en el teatro chino, no hay un afán de verosimilitud de forma, sino que se persigue un carácter legendario. Esto permite argumentos como el de *Historia de Nanke*, en la que Chunyu Fen viaja entre el mundo humano y el de las hormigas.

Kong Shangren (dinastía Qing), opina que «el *chuanqi*²⁷⁸ debe difundir sucesos extraños, pues si no son extraños, no vale la pena» (dinastía Qing, 2004, p. 17)²⁷⁹. Li Yu (Qing) añade: «Los antepasados llaman a los guiones *chuanqi*, porque el suceso de que se trata es muy extraño, se difunde porque la gente no lo ha visto; por este motivo, no hace falta difundir lo que ya se conoce» (p. 50)²⁸⁰. Más cerca de la verosimilitud occidental, el estudioso señala que «se debe evitar lo ridículo» (p. 59)²⁸¹, es decir, mostrar los sucesos extraños y extraordinarios desde una

²⁷⁶ “Logos 是世界存在的规律，智慧的结构，是一种创世的秩序与万物的核心。”

²⁷⁷ “对话是智慧的手段，其核心精神却是西方哲学中非常重要的辩证法。辩证法（dialectic）的原始意义表示一种运用语言对话的艺术，它通过合乎逻辑与理性的争辩，最终达到真理。”

²⁷⁸ Es un tipo de *xiqu*, también tiene el significado literal de legendario.

²⁷⁹ “傳奇者，傳其事之奇焉者也，事不奇則不傳。”

²⁸⁰ “古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。”

²⁸¹ “戒荒唐”

perspectiva razonable.

En el *xiqu* chino lo *absurdo* es la unidad dialéctica entre la ilusión y la verdad, lo extraño y lo bello. Tian Song (2000), al estudiar el absurdo en *Historia de Nanke* señala:

El desarrollo del argumento es extremadamente absurdo. Ocurre, en su mayoría, en un mundo de las hormigas humanizado. Este «mundo de las hormigas» cuenta con todas las características del mundo humano: el nepotismo en el círculo oficial, la colusión entre burócratas, la irresponsabilidad de funcionarios inferiores y la esperanza en la política de benevolencia, etc. Son elementos verosímiles. La mayoría de los personajes son hormigas humanizadas, como el rey, la reina, la princesa Yaofang, la duquesa Qiongying, Lingzhi, shangzhen, el ministro Duan Gong y el cuarto príncipe del Ratón de Sándalo, etc. Estas hormigas humanizadas cuentan con todas las características de los humanos del mundo real: la estupidez del rey que cree rumores, la envidia a los talentosos de Duan Gong, el esnobismo del mensajero en túnica púrpura, el apasionamiento de Yaofang, etc. Las descripciones son, a la vez, absurdas y muy verosímiles (p. 3)²⁸².

Lo absurdo en *Historia de Nanke* consiste en la ironía para realizar una crítica social, de manera que se refuerza la teatralidad. Desde una perspectiva de historia literaria y cultural, Tian (2000) explica:

El *xiqu* absurdo clásico chino tiene sus raíces en la cultura tradicional y nacional, desde la fábula de Zhuangzi hasta las novelas misteriosas de la época Wei y Jin y las novelas *chuanqi* de la dinastía Tang. Al llegar a la dinastía Ming, surgen muchas obras absurdas como la novela mítica *Viaje al Oeste* y *Los cuatro sueños de Linchuan* de Tang Xianzu (p.3)²⁸³.

En realidad, el *xiqu* chino también persigue la verosimilitud, pero no de la forma exterior, sino de *qing*. Es decir, aunque se encuadra en mundo ficticio, las cuestiones de que se trata profundamente son verosímiles, por lo tanto, es conmovedor.

Los investigadores reconocen unánimemente que Tang Xianzu es un pionero que aboga por *qing*. Como señala Huang Wenxi y Wu Fengchu (1986) en la *Biografía de Tang Xianzu* «(Tang Xianzu) resume un carácter *qing* en el concepto filosófico, que se aclara con el paso del

²⁸² “剧情的发展极具荒诞性。整个剧情是在人化的蚂蚁世界里展开的。这个‘蚂蚁世界’却具有人世间的一切特性，如官场上的裙带关系，官僚之间的互相倾轧，下层官僚的玩忽职守以及百姓对仁政的期盼等无一不具有强烈的真实性。剧中的主要人物大多是蚂蚁的变形，或者说是‘人化的蚂蚁’，如国王、国母、瑶芳公主、琼英、灵芝、上真、右相段功以及檀萝国四太子等等都是如此。这些‘人化的蚂蚁’都具有现实世界中人的一切特性，如国王的偏听偏信，右相段功的忌才妒能，紫衣官的势利，瑶芳的多情等等无不与人间相似。这些描写具有很强的荒诞性，也具有很强的真实性。”

²⁸³ “而中国古代的荒诞戏剧是根植于深厚的民族传统文化土壤里的，从庄子的寓言，到魏晋志怪小说和唐人传奇小说，已有丰厚的积累。到了明代，荒诞艺术作品更是蔚为大观，出现了神魔小说《西游记》，汤显祖的‘临川四梦’等作品。”

tiempo» (p. 12)²⁸⁴. Zhou Yude (2015) indica «la búsqueda de verosimilitud, es uno de los principios estéticos defendidos por Tang Xianzu. Él cree que el *qing* mostrado en las obras literarias debe ser verosímil, solo el *qing* verosímil puede mover a la gente» (p. 116)²⁸⁵. Como dice Feng Menglong (Ming) «Transmitiendo las alabanzas a *qing* a la gente emocionantes, si el *qing* es verosímil, el asunto será también persuasible» (p. 1802)²⁸⁶.

Además, la forma especial de *xiqu* en la que se representan el tiempo y el espacio permite al dramaturgo chino una libertad total en la creación, sin tener en cuenta qué acciones serán ejecutables en escena, o sea, cualquier idea del dramaturgo sea realizable en la escena.

4.3. LA FICCIÓN DRAMÁTICA

4.3.1. Estructuras dramáticas

Antes de analizar en profundidad ambas obras, resulta necesario aclarar los componentes básicos de su estructura, su construcción y cómo esta afecta al desarrollo de la trama y a su comprensión.

4.3.1.1. Secuencias: acto, cuadro y *chu*

En el teatro del Siglo de Oro, la comedia se divide en tres actos, denominados jornadas, como describe Lope en su *Arte Nuevo*. Más allá, la crítica ha estado dividida en cuanto al sistema de segmentación de la estructura, pues se han utilizado métodos tan diversos como las escenas a la francesa, los cuadros, o las unidades métricas. En las ediciones más recientes, la tendencia es dividir la estructura atendiendo a una combinación de estos criterios, siguiendo lo establecido por Daniele Crivelari (2013) en *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. En la introducción de su edición de *La vida es sueño* (2008), Antonucci deslinda la comedia en cuadros, de manera que coinciden con cambios en la forma métrica.

Por otro lado, *Historia de Nanke* se divide en cuarenta y cuatro unidades, conocidas como *chu*, el elemento básico del *xiqu* chino clásico. En el *Diccionario de kunqu chino* (Wu Xinlei, 2002) *chu* se define como:

²⁸⁴ “在哲学观念上归纳出一个‘情’字，并随着年岁的增长而日趋明朗。”

²⁸⁵ “尚真，是汤显祖提倡的美学原则之一。他认为表现在文艺作品中的‘情’应当‘真’，唯有‘真’，才能动人。”

²⁸⁶ “誰將情咏傳情人，情到真時事亦真。”

Un segmento de la estructura de la obra *chuanqi*, parecido a *zhe* de *zaju*. Se usa para delimitar la entrada y salida de los actores. En la dinastía Song y Yuan, así como en los *chuanqi* tempranos no había división en *chu* o *zhe*. Esta división, así como la marca del *chu* y su tema, aparecen en las ediciones, impresas con bloques de madera, en la segunda mitad de la dinastía Ming (p.45)²⁸⁷.

Historia de Nanke surgió a finales de la dinastía Ming, época en la que ya se utilizaban los *chu* como unidades básicas. Por el contrario, tanto la división en escenas como la segmentación del teatro áureo no aparecen hasta el siglo XIX. En el XVII, la única división es la organización en tres jornadas.

Esta divergencia en los elementos básicos revela una diferencia en la construcción de la acción de ambas obras, de la que se tratará en los apartados siguientes.

4.3.1.2. Forma de construcción: cerrada y abierta

A la hora de aproximarse a las obras teatrales puede distinguirse entre una forma abierta o cerrada. Esta oposición parte de los conceptos de Wölfflin sobre el arte del Renacimiento, aplicados al teatro del Siglo de Oro por Roaten y Sánchez Escribano (1952, citado en Labarta de Chaves, 1968).

Las obras con forma cerrada cuentan con un argumento principal lógico, con posibles acciones secundarias relacionadas con él. No hay elementos que supongan una distracción irrelevante de la trama. Frente a esto, la forma abierta evita el desarrollo lógico y acoge todo tipo de elementos distractores, como descripciones, subtramas, etc. (Roaten y Sánchez, 1952, citado en Labarta de Chaves, 1968). Estas formas no suelen encontrarse en estado puro (García Barrientos, 2007, p. 77), sino que son dos polos hacia los que se orientan las obras.

En cuanto a las obras de las que se ocupa esta tesis, *La vida es sueño* se aproxima más a una construcción cerrada, mientras que *Historia de Nanke* está más cercana a la abierta.

En una construcción cerrada, la selección de espacio, tiempo y acción sirven para la concentración del conflicto. *La vida es sueño* cuenta con dos líneas de acción: la prueba de Segismundo y la restauración del honor de Rosaura. Sin embargo, como señala Rull (1988), está claro que «no están en igualdad de relevancia» (p. 45). La trama de Rosaura puede considerarse secundaria o accesorio. De este modo, la acción sigue estando concentrada en torno al desarrollo de Segismundo. Además, el tiempo se comprime, si bien no en veinticuatro

²⁸⁷ “传奇剧本结构上的一个段落，同杂剧的‘折’相近。……借用来说明戏曲演员的上下场。……宋元南戏及早期传奇，并不分出数也不分折。把一本戏分成若干段落，标明出数出目是在明代中叶以后的传奇刻本中才出现的。”

horas, en tres días. Por último, hay apenas unos cuantos lugares —la torre, el palacio, el campo de batalla— en los que tiene lugar. Si bien estos elementos no respetan la regla de las tres unidades, sí hay una tendencia a la mayor concentración posible.

Por el contrario, *Historia de Nanke*, como la mayoría de *xiqu* chino, tiende a la apertura. Zhou Ning (1993) apunta que

Si en un drama no son aparentes las características estructurales del argumento, se mantiene más la apariencia original de la historia. Al alternar entre acciones, se añaden numerosas ramas de sucesos, revelando cada perfil, cada detalle del proceso, de modo que el tiempo se alarga y el espacio se expande. El drama permanece en forma abierta. En esta estructura dramática abierta, la alternancia de acciones y la relación lógica de los sucesos son factores secundarios. Los sucesos son diseñados para los personajes (p. 128)²⁸⁸.

Resultaría complejo establecer cuántas acciones hay en la obra china, ya que abundan tanto tramas principales como subordinadas. Esta variedad en la acción va acompañada de una complejidad estructural, ya que cada uno de los cuarenta y cuatro *chu* tiene su propio tema. Los *guanmu* funcionan como cuentas de un eslabón, mientras que el personaje principal actúa como hilo conductor.

No hay tampoco limitación de tiempo o espacio. El tiempo dramático abarca más de veinte años y hay cambios espaciales constantes entre el mundo humano y el país de las hormigas.

En *Historia de Nanke*, acción, tiempo y espacio sirven para fundamentar los caracteres de los personajes. A su vez, estos personajes se han cristalizado en prototipos, representados por *Lianpu* —dibujo de cara—, que informan al público de qué papel representa cada actor. El *xiqu* construye y completa el carácter del personaje a través de las acciones. En este sentido, es más importante lo que el personaje dice que lo que hace, ya que el carácter se representa a través del lirismo, bailes y gestos abstractos.

4.3.1.3. Tipos de drama: de acción y de personaje

La diferencia entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* también existe en el tipo de drama, es decir, la primera es drama de acción, en cambio, la segunda es drama de personaje.

En la tradición occidental, Aristóteles (1974) describe la tragedia como una representación

²⁸⁸ “如果一出戏的情节的结构化特征并不明显，较多地保留着故事的原貌，在动作与动作之间的转换过程中，仍有巨细不遗的枝节加入，力求反映故事的各个侧面与过程性细节，时间拉长了，空间范围也相应扩大，戏剧呈开放式结构。在开放的戏剧结构中，动作之间的转换与事件的逻辑关系变成次要的因素，事件往往为人物而设。”

de la acción:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (6, líneas 15-23, pp. 147-148).

En este pasaje Aristóteles afirma ya la importancia y primacía de acción frente a los caracteres de los personajes. Esto supone que, a la hora de aproximarse al teatro occidental, es necesario tener en cuenta no solo lo que dicen los personajes, sino también lo que hacen (Arellano, 1995, p. 115).

Al reflexionar sobre el teatro áureo en su «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», el hispanista Alexander A. Parker (1975) hace hincapié en la importancia de la acción:

la característica genérica del drama español es, por cierto, que constituye esencialmente un drama de acción y no un drama de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes, aunque ciertas obras lo hagan incidentalmente (p. 331).

Parker (1975) matiza:

Esto no quiere decir que los personajes no sean importantes. Lo que quiere decir es que puesto que los dramaturgos deben presentar dentro de una estricta limitación de tiempo una acción llena de incidentes, no tienen generalmente tiempo para elaborar sus personajes y deben limitar su caracterización a breves pinceladas. Dejan que el público y los autores completen, a partir de estos toques y esbozos, la psicología de los personajes (p. 331).

En el *xiqu* chino, en el que no hay tal limitación de tiempo, los personajes se desarrollan de manera más detallada. Li Yu (Qing) cree que una obra debe representar solo un suceso de un personaje, lo llamado *Li zhunao*²⁸⁹ (Determinar el núcleo):

En una obra de *xiqu*, aunque hay numerosos nombres de personaje, todos son secundarios; la aspiración original es crear solamente para un personaje, desde el comienzo hasta el final, la separación, la reunión, la tristeza o la alegría, o contar argumento ilimitado, o inagotables *guanmu*. La aspiración original es escribir sobre

²⁸⁹ 立主脑

un único suceso. Tal personaje y suceso es *zhunao* de *chuanqi* (2014, p. 47)²⁹⁰.

Sin embargo, aunque se trata de un único suceso, no debe olvidarse que el carácter narrativo y abierto del *xiqu* permite que este se contemple desde aspectos muy diversos.

En este sentido, resulta válida la cita de Wilson (1946) sobre *La vida es sueño*:

En cuanto toda la vida no es allí un sueño, sino sólo algunos aspectos de ella. Imaginemos por un momento una obra en la que todo pasara en sueños y en la que nadie fuera más responsable de sus acciones ni gozara por tanto de más libertad que la que se tiene en el sueño. Una obra de este tipo podía tener magníficas descripciones, narrar muchos y variados sucesos e incluso contener análisis psíquicos interesantes, pero carecía de base real y sustancia ética cristiana (p. 305).

En este pasaje, Wilson contesta a los reparos de Farinelli sobre la inconsistencia de *La vida es sueño*. Para ello, plantea un ejemplo contrario hipotético, que a su juicio carecería de verosimilitud y trasfondo cristiano. Una obra de estas características bien podría identificarse con *Historia de Nanke*, en la que hay una mayor apertura y amplitud del sueño.

Esta comparativa podría explicar una diferencia significativa entre ambas obras: la presentación de una acción principal representada de modo verosímil —entendido aquí como representación mimética—, frente a la multiplicidad de sucesos y acciones, aunque dependan de un núcleo principal, como apuntaba Li Yu (2014).

Este núcleo principal, el suceso del que dependen todas las acciones posteriores, se diseña para un personaje concreto. Por este motivo, puede considerarse el *xiqu* es un drama de personaje.

En *Historia de Nanke* hay una línea central en torno al personaje de Chunyu Fen, quien profundiza en ciertas acciones detalladas, representadas u omitidas. Las tramas se resuelven, cambian. El ritmo es lento y la estructura, abierta, pone énfasis en el lirismo. El hilo conductor de la obra es el carácter de Chunyu Fen. Por el contrario, en *La vida es sueño* el drama gira en torno a la acción principal, el supuesto sueño de Segismundo.

4.3.2. Acciones dramáticas

Puesto que el teatro áureo ha sido definido como un teatro enfocado en la acción, no es de extrañar que a lo largo de los años los estudiosos se hayan dedicado a analizar las acciones de

²⁹⁰ “一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。”

La vida es sueño. Enrique Rull (1988) las resume:

Desde siempre se han visto dos acciones en *La vida es sueño* ligadas a los temas centrales de la comedia. Una, la prueba de Segismundo (que genera a su vez una serie de temas y subtemas...); la otra, la restauración del honor de Rosaura (que acoge en sí también una serie de elementos temáticos adheridos a dicha acción) (p. 44).

Se trata de dos acciones fácilmente identificables y, además, relacionadas entre sí. *Historia de Nanke* se encuentra en el polo opuesto, con acciones complejas e independientes, que serían difíciles de detallar por completo.

En lugar de establecer acciones principales y secundarias, resulta más productivo analizar cuáles son los personajes desde los que se originan las tramas. En este sentido, deben tenerse en cuenta papeles que cruzan toda la obra. Sobre esta cuestión Wang Jianjun y Xu Jianzhong (2014) reflexionan:

En todas las etapas aparece algún personaje del ilusorio País de la Gran Sófora, incluso la protagonista femenina, la princesa Yaofang. Algunos de ellos salen a escena incluso tras el despertar de Chunyu. Se trata de los objetos que Chunyu ofrece a Buda, por lo que no tienen acciones activas ni conflictos. Como hombres del mundo real, Perdiz, Liu Er y Sha San existen pre-sueño y post-sueño, pero no aparecen nunca en el sueño, etapa principal del argumento. Zhou Bian y Tian Zihua aparecen en el pre-sueño, sin embargo, mueren durante el sueño. Los personajes más relevantes, que atraviesan todo el drama, son Chunyu Fen y el maestro Qixuan (p. 129)²⁹¹.

Chunyu Fen se presenta a sí mismo. En el pre-sueño, por aburrimiento, acude al templo con Liu y Sha, donde tres damas le cogen cariño y acaba por unir lazos con la princesa Yaofang y el país de las hormigas (*chu* 7). En el sueño, aunque sea el protagonista, tiene una situación pasiva. Las pocas tramas secundarias en las que muestra iniciativa se resuelven enseguida. Como explican Wang y Xu «(en el sueño Chunyu Fen) se limita a experimentar la vida, sino dominar la vida» (2014, p. 129)²⁹².

El otro personaje que atraviesa *Historia de Nanke*, el maestro Qixuan, accede a ir a Yangzhou para dar sermones (*chu* 4). Después del sueño, en el Templo de la Fuerza Fiel

²⁹¹ “作为虚幻的槐安国中人物，都是阶段性人物，包括女主人公瑶芳。一些人物虽然在梦醒阶段仍然出场，但都已不是淳于棼发愿超度的对象，基本没有主动态动作，也无冲突可言。作为现实社会的人物，山鹧儿、溜二、沙三见之于梦前和梦后二阶段，却并未进入梦中这一剧情主体阶段：周弁、田子华始见于梦前，却又亡故于梦中阶段。”

²⁹² “是‘经历’生活，而非‘主持’命运”

encuentra a Chunyu, le explica el sueño ilusorio anterior e intenta recibirlo como discípulo. Como Chunyu añora sentimientos seculares, el maestro Qixuan quiere facilitar que sus familiares y amigos asciendan al cielo. Con el voto de Chunyu, el karma del país de las hormigas se resuelve, lo que resulta en el desengaño final de Chunyu y su conversión en buda (*chu* 44), lo llamado *wanshi wuchang, yifo yuanman* ('Todo es impermanencia, solo el convertirse en buda es la perfección suprema').

Mientras que el maestro Qixuan tiene una posición activa como director espiritual, Chunyu adopta una actitud pasiva. Wu Mei (1926) comenta así los cuatro sueños del dramaturgo:

Aparentemente, los dueños del cuatro sueño son Du Liniang, la Duquesa Huo, Lu Sheng y Chunyu Fen. Los que comprenden profundamente la meta de las obras nada más dicen: *Historia de alma que regresó* trata sobre un fantasma; *Historia de horquilla púrpura*, caballerismo; *Historia de Handan*, seres iluminados; *Historia de Nanke*, budismo. Para imaginarse el propósito de *Linchuan* (Tang Xianzu), basta apenas con ver que toma como dueños al juez Hu, el caballero con bata amarilla, Lv Dongbin y el maestro Qixuan. Fantasma, caballero, iluminado y buda no son los protagonistas del drama, pero sí la meta del dramaturgo. Los cuatro primeros son marionetas en escena, mientras que los cuatro posteriores son quienes manejan los hilos. Los primeros, dentro del sueño; los segundos, fuera de él (...). Esta es la razón de que el talentoso *Yuming* (Tang Xianzu) haya superado a otros escritores de *chuanqi* (2002, p. 286)²⁹³.

En *Historia de Nanke*, aunque aparezca muy poco, el maestro Qixuan domina todo el drama.

Puesto que se trata de una comedia más centrada en la acción, las acciones de *La vida es sueño* son relativamente compactas y claras, como se ha explicado antes. La acción secundaria gira alrededor de la principal, con la que mantiene una relación simétrica. Enrique Rull (1988) subdivide la acción principal, la prueba de Segismundo en cuatro motivos: 1) la vida como sueño, 2) la fuerza del libre albedrío frente al hado, 3) la educación del príncipe y 4) el vencimiento de sí mismo.

Por el contrario, *Historia de Nanke* es un drama centrado en los personajes y no en la trama, por lo que las acciones que aparecen son complicadas y abundantes. La estructura de la acción de *Historia de Nanke* se puede dividir aproximadamente en la exposición, el pre-sueño, el sueño

²⁹³ “故就表面言之，则‘四梦’中主人，为杜女也、霍郡主也、卢生也、淳于棼也。即在深知文义者言之，亦不过曰《还魂》鬼也，《紫钗》侠也，《邯郸》仙也，《南柯》佛也。殊不知临川之意，以判官、黄衫客、吕翁、契玄为主人，所谓鬼、侠、仙、佛，是曲中之主，非作者意中之主。盖前四人为场中之傀儡，后四人则提掇线索者也。前四人为梦中之人，后四人为梦外之人也。既以鬼、侠、仙、佛为曲意，则主观之主人，即属于判官等，而杜女、霍郡主辈，仅为客观之主人而已。玉茗天才，所以超出寻常传奇家者，即在此处。”

y el post-sueño (Wang y Xu, 2014, pp. 127-128).

Los primeros cuatro *chu* constituyen la exposición de *Nanke*: aparece el *vice-mo*²⁹⁴ para alzar el telón con una breve sinopsis (1). El *sheng*²⁹⁵ Chunyu Fen nos muestra su estado deprimido y solitario, tras perder su cargo militar y despedirse de sus amigos Zhou Bian y Tian Zihua, por lo que manda a su criado Perdiz invitar a los truhanes Liu Er y Sha San para divertirse (2). El rey de las hormigas presenta cómo se fundó el País de Sófora e invita al Ministro Duan Gong a que le acompañe a dar una vuelta fuera del palacio (3). El maestro Qixuan acepta la invitación a presidir los sermones del Festival de Ullambana en Yangzhou (4).

El pre-sueño comprende cinco *chu*, desde el quinto hasta el noveno, en los que se desarrolla un argumento completo: la elección de Chunyu como yerno real. La reina de las hormigas ordena a tres damas que asistan a los sermones, con el objetivo de elegir a un esposo para la princesa Yaofang (5). Chunyu asiste a los sermones con Liu Er y Sha San (6), donde se topa con las damas al inscribirse en el Templo de la Sabiduría Zen (7). En el sermón, el maestro Qixuan responde a las dudas de Chunyu sobre la *klesa*. Chunyu se enamora de la princesa Yaofang tras ver sus horquillas y su joyero, aunque el maestro Qixuan insinúa que son hormigas (8). Este *chu* es el punto clave de todos los *guanmu*, ya que se anticipan e inician todas las tramas posteriores.

La parte del sueño que ocupa treinta y dos *chu* consecutivos (10-41) es compleja. Puede resumirse en seis argumentos, con sus acciones secundarias, y seis transiciones.

El primer argumento es el matrimonio con la princesa Yaofang, desde que convocan a Chunyu al país de las hormigas (10) hasta la gran boda en el palacio Xiuyi (13). El *chu* catorce es una transición crucial, en la que el país vecino Ratán de Sándalo saquea el condado de Nanke.

El segundo argumento (15-16) trata sobre una salida de caza y la añoranza de Chunyu por su padre. Chunyu acompaña al rey a cazar, preparándose para la batalla contra la invasión del país vecino; la vida matrimonial lleva a Chunyu a pensar en su padre, por lo que la princesa le consuela. El *chu* diecisiete vuelve a ser una transición, en la que la princesa envía una carta de Chunyu a su suegro y pide al rey un cargo oficial fuera para Chunyu.

En el tercer argumento, Chunyu gobierna el condado de Nanke (18-22). Recibe la respuesta de su padre, anunciando un reencuentro en el año del toro, y el rey lo envía como gobernador a Nanke, donde recomienza como ayudantes a Zhou Bian y Tian Zihua. El matrimonio recibe

²⁹⁴ Mo es un papel estilizado en el teatro clásico chino.

²⁹⁵ Es el protagonista masculino, equivale al galán del teatro español.

una despedida honrosa y los consejos del rey la reina. El veintiuno funciona como transición, en la que los funcionarios de Nanke se preparan para recibir al nuevo gobernador, lo que sirve para mostrar la oscuridad de los círculos oficiales. Este argumento concluye en el *chu* 22, en el que los funcionarios reciben suntuosamente al gobernador y la princesa.

El cuarto argumento comprende el éxito político de Chunyu y la enfermedad de princesa (23-25), quien no aguanta el calor del verano. La reina, preocupada, envía a la duquesa Qiongying a preguntar al maestro Qixuan, quien le da sutras²⁹⁶ del Lecho de Sangre²⁹⁷ para curar la enfermedad (23). De camino a entregar los sutras, el mensajero ve que el pueblo vive feliz y en paz, alabando al gobernador (24). Chunyu y la princesa contemplan la luna en Yaotai, construido de jade para la princesa (25). El *chu* veintiséis es, de nuevo, una transición. El cuarto príncipe del país de Ratán de Sándalo, Tanlang, dirige a su ejército para raptar la princesa.

Los siguientes cinco *chu* (27-31) conforman el quinto argumento, la derrota. La princesa, muy enferma, plantea estrategias para enfrentarse a los enemigos (27). Al recibir noticias de la invasión, Chunyu manda a Zhou Bian a enfrentarse al enemigo en Jiangcheng, mientras él se dirige a salvar a la princesa (28). Ella, disfrazada, se enfrenta a Tang Lang. En el momento climático, Chunyu se reúne con la princesa y vuelven juntos a Nanke (29). Zhou Bian, borracho, fracasa en Jiangcheng y vuelve solo y derrotado (30). Chunyu, enfadado, lo encarcela para que el rey lo condene (31). En la transición del *chu* 32, Zhou Bian evade la pena de muerte, y el rey decide ordenar a Chunyu y a la princesa que vuelvan a la corte, dejando a Tian Zihua como sustituto en Nanke.

El sexto argumento (33-36) trata sobre el regreso a palacio y la muerte de la princesa. Al regreso de Chunyu, el rey le nombra como ministro y la princesa, antes de fallecer, le advierte de que sea prudente (33). Los plebeyos retienen a Chunyu (34) y se alude a la muerte de Yaofang a través del llanto de la reina (35). Cuando vuelve a palacio, discute con el otro ministro Duan Gong el lugar de entierro de la princesa (36). Aquí termina la trama de Nanke y de la princesa.

El post-sueño es un argumento sobre la conversión en buda, una vez abandonados los sentimientos seculares. Los mensajeros de túnica púrpura acompañan a Chunyu de vuelta a casa. Despierto en la cama ve a Perdiz, Liu Er y Sha San que están limpiando sus pies. Todavía recuerda claramente el sueño, por lo que acude a comprobar la sófora antigua del patio y

²⁹⁶ Los sūtras o suttas son mayoritariamente discursos dados por el Buda o alguno de sus discípulos más próximos. Si bien se asocian principalmente al budismo, puede ser utilizada para designar escritos de otras tradiciones orientales, como el hinduismo.

²⁹⁷ 《血盆经》

encuentra realmente un hormiguero. Tras la tormenta, no queda nada, de modo que se cumple la predicción de que los súbditos se dispersarían en todas direcciones y los templos y palacios se destruirían. Bajo el hormiguero, encuentran los ratanes de sándalo, el país vecino. Un monje que se ha refugiado de la lluvia en su puerta le propone preguntar al maestro Qixuan sobre su experiencia mística (42). Chunyu que viene a preguntar al maestro Qixuan, manifiesta tres grandes deseos: que suban al cielo su padre, su esposa y las hormigas del país de Sófora. El maestro Qixuan explica las causas esenciales. Tiende a aceptarlo como discípulo. Ascienden al cielo, sucesivamente, las hormigas del país de Ratán de Sándalo (43), los ejércitos y civiles del país de Sófora, el padre de Chunyu, el ministro, Zhou Bian y Tian Zihua, el rey y la reina y las tres damas. Chunyu queda con la princesa en hacerse marido y mujer otra vez en el cielo y ella le regala las horquillas y el joyero del que se enamoró a primera vista. Al ver que Chunyu todavía está confuso en los sentimientos seculares, el maestro los corta ferozmente con espada. Las horquillas se cambian en las ramas de sófora y el joyero, en vaina de sófora. Así, Chunyu se desengaña radicalmente y se convierte en buda (44).

Wang Yongjian (1989) resume de forma concisa la estructura argumental:

El lamento del caído del protagonista antes de entrar en el sueño, los altibajos en el sueño, el desengaño de lokottara (supra-mundo) después de despertar. Viendo todo el drama, lo anterior del sueño es prótasis, el sueño es epítasis, el despertar es catástasis y catástrofe y, como columna vertebral, el sueño es un proceso integral con conflictos dramáticos (p.99)²⁹⁸.

Al aproximarse a los argumentos que se desarrollan en *Historia de Nanke*, queda claro que giran en torno a dos cuestiones principales: la historia de amor y la carrera política. Junto a estas, aparecen líneas secundarias como la amistad, el conflicto con Ratán de Sándalo o las muestras de la vida social. Wang y Xu (2014) señalan:

En la estructura argumental, las líneas secundarias que se insertan suelen ser fuerzas para mover las líneas principales. La invasión del país de Ratán de Sándalo es una fuerza externa que perjudica el amor. La frustración de Zhou Bian significa el fin del gobierno de Chunyu en Nanke. La seducción de las tres damas hace que Chunyu se degrade, mientras que la difamación del ministro y la pérdida de favor del rey son condiciones complejas que giran y determinan el rumbo del argumento amoroso y la carrera oficial en el sueño. También son la motivación fundamental del desengaño al despertar del sueño, cuando Chunyu acaba con las emociones seculares

²⁹⁸ “主人公入梦前的落魄感慨，梦中的风云际会，梦醒后的觉悟出世。从全剧来看，入梦前是开端，梦境是发展，梦醒是高潮和结局。就作为主干部分的梦境而言，又有各自的戏剧冲突的完整过程。”

y se convierte en buda al final del drama (p.133)²⁹⁹.

La característica más relevante de la acción en *Historia de Nanke* es que es rápida y flexible. En cuanto un asunto acaba, se introduce otro, a veces sin que el primero haya concluido del todo. La existencia de múltiples argumentos en los *chu* sirve para fortalecer el contraste entre la situación dramática y las emociones de los personajes, manifestando situaciones oníricas impredecibles y reforzando el dramatismo.

4.4. CONCLUSIÓN

Este capítulo ha tenido como objetivo de investigación profundizar en la estructura, la composición y la ficción dramática de ambas obras, como marco preparativo de otras comparaciones como el tiempo, el espacio y los personajes. Por esta razón, se han detallado conceptos y términos fundamentales para ambas tradiciones dramáticas.

Se tratan dos cuestiones que tienen función e importancia casi idénticas en las tradiciones dramáticas: acotaciones/*kejie* y diálogo/canto. El estudio de acotaciones y *kejie* nos ha llevado a descubrir que en España se suele incluir el nombre del personaje, mientras que en China es más frecuente señalar el rol. Las acotaciones son breves y siguen un orden lógico, mientras que los *kejie* no muestran continuidad temporal, sino que interrumpen el *xiqu* para marcar efectos musicales. El texto chino tiene, además, otro marcador especial, el *qupai*, indicaciones de canto que se presentan entre corchetes verticales.

La comparación de las partes centrales, diálogo y canto, ha revelado lo mal que el teatro de cada cultura se ha entendido por parte de la otra, como muestran las traducciones “*huaju*” (teatro de diálogo) y ópera china (*qu*).

En la comedia, el diálogo conforma el texto principal, mientras que el *xiqu* chino está formado por canto y *bai*. Este último puede dividirse, además, en prosa y diálogo. Así, el lenguaje de la comedia es la poesía dramática, frente al canto lírico del *xiqu*. Tienen en común, sin embargo, que ambas formas usan la métrica para expresar distintas emociones. No obstante, en el *xiqu* hay una proporción mayor de lenguaje lírico que de prosa, lo contrario sucede en la comedia, en la que predomina el diálogo. Esto puede entenderse como reflejo de la distinta

²⁹⁹ “剧情结构中插入的剧情副线往往成为扭转主线发展方向的重要力量。檀萝入侵是威胁和破坏爱情的强大外力，周弁失利成为结束太守南柯的转折，皇亲仙姑引诱是淳于棼堕落的重要外因，右相进谗中伤和国王昏愤遣归，这些都成为扭转和终结梦境阶段爱情与仕宦主线的复杂条件，又都最终成为全剧淳于棼‘梦了为觉，情了为佛’的根本动因。”

concepción teatral y las circunstancias de representación.

En la comedia española, el diálogo tiene una función dramática, de creación y avance de la trama. En el *xiqu*, el canto, en forma de *guanmu* muestra altibajos en la trama, sin mover necesariamente el conflicto argumental. Esta divergencia puede tener una motivación cultural, ya que en Occidente se presta más atención al diálogo y al debate, lo que no es central en la cultura china. En la última instancia, el *xiqu* busca *yijing*, o sea, la verosimilitud espiritual, no la formal. La consecuencia es que el marco histórico de *xiqu* es más legendario o absurdo.

Por último, repasamos la estructura de la ficción dramática en ambas obras. La divergencia más relevante entre ambas obras es que *La vida es sueño* es un drama cerrado, frente a *Historia de Nanke*, un drama abierto. Esto supone que la primera es una obra de acción, mientras que la segunda lo es de personaje. Esta diferencia fundamental tiene consecuencias en toda la ficción dramática.

En *La vida es sueño* hay claramente dos acciones, una principal, la prueba de Segismundo, y otra secundaria, la restauración de honor de Rosaura. La acción de la *Historia de Nanke* puede dividirse en pre-sueño, sueño y post-sueño, pero no tiene una estructura tan marcada como la obra calderoniana. Por el contrario, las acciones son complicadas, rápidas y flexibles, lo que nos ha llevado a resumir los *chu* de cada parte.

Este estudio de las coincidencias y contrastes ha servido como marco y perspectiva general para profundizar en la comparativa de los aspectos tratados en los siguientes capítulos: tiempo, espacio y personajes.

5. TIEMPO Y ESPACIO

Dado que son dos elementos básicos del drama, resulta imprescindible atender a la comparación entre tiempo y espacio de ambas obras. Como ocurre con otros elementos, las diferencias existentes parten de las distintas tradiciones dramáticas. Como señala Xu Qiang (2014):

Tanto en el drama occidental como en el *xiqu* chino existen problemas específicos de limitación temporal y espacial en la puesta en escena. En las historias con cierta extensión, es necesario acotar el tiempo de representación a unas horas. Los actores representan a los personajes en el espacio de escena fijo, apenas unas docenas de metros cuadrados. Sin embargo, el contenido de la obra puede ser inmenso y no limitarse a un solo lugar y unas horas. Hay una contradicción entre el tiempo y espacio ilimitados que se muestran dentro del drama y el tiempo escénico y espacio limitado fuera de él. La diferencia entre el drama occidental y el chino radica en cómo se trata esta contradicción (p. 110)³⁰⁰.

Comparar el tratamiento del tiempo y espacio facilitará una comprensión más profunda no solo de cada una de las obras, sino de las dos tradiciones literarias y las distintas respuestas de cada cultura ante una misma situación.

5.1. TIEMPO

El análisis del tiempo de cada obra se basará en la distinción de tres niveles: tiempo escénico, tiempo diegético y tiempo dramático.

5.1.1. El tiempo escénico

Como se ha mencionado ya, *La vida es sueño* se representaba en corrales de comedia, es decir, teatros comerciales. En su *Historia del teatro español del siglo XVII*, Arellano (1995) calcula que la función duraba, aproximadamente, «dos horas y media» (p. 67). La

³⁰⁰ “中西戏剧在舞台搬演中都存在特定的时空限制问题：即搬演具有一定长度的剧情，演出时间需要控制在几个小时内；演员扮演剧中人物，要有一个数十见方米固定的舞台空间。然而，戏曲内部所展现的内容是广阔的，不可能只限制在一个地方和几个小时内。戏内所呈现剧情的无限时间、空间与戏外有限的舞台时间、空间存在着矛盾，且在处理这一矛盾上，中西戏剧存在着明显差异。”

representación de la obra se encuadraba dentro de toda una serie de elementos:

El teatro es un espectáculo, y la comedia forma parte del espectáculo global de la fiesta dramática aurisecular, que podía incluir otros elementos. Un esquema posible (ideal, no siempre se dan todos los integrantes) de la representación teatral del XVII puede abrirse con unos acordes de música, guitarra, redobles de tambor, canciones..., que servían para fijar la atención del público, a la vez que daban lugar a que se fuesen acomodando y callando los espectadores, mientras comenzaba el espectáculo propiamente dicho. Éste podía iniciarse con el recitado de la loa — generalmente un romance o poema que a veces mantiene una leve acción—, que tenía por objeto captar la benevolencia del público, presentar la compañía o mostrar la reverencia hacia el público regio si la comedia corresponde al escenario de corte. Otros géneros menores se colocaban en los intermedios entre actos: bailes y entremeses, y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval (Arellano, 1995, p. 62).

En contraste con esta fiesta teatral, una representación actual, tomando como ejemplo el montaje de la CNTC dirigido por Helena Pimenta en 2012, duraba unas dos horas y cuarto. En el XVII la inserción de géneros menores y textos complementarios alargaba la experiencia teatral.

Al tratarse de una representación comercial, la representación de la comedia se terminaba siempre en un solo día, es decir, no se ponían en escena jornadas o escenas sueltas. Dado que los espectadores han pagado una entrada, podrán asistir a la comedia completa. Esto hace que el tiempo escénico sea relativamente concentrado.

En el caso de *Historia de Nanke*, no se conservan documentos sobre su representación original. En *Recopilación de datos de investigación sobre Tang Xianzu* de Mao Xiaotong (2016, p. 1344-1349), recoge tan solo ocho registros de representación de dos *zhezi xi*³⁰¹: *Huabao* y *Yaotai*. Mao Yijing (2012), en su Trabajo de Fin de Máster *Estudio de difusión de Historia de Handan e Historia de Nanke en la dinastía Ming y Qing* especifica que la representación de ambos tuvo lugar, principalmente, en banquetes de letrados.

No puede averiguarse si fue representada en palacio, ya que no existe un registro de escenificaciones palaciegas durante la dinastía Ming. Sobre las representaciones conocidas, Mao Yijing (2012), explica:

Es muy difícil determinar si los dos sueños se representan de forma completa o en forma de *zhezi xi*. Aunque hay poesía que resume completamente el argumento de *Handan*, eso no certifica que la obra se representase al completo. Palabras como

³⁰¹ El *chu* más popular o excelente, se representa solo.

«representación nocturna», «después del mediodía» o «el mismo día» permiten deducir que no se trataba de la obra al completo, pues no habría tiempo suficiente. Posiblemente los dos sueños se representaban en *zhezi xi*, un extracto para adaptarse a la ocasión y el tiempo (p. 14)³⁰².

Si esto ocurre con la representación de *Historia de Handan*, el más corto de los cuatro sueños, con tan solo treinta *chu*, más difícil aún es calcular el tiempo escénico de *Historia de Nanke*. Solo puede asegurarse que la representación completa duraba bastante tiempo, a veces repartido en dos o tres días. Por otro lado, podía representarse para un festejo o banquete, por lo que no era necesario ejecutar toda la obra, sino tan solo las tramas relevantes.

El tiempo escénico de *Historia de Nanke* resulta disperso y complicado, muy difícil de calcular. Hoy en día, la representación del Conjunto Teatral de *Kunqu* de la Provincia de Jiangsu, colaborado con Taiwan, pone en escena una versión de seis horas divididas en dos noches seguidas, gracias a numerosas omisiones y correcciones.

En resumen, el tiempo escénico de *La vida es sueño* es concentrado, frente al tiempo escénico disperso de *Historia de Nanke*. Esto se debe al afán de verosimilitud y continuidad presente en el teatro occidental, lo que no es un factor relevante para el *xiqu* chino.

5.1.2. El tiempo diegético

En *La vida es sueño*, el comienzo del tiempo diegético puede remontarse al embarazo de Clorilene, esposa del rey Basilio, durante el que sueña con Segismundo:

Su madre infinitas veces,
entre ideas y delirios
del sueño, vio que rompía
sus entrañas, atrevido,
un monstruo en forma de hombre,
y entre su sangre teñido
le daba muerte naciendo,
víbora humana del siglo.
(vv. 668-675)

Por otro lado, también puede remontarse al enamoramiento de Clotaldo y Violante, madre de Rosaura, a la que abandona; o al casamiento de la madre de Astolfo en Moscovia. Se trata

³⁰² “我们很难判断‘二梦’到底是以全本戏，还是折子戏的方式盛行歌场。虽然有的诗词完全概述了《邯郸记》的剧情，但并不能以此证明当时演出的便是全本戏，因为从‘夜演’、‘午后’、‘是日’等推论，这种时间长度是不足以搬演全本《邯郸记》的。恐怕，‘二梦’更多采取折子戏，或节本戏的方式，以方便人们的观演场合与时间。”

de momentos remotos, anteriores a la trama principal, por lo que parece más adecuado señalar como inicio del tiempo diegético el parto de Clorilene.

El tiempo diegético concluye con la resolución de la trama al final de la jornada tercera: Segismundo se arrodilla a los pies de su padre, pidiéndole perdón, y este también se disculpa con su hijo; Astolfo promete casarse con Rosaura y Segismundo da su mano a Estrella.

En *Historia de Nanke*, el tiempo diegético se remonta quinientos años atrás, en una analepsis que hace el Maestro Qixuan contando un karma en el cuarto *chu*:

Pudiera yo volver al cielo como la luna brillante, si no hubiera sido por el karma de hace quinientos años. Durante la era Tianjian de la dinastía Liang, en mi vida anterior era un monje, crucé el río Yangtze a Yangzhou, siguiendo al Gran Maestro Bodhidharma. En la Torre Vipasyin, después de haber siete budas en Yangzhou, una noche, cogí la lámpara del loto sagrado y subí a la séptima planta, de repente, la lámpara se cayó y el aceite caliente entró en la cueva de las hormigas (p. 2294)³⁰³.

En la cueva observó ochenta y cuatro mil hormigas. Cuando Qixuan va a confesárselo a Bodhidharma, este le dice que no pasa nada, que su karma como insectos estaba a punto de terminar y que, en quinientos años, habría una transmigración y los ayudaría a ascender al cielo. Por este motivo, aunque Qixuan ya es mayor y no le conviene cruzar el río, acepta la invitación de ir a Yangzhou a presidir los sermones, con el objetivo real de ascender las hormigas al cielo. El tiempo diegético concluye cuando las hormigas suben al cielo y Chunyu se convierte en buda, después de que el maestro Qixuan le corte los sentimientos seculares con su espada. Este tiempo contrasta con el tiempo del sueño, en el que tras veinte años en el país de las hormigas, Chunyu descubre que Liu Er y Sha San no se han limpiado aún los pies, acción que estaban a punto de tomar cuando se fue al país de las hormigas.

Como puede observarse, el tiempo diegético de ambas obras comienza en un pasado remoto. En el caso de *La vida es sueño*, con el nacimiento de Segismundo y en *Historia de Nanke*, quinientos años antes, de modo que se remonta a un pasado místico y enigmático.

5.1.3. El tiempo dramático

Más relevante que el tiempo escénico y el tiempo diegético es el tiempo dramático, por lo que vale la pena dedicar un apartado a su estudio en detalle.

³⁰³ “可以浮漚復水，明月歸天。只為五百年前有一業債。梁天監年中，前身曾為比丘，跟隨達摩祖師渡江。比揚州有七佛以來毗婆寶塔，老僧一夕捧執蓮花燈，上於七層塔上。忽然傾瀉蓮燈，熱油注於蟻穴之內。”

5.1.3.1. Estructura temporal

Antes de analizar la estructura, es necesario recordar que las tradiciones dramáticas española y china tienen diferentes objetivos. Mientras que en España se persiguen la verosimilitud y la mimesis, en China se priorizan el canto y el lirismo, un espíritu interior independiente de lo externo.

Esta diferencia de concepto estético supone una discrepancia en lo que respecta a tiempo y espacio: mientras que el teatro occidental está sujeto a ciertas limitaciones, el *xiqu* chino goza de libertad total.

La limitación temporal hace referencia a la necesidad de que haya una relación más estrecha entre el tiempo dramático y el tiempo escénico, con el objetivo de alcanzar una mayor verosimilitud. La equivalencia no es exacta, ya que la acción puede ocupar uno o varios días, mientras que el tiempo escénico se limita a dos o tres horas. Por este motivo, es inevitable «la oposición entre continuidad y discontinuidad del desarrollo del ‘tiempo dramático’» (García Barrientos, 2007, p. 85).

Por el contrario, esta limitación no existe en el *xiqu*, en el que el tiempo dramático puede extenderse hasta veinte años, como en *Historia de Nanke*, e incluso más si es necesario, mientras que el tiempo escénico puede durar diez o horas o más. El tiempo dramático no se acerca al tiempo escénico. Sin embargo, como la representación está limitada a unas horas, el *xiqu* se cristaliza en *guanmu*, las tramas más importantes para el desarrollo de los personajes. El argumento puede contarse en muchas partes pequeñas, es decir, en *chu*, la unidad básica. De este modo, el argumento, las acciones y el tiempo no son continuos.

La vida es sueño se divide en tres jornadas, que concluyen con un escenario vacío y un cambio de espacio, que refleja la discontinuidad temporal. Por el contrario, *Historia de Nanke* cuenta con cuarenta y cuatro *chu* en los que los actores pueden entrar o salir de escena. La división en *chu* muestra la discontinuidad convencional y frecuente de *xiqu*. La división en *chu* está estrechamente relacionada no solo con el argumento, sino también con espacio y tiempo. como dice A Jia (1962):

El significado de la división en *chang*³⁰⁴, muestra principalmente un tratamiento especial del tiempo y del espacio de la representación escénica. Su característica

³⁰⁴ *Chang* (场), generalmente se traduce a “escena”, en realidad se refiere a la unidad básica de *xiqu* chino, tales como, *chu* de *kunqu*, *zhe* de *zaju*, etc.

reside en que el escenario, fuera de la representación de los actores, no hace referencia a un tiempo y un espacio fijo (p. 125)³⁰⁵.

En *La vida es sueño* el tiempo dramático sigue un orden cronológico. Los cuadros se ordenan de forma lineal. El tiempo dramático, es decir, el tiempo de la trama, abarca unos tres días. El pasado se muestra a través de analepsis, evocadas por los personajes. En la primera jornada se encuentran tres: Clotaldo recuerda su relación amorosa con Violante, Astolfo resume la trayectoria de la corte polaca y Basilio revela la existencia de su hijo Segismundo y la predicción de que sería un tirano.

Como dice Yang Jiang (1959):

La concentración de tiempo y de lugar, restringe la historia hasta hacerla muy compacta. En el escenario se representa solo lo que pasa en un lugar en un determinado momento. Los otros aspectos de este asunto son como el dorso de un cuadro, no pueden contemplarse. Estos aspectos solo pueden ser narrados por los personajes —incluido el coro— en el diálogo (pp. 333-340)³⁰⁶.

El *xiqu* chino está libre de estas limitaciones. En *Historia de Nanke* el tiempo es totalmente libre, hasta el punto de que hay dos sistemas temporales. Por un lado, está el tiempo del mundo humano desde que el maestro Qixuan es invitado a Yangzhou hasta que termina el Bodhimanda. En el *chu* cuarenta y dos, el monje viajante describe este último:

Este Bodhimanda, no como el Festival de Ullambana, necesita un retiro de cuarenta y nueve días y noches, recitar los sutras treinta y seis mil veces; una vez que se cumpla la fecha, se quema el dedo como incienso para rezar otros siete días y noches delante de la figura de buda para que sea efectiva (p. 2423)³⁰⁷.

A partir de este fragmento puede suponerse que el tiempo en el mundo humano dura casi dos meses. Hay, sin embargo, otro sistema temporal en la obra, asociado también a un espacio diferente, el País de Sófora, es decir, el sueño en el mundo de las hormigas. En este mundo, Chunyu pasa unos veinte años, en los que contrae matrimonio con la princesa Yaofang, tiene dos hijos y dos hijas, gobierna el Condado de Nanke y se gana el respeto de los habitantes, es

³⁰⁵ “分场的意义，主要是表现对于舞台表演时间、空间的一种特殊处理。它的特点是舞台上一脱离演员的表演，就没有固定地点和时间的村子。”

³⁰⁶ “时间和地点的集中，把故事约束得非常紧凑。戏台上表演的只是一桩事件的一个方面——就是在戏台所代表的那一个地点上所发生的事情。至于这件事情的其他方面，就好比一幅画的背面，不能反过来看。那些方面，只好由剧中人（包括合唱队）对话里叙述。”

³⁰⁷ “這功德不比孟蘭小會，要清齋閉關，七七四十九日。一日一夜，念佛三萬六千聲。到期燃指為香，寫成一疏，七日七夜，哀禱佛前，總有些兒影響。”

vencido en la batalla por culpa de Zhou Bian por lo que debe volver a palacio y acaba por sufrir la muerte de su esposa y el rechazo de su rey.

LIU ER Y SHA SAN: Se despierta el hermano Chunyu. Nosotros acabábamos de empezar a limpiar nuestros pies.

CHUNYU: ¿Dónde está el sol?

PERDIZ: El sol cae en el oeste.

CHUNYU: ¿Qué hay bajo la ventana?

PERDIZ: El licor que queda, aún tibio.

CHUNYU: Ay, el sol todavía está colgado en el oeste, las copas que bebimos bajo la ventana al este. Tuve un sueño corto, pero como si pasase toda la vida (p. 2419)³⁰⁸.

En el décimo *chu*, Chunyu, borracho, había vomitado en los pies de sus amigos, por los que se fueron a limpiarse y lo dejaron durmiendo. De este modo, se descubre que los veinte años que Chunyu pasa en el hormiguero son apenas un rato de tiempo humano. El contraste entre los dos sistemas temporales refuerza la ironía y el desengaño de Chunyu, a la vez que da un mayor aire de misterio. Si Segismundo se desengaña por el contraste entre la realidad y el sueño, Chunyu se desengaña tras experimentar vicisitudes y altibajos en el sueño.

Los dos sistemas temporales coexisten de forma paralela, aunque con ritmos diferentes. Además, están unidos por ciertos nexos. Por ejemplo, en el séptimo y octavo *chu*, las damas acuden a los sermones del mundo humano, o en el *chu* veintitrés, la reina envía a la duquesa Qiongying al Templo de la Sabiduría Zen, a pedir sutras al maestro Qixuan. Los sistemas temporales no solo coexisten, sino que también se cruzan entre ellos.

Debido a la narración episódica, el tiempo de *Historia de Nanke* se muestra como eslabones de una cadena. Dado que cada *chu* tiene su propio tema y no hay una continuidad argumental, en cada *chu* se hace un resumen del episodio anterior, a través del canto y del *bai* del primer personaje que entra en escena. A continuación, se describe la situación actual, es decir, el tiempo y el espacio dramático en el que se mueve el actor. Al final del *chu* suele haber un canto que alude al futuro, a modo de anticipación, y un poema que sintetiza el episodio. Tómese como ejemplo el *chu* cinco sobre la educación de la princesa. Primero, la reina (*dan* mayor) sale al escenario, acompañada de damas, y cantan un canto al aire de *Yeyougong* (que significa pasear en el palacio por la noche):

³⁰⁸ “（溜沙上）淳于兄醒了，我二人正洗上腳來。（生）日色到那裏。（丑）日西哩。（生）窗兒下甚麼子？（溜）餘酒尚溫。（生）呀，斜日未隱於西垣，於樽尚湛於東牖。我夢中倏忽，如度一世矣。”

[Yeyougong]

(La reina, representada por dan mayor, sale a la escena con las doncellas.)

REINA: En la raíz de la sófora se halla el palacio, donde aprendí a ser una mujer suave y obediente.

DONCELLAS: Bajo la sombra del abanico pintado, guiado por las golondrinas de palacio a través de una y otra puerta, el sonido de la clepsidra se escucha entre las flores (p. 2279)³⁰⁹.

A continuación, las doncellas hacen un *koutou* hacia ella. La reina recita un poema de salida, en título de *Qingpingle*, en el que sintetiza el objeto de todo el *chu* y expresa el estado de ánimo del personaje:

[Qingpingle]

REINA: La gran sófora está del color del otoño, separada del mundo exterior humano. La melodía está llena de amor, ¿ha alcanzado la hermosura para agitar el país? Al separarse las plumas de pavo real de los abanicos, se ve la ropa de media manga que llevan las damas. La puerta de la cueva es muy profunda y los gestos de las bailarinas disipan la tristeza del rey (p. 2279)³¹⁰.

A través de este poema, el público puede imaginar que está en el palacio de Sófora, en otoño. Como cree Gong Zhongmo (2002): «el significado temporal y espacial se logra solo cuando sale el personaje, a través de canto, *bai* y representación... Cuando todos los personajes abandonan el escenario, se vuelve un espacio insignificante» (p. 4)³¹¹.

En *xiqu*, cuando un personaje sale por primera vez al escenario realiza una presentación, *Zibao Jiamen*. En este *bai* inicial se incluyen su nombre, su pueblo natal, sucesos de su vida y alguna situación relevante para la obra:

Soy la Reina del Reino de la Gran Sófora. Soy una hormiga hembra, casada con un macho. Soy tan menuda como la esposa de un piojo, pero tan grande como un mosquito adulto. Mi marido se hizo rey y me convertí en reina. Tengo una hija llamada Yaofang, princesa de la Rama Dorada. Tanto su aspecto como sus talentos son excepcionales y le ha llegado la edad de casarse. Estudia historia y los cuatro libros con el taoísta Shangzhen y aprende bordado con la cuñada real, Trufa (p. 2297)³¹².

³⁰⁹ “[夜遊宮]（老旦國母引宮娥上）宮樹槐根隱隱，從地府學成坤順。（衆）畫扇影隨宮燕引，聽重門，書漏聲，花外盡。”

³¹⁰ “[清平樂]（老）大槐秋色，世外朱塵隔。歌吹重門情脈脈，怕道有人傾國。孔雀扇影分行，宮娥半袖通裝。卻是洞門深杳，折旋消得君王。”

³¹¹ “只有当人物出场，通过唱念与表演以后，才具有特定的时间与空间的意义……人物全部下场，舞台又是一个不具有意义的空间。”

³¹² “自家大槐安國母是也。初為牝蟻，配得雄蟬。細如蟣虱之妻，大似蚊虻之母。偶爾稱孤道寡，居然正位中宮。有女瑤芳一人，號作金枝公主。姿才冠世，婚嫁及期。授書史於上真仙姑，學刺繡於靈芝國嫂。”

Tras presentarse a sí misma y a su hija, la reina describe la situación:

Ayer recibí la orden de nuestro rey de encontrar un matrimonio en el mundo humano. Hay que enviar a alguien con buen ojo para encontrar a un yerno de buen corazón. Solo se me ocurre mi sobrina, la princesa Qiongying, que juzga bien el carácter de las personas. Llamaré a mi hija y le contaré la idea. Después, ordenaré a mi sobrina que siga con el plan (p. 2297)³¹³.

A través de estas intervenciones, la reina en su *bai* ha presentado su personaje, la situación actual y el plan de acción. Continúa:

DONCELLAS: Llega la princesa (p. 2297)³¹⁴.

La intervención de las damas no solo sirve para informar a la reina, sino también para devolver al público a la realidad que se representa sobre el escenario, es decir, al tiempo dramático. La princesa sale y, tras su canto inicial, se desarrolla el diálogo entre madre e hija. El *chu* se desarrolla a través de los cantos y *bai* que sean necesarios. El último canto del *chu* es el consejo de la reina a la duquesa:

[Coda]

El templo no va a carecer de jóvenes, así que obsérvalos con atención. Ve y vuelve rápidamente, pero con tranquilidad, sin dejar escapar el secreto. Una vez tengas el resultado, infórmame enseguida para que me tranquilice (p. 2299)³¹⁵.

Tras el consejo de la reina, el *chu* termina con un poema que resume la acción y alude al próximo *chu*:

Busca un marido donde otros busquen al buda; observa al lado del asiento del monje para buscar un yerno. Ve y vuelve en secreto, la reina debe ser la primera en enterarse de la buena noticia (p. 2299)³¹⁶.

La fórmula estructural fija de *xiqu* supone que el tiempo y el espacio están determinados por el primer personaje que sale. Como el tiempo es discontinuo, al comienzo de cada *chu* es necesario hablar un poco del pasado hasta llegar al presente y terminar con una alusión al futuro.

³¹³ “昨承我王之命，要求人世之姻。必須有眼之人，方得有情之婿。我想起來，則有姪女瓊英郡主，能會瞧人。待我先喚公主出來，示以此意。然後分付姪女，依計而行。”

³¹⁴ “（衆）公主到。”

³¹⁵ “[尾聲]到花宮不少得兒郎俊，打疊起橫波着人。你去呵，休得漏洩了機關要老娘心上穩。”

³¹⁶ “選佛場中去選郎，禪牀側畔看東牀。疾去疾來須隱約，好音先報與娘行。”

Debido a esto, no tiene por qué haber continuidad temporal entre los *chu*, ya que cada uno existe de manera independiente, como una cuenta en un rosario. Sin embargo, los *chu* se conectan a través del orden temporal. Como indica Gong Zhongmo (2002):

El *chu* anterior es la causa del *chu* posterior, y el posterior es la consecuencia del anterior. Se construye una causalidad, como un eslabón engancha otro en una cadena. Esta causalidad es la que obtiene la unidad de acción, a través de la limitación y el control del tiempo (p. 2)³¹⁷.

Los estudios sobre el tiempo del *xiqu* surgen en la segunda mitad del siglo XX, lejos del período próspero de creación y representación de esta forma dramática. Además, merece la pena analizar la estructura y el argumento, ya que afectan al tratamiento del tiempo dramático y escénico.

Los estudiosos modernos, influenciados por la teoría occidental sobre el teatro, intentaron aplicar sus conceptos al teatro clásico chino. Esto supuso que apenas se prestara atención a la estructura o al argumento. Yang Jiang (1959) explica:

En las obras que tratan sobre *xiqu* clásico chino se suele prestar gran atención al canto, menospreciando el argumento. Al estudiar el canto, se trata como poesía, exigiendo palabras hermosas y bella melodía. Incluso el argumento en el canto es apenas discutido, con la excepción de algunas breves palabras (p. 332)³¹⁸.

Yang Jiang indica que hasta la dinastía Qing, *Xianqing ouji* de Li Yu (Qing) estudia sistemáticamente la creación y la puesta en escena desde el punto de vista del argumento. Es interesante ver el punto de vista de este teórico dramático de la época final de la prosperidad de *Kunqu*. Según Li Yu (Qing), la estructura debe ser:

Cuando redacta un *zhe*³¹⁹ hay que tener en cuenta varios *zhe* anteriores y pensar en los posteriores. Lo primero es para ser congruente con los anteriores; lo segundo facilita la anticipación de los siguientes. La congruencia y la anticipación no se hace solo para una persona o un asunto, sino para todos los personajes con nombre y todos los asuntos de los que se trate. Hay que pensar con detalle cada parte (p. 53)³²⁰.

³¹⁷ “前一出是后一出的因，后一出是前一出的果，构成一环扣一环的因果关系。这种因果关系由时间的控制获得了行动的统一。”

³¹⁸ “我国古代论戏曲的著作，往往着重‘曲’而忽略‘戏’……论曲还是把它当诗歌看，讲究词采音律，而对于曲里的‘戏’，除了片言只语，很少探讨。”

³¹⁹ Aquí *zhe* equivale a *chu*.

³²⁰ “每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映；顾后者，便于埋伏。照映埋伏，不止照映一人、埋伏一事，凡是此剧中有名之人、关涉之事，与前此后此所说之话，节节俱要想到。”

En estas partes, no se deben dejar grietas:

La idea de no dejar grietas no significa que un *chu* tras otro los personajes se sustituyan en escena. Significa entrelazar lo que procede con lo que sigue, relacionándolo de manera estrecha, hilando incluso asuntos que no tengan relación directa. Su sutileza se verá más tarde, como la raíz del loto, cuyas sedas crecen escondidas antes de cortarse. Al devanar, se verá la sutileza (p. 76-77)³²¹.

Como ejemplo, en el *chu* treinta y cinco de *Historia de Nanke*, la reina piensa en su hija enferma. Según la dama, la enfermedad agrava de forma repentina y el rey y los séquitos lloran, lo que alude a la muerte de la princesa. A continuación, en el *chu* treinta y seis, Duan Gong cuenta en su *bai*:

Veo que el yerno real Chunyu, gracias a ser familia del rey, gobierna en Nanke desde hace tiempo, con mucha fama. Pensando en el país, le escribo al rey pidiendo que lo convoque de regreso a la corte. Le otorga un cargo de ministro, para evitar el perjuicio. La vida es impredecible y la princesa ha muerto. El rey y la reina la recibieron en las afueras y toda la corte se suspende por tres días, en duelo. Le conceden un nuevo título, Princesa Shunyi, con solemnidad. Ayer, su Majestad me encargó que eligiese un lugar de entierro. El único que conviene es la Montaña de la Tortuga, así que informaré a su Majestad. Dicen que el yerno real vendrá hoy, le esperaré por si su Majestad ordena discutirlo cara a cara (p. 2398)³²².

En el *chu* treinta y siete, sale la duquesa Qiongying diciendo:

La prima Yaofang, se casó con el yerno Chunyu, que luego gobernaba en Nanke. Ya éste fue nombrado el ministro que nadie se puede comparar. Inesperadamente, ella falleció, todo el país se pone triste, el rey ordena que la sepulten en la montaña de Dragón, con mucha solemnidad. Ayer el yerno real volvió a la corte, Nuestra Majestad se fiaba mucho de su fama en Nanke, mas el cariño de la reina, él puede entrar y salir del palacio libremente, qué poderoso. Todas las noblezas y familias reales, ninguno no hace amistad con él. El canto de la mañana y banquete por la noche, las flores de primavera y la luna del otoño. Yo, Xiangyue y la cuñada real, las tres viudas, excepto de las rituales, nunca lo invitamos en privado. Al recordar el yerno talentoso, fuerte, lo quiero tanto y lo respeto tanto (p. 2420)³²³.

³²¹“所谓无断续痕者，非止一出接一出，一人顶一人，务使乘上接下，血脉相连，即于情事截然绝不相关之处，亦有连环细笋伏于其中，看到后来方知其妙，如藕于未切之时，先长暗丝以待，丝于络成之后，才知作茧之精”

³²²“俺看淳于駙馬，依倚至親，久據南柯，貪收人望。俺為國長慮，請旨召回，尊以左相之權，防其遙制之害。誰知事不可測？公主喪亡。國王國母郊迎其喪，舉朝哭臨三日，諡為順義公主，禮節有加。昨奉旨議其葬地，只有龜山可葬。欲待奏知，聽的駙馬今日見朝，在此伺候。倘令旨忙着他面議葬地，亦未可知。”

³²³“妹子瑤芳，嫁與淳于駙馬，出守南柯，入為丞相，當朝無比。舉國哀傷，勅葬龍山，威儀甚盛。昨日駙馬還朝，俺王素重南柯之威名，加以中宮之寵信，出入無間，權勢非常。滿國中王親國戚，那一家不攀附他。朝歌暮筵，春花秋月。則俺和仙姑國嫂三家寡婦，出了公禮，不曾私請得他。想起駙馬一表人才，十分雄勢，俺好不愛他，好不重他。”

Luego, en el treinta y ocho, Chunyu mismo dice:

Yo, Chunyu, después de la muerte de la princesa, solitario y triste. Lo menos mal es que el rey y la reina me dan más cariño; tengo la libertad de entrar en la corte y el palacio libremente, y confían en todo lo que digo. Todas las noblezas y familias reales hacen amistad conmigo; la diversión me ayuda a olvidar la tristeza, día y noche. Hoy, en la corte nocturna, veo las damas cortesanas, bellas y riendo y jugando, nada más mi esposa de princesa (p.2405)³²⁴.

En los *chu* siguientes, diferentes personajes —Duan Gong, Qiongying, Chunyu— salen a escena y hablan de su propio punto de vista sobre la muerte de la princesa, haciendo referencias al pasado, el presente y el futuro. Cada uno tiene sus propios planes e ideas. Las narraciones, que a primera vista pudieran parecer repetidas, promueven el desarrollo perifrástico de la trama, a través del tratamiento de múltiples aspectos. Yang Jiang (1959) cree:

En cambio, nuestro *xiqu* tradicional deja a los espectadores ver todos los aspectos. No como el cuadro que solo enseña una fachada y se reserva el dorso. El *xiqu* se parece a un objeto tridimensional que gira para que cada cara pueda ser vista por los espectadores (p. 344)³²⁵.

Este tipo de repetición resultaría redundante en el teatro occidental. Sin embargo, en el *xiqu* esta discontinuidad sirve para crear una cierta continuidad, mostrada a través de las diferentes caras de una acción. En este caso, el tiempo dramático tiende a acercarse al tiempo escénico, ya que es constantemente constreñido y dilatado.

Frente a esta multiplicidad, *La vida es sueño* cuenta con dos líneas de acción: el sueño de Segismundo y la restauración del honor de Rosaura. Primero, si nos concentramos en la línea principal, o sea, la de Segismundo, descubrimos que éste, cuando sale por primera vez personalmente en el escenario, está en la torre (J1, C2)³²⁶. Después de que Clotaldo se lleve a Rosaura por entrar en el lugar prohibido de la torre (J1, C3), en su siguiente aparición Segismundo está ya en palacio (J2, C2). Hay una elipsis en la que Clotaldo ha drogado a Segismundo, como le cuenta a Basilio (J2, C1) y lo ha llevado al palacio. Tras su segundo

³²⁴ “俺淳于生，自公主亡後，孤悶悠悠。所喜君王國母寵愛轉深，入殿穿宮，言無不聽。以此權門貴戚，無不趨迎。樂以忘憂，夜而幾日。今日晚朝，看見宮娥命婦，齊整喧嘩，則不見俺的公主妻也。”

³²⁵ “我国传统的戏剧却是让观众各处瞧到。它不像图画那样只有一个正面，以致背面的情景只好向观众描叙；它像一个转动的立体，每一面都可以转向观众。”

³²⁶ Se sigue aquí la segmentación de Fausta Antonucci en su edición de la obra, indicando primero la jornada y a continuación el cuadro.

encuentro con Rosaura, ahora en palacio (J2, C3), vuelve a encontrarse durmiendo encadenado en la torre (J2, C5). De nuevo, se elide todo el proceso. Segismundo, liberado por los rebeldes, decide presentar batalla a su padre (J3, C1) y marcha con los soldados hacia el campo de batalla (J3, C4). Por último, vuelve a encontrarse con Rosaura (J3, C5).

La trama secundaria sobre el honor de Rosaura ocupa otros cuadros. Disfrazada de varón, Rosaura llega a Polonia con Clarín y encuentra a Segismundo en la torre (J1, C1). Tras escuchar a Segismundo, Rosaura se dispone a contar sus penas es descubierta por Clotaldo, quien reconoce su espada y sabe que se trata de su hija. El agravio de Rosaura no se despliega claramente entre los cuadros siguientes (J1, C2-C3). La discusión entre Astolfo y Estrella no solo evoca la historia polaca, sino que también muestra la ambición de Astolfo y su traición a Rosaura (J1, C4). Tras el perdón de Basilio a Rosaura y Clarín, esta pide ayuda para vengarse de Astolfo (J1, C5). Rosaura consigue estorbar la unión de Astolfo y Estrella (J2, C4), pero vuelve a pedir ayuda para vengarse a Clotaldo, sin resultado (J3, C3), por lo que finalmente acude a Segismundo (J3, C5).

En el quinto cuadro (J3), las dos líneas de acción confluyen. Son diferentes a los eslabones de *Historia de Nanke*, ya que en este caso las dos acciones están unidas, estrechamente relacionadas. Además, el público solo puede ver una perspectiva sobre el escenario. Las partes que no pueden verse se omiten. Aunque haya dos líneas de acción, el tiempo se desarrolla de manera entrelazada y lineal.

El tiempo dramático de tres días se comprime, gracias a las elipsis, hasta caber en el tiempo escénico de aproximadamente dos horas. La elipsis hace que la fábula progrese. Su extensión es más amplia de lo que se representa en escena, no obstante, lo no representado es irrelevante.

De manera correspondiente, Tang Xianzu establece un marco binario de tiempo. Aunque desde el punto de vista de estructura artística del tiempo, la sucesión lineal único es el método más habitual en el *xiqu* (Qi Xinrong, 1995).

En *Historia de Nanke* hay, por un lado, un primer nivel de estructura temporal, el tiempo del mundo humano; y, por otro, un segundo nivel temporal, el tiempo en el país de las hormigas.

Como Qi Xinrong (1995) señala:

En esta obra, la estructura temporal del país de hormigas parece un agrandamiento de la estructura temporal humana. Sin embargo, el contenido expresado en la estructura temporal humana no se aumenta de manera violenta. Al contrario, la estructura temporal humana es más bien una condensación del país de las hormigas. No obstante, esto no simplifica la trama. El autor combina las dos

estructuras temporales en una sola cuando Chunyu, al despertar del sueño, exclama: «en un rato de sueño, es como pasar toda la vida». En este sentido, el público puede comprender la perspectiva del autor sobre la vida, aludida en la comparación de ambos tiempos y en su conocimiento de la fama y la fortuna. De este modo, las estructuras temporales paralelas acaban por tener una forma significativa (p. 96)³²⁷.

5.1.3.2. Orden

Es necesario reiterar, una vez más, que las diferencias que se encuentran en la estructura temporal y en el orden derivan de los distintos conceptos teatrales de cada tradición. Como señala Xu Qiang (2014):

El tiempo expresado en el drama clásico occidental es objetivo, físico. No cambia por la intervención de los personajes. Busca la verosimilitud. El tiempo mostrado en el *xiqu* clásico chino es libre de la limitación del tiempo escénico. La velocidad y el ritmo del tiempo se basan principalmente en expresar las emociones del personaje y los conflictos de las tramas, o sea, el tiempo en *xiqu* es tiempo subjetivo, que sirve para mostrar cómo los personajes mueven la trama. El flujo del tiempo depende por completo de los actores (p. 111)³²⁸.

García Barrientos (2007) comenta esta cuestión al hablar de las diferencias entre el drama y la narrativa. Así, las diferencias pueden comprenderse también por el carácter más narrativo del *xiqu*. García Barrientos explica:

El orden dramático, menos flexible que el narrativo, presenta en cambio unos perfiles más nítidos para su estudio, seguramente porque la estructura temporal del drama es a la vez más rígida y más clara que la de la narración. El carácter subjetivo, mediato, de ésta explica su agilidad temporal, su extrema facilidad para librarse del curso inexorable del devenir: Tratándose, no de tiempo, sino de una mirada sobre el tiempo de alguien, la instancia mediadora, el «narrador», se comprende la libertad de las representaciones narrativas para romper el orden cronológico saltando al pasado o al futuro con tanta soltura que resulta difícil muchas veces no perderse en el itinerario temporal enmarañado por el que la voz narrativa nos arrastra. La inmediatez del drama, la ausencia de mirada alguna que no sea la del espectador o de voz que no sea la de los personajes, se traduce en el carácter objetivo del tiempo dramático, patente, en lo que se refiere al orden, tanto en su sometimiento natural al cronológico como en la nitidez, brutal y paradójica, de las posibles aunque raras

³²⁷ “在这部戏中，蚁国的时间结构似是对人间时间结构的一种放大，但在人间时间结构层中所表现的内容并没有硬性增加，人间的时间结构又像是蚂蚁国结构的凝缩，但在蚁国时间结构中繁纷的事件又没有因此而简化。最后，作者将两种时间合一，主人公从醉梦中醒来，惊讶不已：‘我梦中倏忽，如度一世矣！’这时人们便体会到了在这双重时间的关系对比之中暗含了作者对浮世人生的某种理解，对功名利禄的某种认识，这样，作者所构造的双重时间结构形式也就成为了一种‘有意味的形式’。”

³²⁸ “西方传统戏剧所表现的时间是客观的，不因人的介入而改变的物理时间，追求艺术的生活真实……中国古典戏曲所表现的剧中时间则不受舞台时间限制，时间快慢、急促的节奏都以抒发人物的感情与剧情的矛盾冲突发展为主。就是说，中国古典戏曲所表现的时间是为了表现人物推动剧情发展所呈现的带主观性的时间，时间的流转全靠演员的把握……”

quiebras «objetivas» de la cronología (p.92).

En *Historia de Nanke*, la mayor parte de los *chu* siguen un orden cronológico: pre-sueño, sueño, post-sueño. Sin embargo, hay *chu* centrados en la exposición (2-4) cuyo orden no se puede determinar, como si fueran ácronos. Estos *chu* tienen espacios y tiempos dispersos. En el *chu* dos, Chunyu está deprimido en la casa de Yangzhou. En el tres, el rey de las hormigas cuenta la fundación de su país, preparando el espacio en el que se desarrollará el sueño. En el cuarto, el maestro Qixuan muestra el karma de quinientos años antes. Estos argumentos podrían enlazarse de manera sucesiva, e incluso ocurrir al mismo tiempo, ya que la obra no especifica un momento concreto, por lo que no puede determinarse.

En el teatro occidental, el tiempo es objetivo y no cambia dependiendo del punto de vista. Pueden encontrarse muchas huellas de discontinuidad en acciones que se efectúan cronológicamente. En *La vida es sueño* hay analepsis para contar partes de la historia que no se han llevado a escena y completar los huecos. Por ejemplo, Clotaldo recuerda el proceso de llevar a Segismundo al palacio, dormido.

5.1.3.3. Duración: velocidad y ritmo

Se han comentado ya el tiempo escénico, el tiempo dramático y el diegético. Queda por analizar, sin embargo, la duración relativa, es decir «el resultado de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica» (García Barrientos, 2007, p. 104). Esta relación tiene como resultado tanto la velocidad «en el interior de una escena temporal» como el ritmo «en el conjunto de una secuencia de escenas» (García Barrientos, 2007, p. 104).

a. Velocidad

La velocidad se cambia mediante recursos como la variación del «tiempo natural de la ejecución representante (velocidad externa)» o la atribución explícita a una escena de «una duración diegética discordante con su duración efectiva (velocidad interna)» (Barrientos, 2007, p. 104).

El tiempo en el teatro occidental es objetivo, lo que dificulta los cambios obvios de velocidad. En una tradición teatral que requiere verosimilitud resulta difícil alterar la velocidad externa ya que «la ejecución ralentizada provocará ante todo un efecto de distanciamiento, una quiebra de la ilusión de realidad» (García Barrientos, 2007, p. 107) y tanto los cambios en la dicción como el movimiento afectado pueden resultar falsos. Sin embargo, al tratar de la época

barroca, debe tenerse en cuenta la utilización del verso en el teatro. El uso de determinadas formas métricas puede dar cierto lirismo y ralentizar, hasta cierto punto, la velocidad, aunque no de manera tan obvia como en el *xiqu*.

En cambio, el tiempo en el *xiqu* chino es subjetivo y abstracto. Tanto la velocidad externa como la interna pueden cambiar libremente. La representación puede durar más o menos tiempo que la acción real y, dentro de un *chu*, la duración diegética puede ser discordante con la duración escénica. Como señala Lan Fan (2008):

Esencialmente, el *xiqu* chino no crea el medio ambiente natural independiente de los personajes. Su ambiente natural (el tiempo y espacio escénico) existe en la representación de canto, gesto, *bai* y acrobacia, artes marciales de los actores, y existe en la actitud y reflexión de los personajes en la escena a él (p. 171)³²⁹.

Tomando como ejemplo la primera salida de Chunyu en el tercer *chu*, que se ha citado ya en el capítulo anterior, Chunyu sale en la escena y hace un canto *Poqizhen*, en el que expresa su estado deprimido, para pasar a recitar su *Dielianhua* —poema de salida—, en el que describe el ambiente a su alrededor: el paisaje de otoño, la gran sófora en el patio vacío, y una atmósfera nostálgica en la que las hojas, meciéndose, parecen lamentar el paso del tiempo. En el *bai*, Chunyu cuenta su propia historia, comenzando por sus antepasados y acaba por conectar el suceso de la trama con el ‘ahora’ escénico, indicando el tiempo: «el último día de otoño en el séptimo año de la era de Zhenyuan de la dinastía Tang». En este punto empieza verdaderamente la acción.

En el teatro occidental, los espectadores pueden percibir el paso del tiempo y el cambio de espacio a través de la escenografía. Los personajes apenas interrumpen la acción para dar indicaciones sobre tiempo y espacio.

En el *chu*, la velocidad externa permanece ralentizada, debido a la presencia de cantos y *bai* y la fluctuación de los tonos. Podrían incluirse también bailes, acrobacias o artes marciales, que llegasen a durar más tiempo que la acción principal. Así, el tiempo parece detenerse.

Del mismo modo, la velocidad externa también puede ser acelerada. En *xiqu* chino, se puede representar un flujo temporal a través del movimiento de los personajes. Dado que el movimiento del *xiqu* es abstracto y formulaico, se pueden representar diferentes acciones. Por

³²⁹ “从本质上说，中国戏曲不创造独立于人物之外的自然环境，它的自然环境（舞台时空）存在于演员唱、做、念、打的表演当中，存在于舞台人物对它的态度和反应当中。”

ejemplo, las rutas de *yuanchang*³³⁰ se diferencian según el ritmo del actor, que puede ser *zou* (andar) y *pao* (correr); según el tamaño del círculo, *da* (grande) y *xiao* (pequeño); según la dirección hacia donde empieza, *zheng* (anverso) y *fan* (reverso); e incluso depender del género del personaje, en distintos pasos. De este modo, el sistema sirve para representar el cambio espacial y, por ende, un flujo temporal con unos gestos breves, de modo que la velocidad se acelera. Puede tomarse como ejemplo el momento en el que Chunyu entra en el país de las hormigas en coche, acompañado por los mensajeros de túnica púrpura:

[Al aire anterior]

CHUNYU: El camino que discurre el coche nos lleva a una cueva antigua, donde veo de pronto que las montañas, el clima y el paisaje son diferentes. (Murmurando para sí mismo.) ¿Cómo puede haber un lugar así? Constantemente aparecen ciudades, murallas, coches y gente. ¡Qué extraño! Las personas que ven a lo largo del camino me evitan o se levantan, ¿por qué? Los que me acompañan gritan a la multitud. ¿Por qué la gente de la calle debe despejar el camino para mí? (p. 2318)³³¹

En este pasaje, Chunyu cuenta lo que ve y oye durante el camino. El cambio espacial se realiza sin la ayuda de escenografía alguna, sino mediante los movimientos de los actores, en este caso, *yuanchang* de Chunyu y los mensajeros. De este modo, un camino largo dura tan solo unos segundos. Del mismo modo, apenas un momento de artes marciales son suficientes para representar una batalla, como ocurre en el enfrentamiento con el príncipe enemigo en el *chu* veintinueve.

Este tipo de recursos no siempre se han comprendido bien desde el punto de vista occidental. Shi Shuqing (1976) en *Los occidentales ven drama chino*, recoge la crítica de un espectador francés:

Las palabras de los actores son monosilábicas y emiten cada sonido luchando por sus pulmones. La gente realmente pensaría que eran gritos de dolor cuando los mataban. Un actor que representa a un juez camina pasos extraños en el escenario, poniendo primero el talón en el suelo, bajando lentamente el pie y por último, la punta. Por el contrario, otro actor camina como un loco, con movimientos exagerados de brazos y piernas, hasta el punto de ser más exagerado que un payaso, aunque digan que se trata de un general en el ejército. Con respecto al diseño del escenario, no hay más que un telón colgado detrás, sin nada a ambos lados, parecido

³³⁰ Según el *Diccionario de Kunqu* (Wu Xinlei, 2002) son «fórmulas de programación escénica. Uno o varios personajes van a la ruta prescrita en el escenario, con el motivo de representar el cambio espacial» (p. 614).

³³¹ “[前腔] (生) 車箱路，古穴隅，豁然見山川風侯殊。(低語介) 怎生有這一段所在？不斷的起城郭，車輿和人物。奇怪，奇怪，一路來，但是見我的，都迴避起立，何也？附車者，儘傳呼。為甚呵，着行人，多避路？”

a un circo ambulante (p. 51)³³².

Este pasaje resalta las diferencias en la representación del *xiqu* y del teatro occidental. Los cantos que se critican sirven para ralentizar la acción, a través de un silabeo virtuoso. Además, cada sílaba equivale a un carácter, usado como palabra y tanto en el canto como en el recitado la pronunciación tiene su propio tratamiento artístico, distinto del habla ordinaria. Es frecuente que esto suponga la prolongación del sonido. En segundo lugar, los gestos no son verosímiles, sino abstractos. Tienen sus propios códigos para presentar el tiempo como quiera. Una acción complicada puede ser realizada por breves movimientos, así la velocidad externa es acelerada.

La velocidad interna de *xiqu* también puede ser condensada y dilatada. Dentro de un cuadro en la comedia española de la época, la duración diegética está más cerca de la duración escénica, de manera que tiende al isocronismo, debido a la búsqueda de la verosimilitud. Sin embargo, en un *chu* el tiempo goza de total libertad. Por ejemplo, en el *chu* diez en que Chunyu fue convocado al país de hormigas, en el primer canto de Sheng cuando sale, «*ri zhe tian ai*» (p. 2315)³³³, que significa la corona grande de la sófora oculta el sol, hace que el cielo se ve más bajo. Luego sale su criado Perdiz que dice que «*qia cai wo xi bian tanshu xia xiezhou lai*» (p. 2315)³³⁴, estaba tomando una siesta debajo del árbol de sándalo junto al arroyo. El tiempo debe de ser por la tarde. Perdiz va a buscar a su dueño y aparece de nuevo sosteniendo a Chunyu, en cuyo canto se menciona «*xieyang*» (p. 2316), la puesta de sol. En el *chu* cuarenta y dos, cuando Chunyu despierta tras el sueño, Perdiz le dice que es «*ri xi li*» (p. 2419)³³⁵, al atardecer. A través de estas alusiones los espectadores sienten que el tiempo está fluyendo, de modo que se condensa la velocidad interna.

Si es necesario, también se puede dilatar el tiempo. De este modo, en el *chu* veinticuatro, se muestra lo que el mensajero de túnica púrpura oye y ve en Nanke, revelando el mérito político de Chunyu a través de las alabanzas de su pueblo. El dramaturgo utiliza cuatro cantos, casi idénticos en la métrica, en los que ancianos, letrados, campesinas y comerciantes ensalzan la política de benevolencia de Chunyu y su vida feliz. A pesar de que puede parecer repetitivo,

³³² “所有演員的吐字都是單音節的，我從未聽到他們發一個音而不從肺部掙扎吐出的，人們真要以為他們是遭遇慘殺時所發出的痛苦尖叫。就中一個演法官的演員在舞台上走着十分奇怪的臺步，他首先將他的腳跟放在地上，然後慢慢放下鞋底，最後才是腳尖。相反，另一個演員，却像瘋子似的走來走去，手臂與腿跨張地伸動，比起我們小丑劇的表演，仍然顯得太過火了。據說他是個軍隊中的將軍。至於舞臺的設計，只有一塊布掛在後面，兩旁一無所有，真像我們旅行演出的馬戲團。”

³³³ “日遮天矮”

³³⁴ “恰纔我溪邊檀樹下歇晝來”

³³⁵ “日西哩”

sirve para mostrar mejor la prosperidad política y económica de Nanke, donde los mayores disfrutan de su vejez, los letrados se dedican al estudio, ancianos y jóvenes conviven pacíficamente y las mujeres campesinas pueden tener más hijos. El ideal político que anhela el dramaturgo se muestra en este instante de tiempo dilatado. La velocidad interna se ralentiza.

En *La vida es sueño* no hay signos de condensación ni dilatación en la duración de un solo cuadro, de modo que se manipule la velocidad interna. El cambio temporal está ligado de manera más estrecha al cambio de espacio y al intervalo entre jornadas, a través de recursos como la elipsis.

b. Ritmo

El ritmo no marcado, como señala García Barrientos, es la «intensión temporal» (2007, p. 110), en la que se sintetiza y se intensifica el tiempo dramático. A diferencia de la velocidad, que afecta tan solo a una escena o cuadro, el ritmo se despliega a lo largo de una conjunto o secuencia de cuadros o escenas. El ritmo puede ser exterior —referente a la duración efectiva de lo representado— o interior —es decir, la duración que se atribuye a lo representado (2007, p. 111).

El ritmo exterior es intensivo tanto en *La vida es sueño* como en *Historia de Nanke*, ya que en ambas se condensan sobre las tablas hechos sucedidos en varios años. En el caso de *La vida es sueño*, desde el nacimiento de Segismundo hasta la prueba y su resolución final; mientras que en *Historia de Nanke* se abarca el karma de cientos de años de las hormigas. En ambos casos, la duración de la historia es muy extensa, pero se condensa en escena.

En cuanto al ritmo interior, en *La vida es sueño*, la duración de los hechos representados en escena puede corresponderse con la duración de su representación. El ritmo se intensifica y acelera por medio de procedimientos como la elipsis. Cuando los personajes regresan a la escena después de un escenario vacío, pueden cambiar el el espacio y el tiempo. El tiempo puede ser simultáneo, consecutivo o posterior a lo representado anteriormente.

En el *xiqu* no tiene por qué haber correspondencia entre la duración de la representación y los hechos representados. Las obras *chuanqi* se dividen en numerosos *chu*, agrupados en *guanmu* de diferentes temas. Al igual que ocurría con los escenarios vacíos de la comedia española, entre los *chu* puede haber elipsis que den lugar a un cambio de tiempo y espacio. Por ejemplo, en el *chu* veintidós, Chunyu y la princesa acaban de llegar a Nanke y en el *chu* veintitrés, la reina comenta que su hija vive en Nanke desde hace veinte años, de modo que los

espectadores comprenden que ha pasado todo ese tiempo. Dado que el gobierno de Chunyu en Nanke no es la trama principal de la historia, el tiempo se reduce con una elipsis.

5.2. ESPACIO

5.2.1. Espacio dramático

El espacio dramático se entiende aquí como «el ‘encaje’ de los lugares argumentales en el espacio escénico» (García Barrientos, 2007, p. 129), por lo que debe ser también objeto de estudio. Como se verá, tanto en *La vida es sueño* como en *Historia de Nanke* hay espacios múltiples y sucesivos.

5.2.1.1. Los espacios dramáticos de *La vida es sueño*

La vida es sueño ocurre en tres lugares: la torre y su entorno, el palacio y el campo de batalla. Aunque todos se encuentran dentro de las tierras polacas, puede considerarse que se rompe la unidad de espacio. Esta «es la forma espacial característica de la comedia española del Siglo de Oro y del drama isabelino inglés, la dominante en el drama romántico» (García Barrientos, pp. 130-131).

a. La torre

Una descripción de Rosaura proporciona la primera imagen de la torre:

Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve
que el sol apenas a mirar se atreve;
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan la lumbré,
peñasco que ha rodado de la cumbre.
(vv. 56-64)

Vista desde el exterior, es un edificio rústico, bajo, oscuro, de ruda arquitectura. Esta descripción despierta la curiosidad de Rosaura y Clarín, pero también la de los espectadores. Además, crea un ambiente ominoso:

La puerta
—mejor diré funesta boca-abierta—

Está, y desde su centro
Nace la noche, pues la engendra dentro.
(vv. 69-72)

El ruido de cadenas y el lamento de Segismundo contribuyen a crear una atmósfera tensa. Rosaura lo describe metafóricamente como «una prisión oscura...de un vivo cadáver sepultura» (vv.93-94).

b. El palacio

Frente a la rusticidad de la torre, resalta la ostentación y el lujo de palacio. Cuando Segismundo despierta, está acompañado de músicos y criados que le ayudan a vestirse. A través de las preguntas de Segismundo, puede observarse el profundo contraste:

¡Válgame el cielo!, ¿qué veo?
¡Válgame el cielo!, ¿qué miro?
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuoso?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y bríosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?
(vv. 1224-1235)

El cambio de espacio acompaña a un cambio de estado de Segismundo, que pasa de ser un prisionero sin libertades ni derechos a ser el «príncipe heredero de Polonia» (vv. 1275-1276). Los detalles de su nueva situación reflejan este contraste: la servidumbre de los criados, el lujo de telas y brocados, la calidad del lecho, etc.

Hay una oposición evidente entre la torre y el palacio, lo rústico frente a lo suntuoso como representación de dos identidades diferenciadas de Segismundo: el prisionero y el príncipe. La vivencia de esta yuxtaposición y el brusco cambio espacial llevan al desengaño final de Segismundo.

c. El campo de batalla

En el campo de batalla se solucionan los conflictos. No se representa específicamente sobre el escenario, sino que se entiende entre bastidores y se marca con efectos de sonido como: *tocan*

al alma (v. 3135 *acot*), *dentro cajas* (v. 3030 *acot*), *sueña ruido de armas* (v.3059 *acot*), *disparan dentro* (v. 3070 *acot*), *cae dentro* (v. 3095 *acot*).

5.2.1.2. Los espacios dramáticos de *Historia de Nanke*

En *Historia de Nanke* conviven el país de las hormigas, el mundo humano y el mundo celestial. A diferencia de los lugares concretos de *La vida es sueño*, estos son espacios generales. El país de las hormigas, aunque a pequeña escala, es un reflejo del mundo humano. Abarca el palacio, la corte, la Residencia Donghua, el Condado de Nanke, etc. El mundo humano tampoco se limita a un único lugar, sino que incluye el patio de Chunyu, el Templo de la Sabiduría Zen y el Templo de la Fuerza Fiel, etc. Como puede observarse, en el *xiqu* no hay límite de espacio, como ya ocurría con el tiempo.

a. El mundo humano

El mundo humano, que existe en paralelo al país de las hormigas, es el trasfondo y la base de este. Tan solo ocupa el comienzo y el final de la obra, pero es el lazo que une ambos mundos.

En este espacio, Chunyu está despierto, deprimido y frustrado. Desde su *bai* en la segunda escena se introduce su estado personal, lleno de frustraciones y sin suerte. Su decepción con el mundo real lleva a la introducción de un espacio alternativo, en el que Chunyu realiza todos sus deseos. Como sucedía en *La vida es sueño* con el palacio y la torre, hay un contraste entre los dos mundos.

El mundo real se localiza en Yangzhou: «se rompió el corazón en el sur del río Yangtsé, se pierde el sueño en Yangzhou» (p. 2288)³³⁶. Yangzhou era un lugar donde se reunían los literatos. Se trata de un lugar ideal para el sueño, ya que, durante la dinastía Tang, hay un verso que dice que «diez años en Yangzhou como un sueño»³³⁷.

Dentro de Yangzhou hay dos lugares importantes: el Templo de la Sabiduría Zen y el Templo de la Fuerza Fiel. En el primero, Chunyu se encuentra por primera vez a las tres damas. En el segundo, se instala el sermón del festival de Ullambana y Bodhimanda.

b. El mundo celestial

No hay una descripción directa en la obra del mundo celestial. Se alude a él en diálogo

³³⁶“腸斷江南，夢落揚州。”

³³⁷ 杜牧，《遣怀》，“十年一觉扬州梦”。

entre personajes, principalmente entre Chunyu y la princesa, que ya está en el cielo. De acuerdo con el budismo y según lo aceptado en la época, el mundo celestial es un mundo de felicidad eterna. Cuando Chunyu se encuentra con su esposa en Bodhimanda, esta ya ha ascendido al cielo, como le cuenta:

Ahora voy sobre un coche hecho de nubes, cubriendo caminos empedrados de nubes. Sobre una nube, nos vemos a través de la niebla. Nos hablamos desde los dos extremos de las nubes (p. 2433)³³⁸.

La princesa se ha convertido en un ser iluminado. Aquí, la palabra «nube» surge con frecuencia para demostrar la diferencia con el mundo humano. Semejante a la *teicoscopia* de la literatura griega, la princesa y otros personajes ascendidos al cielo se ven «desde la muralla», hablando con Chunyu, que está en el mundo humano. De este modo, el dramaturgo extiende la historia a otro espacio, hasta el punto de que la princesa hace prometer a Chunyu que serán esposos en el cielo:

CHUNYU: ¿La unión entre marido y mujer en el cielo es igual que en nuestro mundo?

PRINCESA: En Tavatimsa, las parejas son iguales que en el mundo humano. En las esferas más altas, no hay unión sexual. Si les consume el deseo, les basta con con abrazarse, sonreírse u olerse. Además, mi señor, es *Lihen tian* (pp.2433-2434)³³⁹.

El dramaturgo describe a través del diálogo el mundo celestial, en términos budistas. Se trata de un espacio que los seres vivos anhelan.

c. El País de Sófora

El espacio fabuloso del país de las hormigas ocupa casi dos terceras partes de la obra. Se trata de un espacio muy importante, porque en él encaja todo el sueño del protagonista.

El tercer *chu* se dedica principalmente a la descripción del país de hormigas desde la perspectiva de su rey. En su *bai* nos cuenta cómo llegó al trono:

³³⁸ “（旦）我如今乘坐的是雲車，走得是雲程，站的是雲堆。則和你雲影相窺，雲頭打話，把雲意相陪。”

³³⁹ “（生）天上夫妻交會，可似人間？（旦）忉利天夫妻就是人間，則是空來，並無雲雨。若到以上幾層天去，那夫妻都不交體了，情起之時，或是抱一抱兒，或笑一笑兒，或嗅一嗅兒。夫呵，此外便只是離恨天了。”

“Tavatimsa”, Trayastimśa, 忉利天, una de las treinta y tres esferas del Budismo. “Lihen tian”, La esfera superior, en chino “离恨天”, es la superior de las treinta y tres esferas del cielo. Más tarde, se usa como metáfora de la situación desesperada de separarse entre las parejas (Hu Jinwang, p. 308).

Una procrea a dos, que procrean a tres, que acaban por procrear millones. Entre millones, se alzan miles. Entre miles, se alzan unas docenas. Y entre esa docena, se alza un rey (p. 2290).

Explica, además, cómo se fundó el país: «al año se convirtió en una aldea; a los dos, en una ciudad; y a los tres, en una capital de un reino» (p. 2290)³⁴⁰. Este reino crece debajo de la sófora, por lo que se adora este árbol, como sucedía con las grandes dinastías: el pino de la dinastía Xia, el ciprés de Shang y el castaño de Zhou.

El rey cuenta también cómo se construyeron el palacio y la ciudad: «Dejamos a un lado las armas y levantamos grandes ciudades amuralladas, con muchas puertas. Construimos casas con ventanas y puertas para que viviese el pueblo» (p. 2290)³⁴¹.

Por último, describe la instalación de departamentos políticos y su funcionamiento:

Al norte, las posiciones oficiales del gobierno atraen a los sabios, y en el sur los funcionarios del Condado de la Rama del Sur (Nanke) se dedican a asuntos militares. A la derecha, está el Palacio de la Justicia, a cuya sombra se dictan los veredictos. A la izquierda, está el Palacio de Shangshu, donde, apoyados en el tronco, los generales discuten estrategias militares. También allí están los departamentos políticos y sus funcionarios (p. 2290)³⁴².

La existencia de este país se justifica con la siguiente pregunta: «¿quién puede negar que debajo de la humanidad no hay pueblos de hormigas?» (p. 2290)³⁴³.

Este país de las hormigas es un mundo imaginario y mítico. Sin embargo, no es mas que una réplica del mundo real donde las hormigas antropomórficas también persiguen la riqueza y la fama. Allí, Chunyu realiza su deseo terrenal de ser un letrado, que no puede conseguir en el mundo humano. Otro paralelismo entre el mundo mítico y el mundo humano se encuentra en las opiniones sobre la educación de las mujeres. En el quinto *chu*, la reina habla con la princesa Yaofang:

REINA: Mi princesa, ya tienes quince años y fama y posición para casarte. Hasta hoy has vivido con nosotros, pero pronto vivirás con tu marido y su familia. ¿Sabes las Tres Obediencias y Cuatro Virtudes?

PRINCESA: Discúlpeme, todavía soy inocente. Dígame, por favor, madre.

REINA: Las tres obediencias son: obediencia al padre antes de casarse, al

³⁴⁰ “一年成聚，二年成邑，到三年而成都。”

³⁴¹ “穿戶牖，起樓台，同人棟宇”

³⁴² “北闕表三公之位，義取懷來；南柯分九月之官，理宜修備。右邊憲獄司，比棘林而听訟；左側司馬府，倚大樹以談兵。”

³⁴³ “真是國中有國，誰言人下無人。”

marido después de la boda y al hijo cuando no esté el marido. Las cuatro virtudes son tus palabras, tu moralidad, tu porte y tu trabajo de bordado. Si cumples estas reglas, serás una mujer virtuosa (p. 2297)³⁴⁴.

Las «Tres Obediencias y Cuatro Virtudes» son criterios para restringir la conducta de las mujeres en la ética confuciana. En el país de las hormigas las mujeres también tienen que practicarlas. Así, en el *chu* veinte, cuando el rey y la reina despiden a los recién casados, la reina advierte a su hija: «como una esposa, lo más precioso es ser suave y obediente. Si puedes hacerlo bien, ya no tendré preocupaciones» (p. 2345)³⁴⁵. El modelo femenino perfecto es el mismo que en el mundo humano.

Tampoco hay diferencia entre el mundo humano y el mítico en los requisitos a la hora de elegir un yerno para el rey:

Si elegimos el yerno en nuestra raza, es imposible encontrar a un hombre con los talentos administrativos y militares necesarios para hacer prosperar a nuestro país. Por eso tenemos que encontrarlo en el mundo humano (p. 2298)³⁴⁶.

Esta elección parece ridícula si se observa desde el mundo humano, pero como sucede desde el mundo mítico puede resultar verosímil. Véase el siguiente fragmento:

CHUNYU: Para dirigir una familia y gobernar un país, se consulta la ideología confuciana, no el budismo.

PRINCESA: Nunca he sabido qué es el confucianismo.

CHUNYU: El confucianismo abarca la lealtad de los vasallos al emperador, la piedad de los hijos hacia sus padres, la división de responsabilidades, el orden entre jóvenes y viejos, la confianza entre los amigos.

PRINCESA: Por lo que dices, en nuestro país no ha existido el confucianismo. Sin embargo, los vasallos son leales al emperador, nosotros tenemos roles familiares diferentes, nuestros hijos sienten piedad hacia ti y entre ellos, hermanos y hermanas, caminan en orden. ¿Por qué? (p. 2360)³⁴⁷

Los criterios confucianos se consideran la raíz del gobierno de la casa y del gobierno en sí. En el país de las hormigas nunca han oído hablar de ellos, pero su sociedad no es más que un

³⁴⁴“（老）公主，你年已及笄，名方弄玉。今日依於國母，他日宜其家人。四德三從，可知端的？（旦）女兒年幼，望母親指教。（老）夫三從者：在家從父，出嫁從夫，老而從子。四德者：婦言，婦德，婦容，婦功。有此三從四德者，可以為賢女子矣。”

³⁴⁵“為婦之道，貴乎柔順，爾善事之，吾無憂矣。”

³⁴⁶“若於本族內選婚，恐一時難得智勇之士，不堪扶持國家，要於人間招選駙馬……但有英俊之士，便可留神。”

³⁴⁷“（生）齊家治國，只用孔夫子之道，這佛教全然不用。（旦）奴家一向不知，怎生是孔夫子之道？

（生）孔子之道，君臣有義，父子有親，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。（旦）依你說，俺國裏從來沒有孔子之道，一般立了君臣之義，俺和駙馬一般夫婦有別，孩兒們一樣與你父子有親，他兄妹們依然行走有序，這欲因何？”

reflejo del mundo humano. El dramaturgo parece negar la función de los códigos rituales feudales vigentes.

Al igual que ocurría con *La vida es sueño*, en *Historia de Nanke* hay una oposición entre el mundo mítico de las hormigas y el mundo humano. El cambio espacial supone, de nuevo, un cambio de estado para el protagonista: Chunyu pasa de una vida solitaria y fracasada a un matrimonio con la princesa y una carrera llena de hazañas políticas como gobernador del Condado de Nanke.

5.2.2. El cambio espacial

En cuanto al cambio espacial, en *La vida es sueño* Segismundo ha pasado el proceso: torre-palacio-torre. La causa del cambio espacial es la prueba de Basilio a su hijo. Clotaldo lo ha narcotizado con una bebida hecha especialmente por orden de Basilio, lo que se muestra al principio de la segunda jornada:

Con la apacible bebida
que de confecciones llena
hacer mandaste, 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, y cuya violencia,
adormecido, le quita
los sentidos y potencias...
(vv. 990-1001)

Clotaldo, con unos versos racionaliza la posibilidad de la existencia de esta bebida:

No tenemos que argüir
que aquesto posible sea,
pues tantas veces, señor,
nos ha dicho la experiencia,
y es cierto, que de secretos
naturales está llena
la medicina, y no hay
animal, planta ni piedra
que no tenga calidad
determinada; y si llega
a examinar mil venenos
la humana malicia nuestra

que den la muerte, ¿qué mucho
que, templada su violencia,
pues hay venenos que maten,
haya venenos que aduerman?
(vv. 1002-1017)

En este pasaje, aparentemente Clotaldo reflexiona sobre la bebida, pero en realidad se trata de una forma de justificar ante el público el cambio de espacio de Segismundo. Este, tras sufrir los efectos de la bebida, se despierta ante un repentino cambio espacial. La motivación de esta nueva situación es la «prueba»:

trayéndole donde sepa
que es mi hijo y donde haga
de su talento la prueba.
Si magnánimo se vence,
reinará; pero, si muestra
el ser crüel y tirano,
le volveré a su cadena.
(vv. 1113-1119)

Basilio explica sus razones para llevar a cabo la prueba de este modo:

Si él supiera que es mi hijo
hoy, y mañana se viera
segunda vez reducido
a su prisión y miseria,
cierto es de su condición
que desesperara en ella;
(vv. 1126-1131)

Si en *La vida es sueño* es una bebida la que precipita el cambio espacial, también lo es en *Historia de Nanke*, en la que el licor es el catalizador del mundo mítico. El alcohol aparece de manera frecuente en la obra, ya que Chunyu pierde el cargo por emborracharse, bebe con sus amigos para despedirse, llega borracho al país de las hormigas e incluso el rey da un brindis a modo de despedida tras su expulsión.

Mientras que la bebida es una motivación implícita, la motivación explícita es el enamoramiento de la princesa. Tras escuchar los sermones del Templo de la Fuerza Fiel, Chunyu se dedica a beber y dormir. Se emborracha en una taberna al lado del Puente de la Sabiduría Zen y su criado Perdiz lo lleva a casa.

SHA (*Exclama.*): Hermano Chunyu, ¿de dónde vienes tan borracho?
CHUNYU (*Sin reconocerlo.*): ¿Quién eres para preguntar de dónde vengo?
Estoy tan borracho como siempre... (*Chunyu vomita.*)
LIU Y SHA: ¡Ah! Ha escupido un estómago de licor a nuestros pies, ¡buen licor!
¡Buen licor!
CHUNYU (*Cansado.*): Llévame al cuarto del este, a dormir. Y pon bien la botella de licor (p. 2316)³⁴⁸.

La borrachera de Chunyu es la ocasión propicia para que los mensajeros de túnica púrpura lo lleven a su país. En el sueño, Chunyu despierta y pregunta quiénes son, pero en realidad todavía está durmiendo, como se descubrirá al final de la obra. Lo que despierta es su alma. En este momento, Chunyu sale del mundo real. Los mensajeros explican cómo han llegado al mundo humano y lo invitan a un coche. Chunyu tiene muchas dudas:

CHUNYU: ¿Adónde vamos?
MENSAJERO: Al agujero de la antigua sófora.
CHUNYU: ¿Cómo iremos?
MENSAJERO 1: El agujero de la sófora es donde se halla nuestro país. Si dudas, ve a mirar.
CHUNYU (*Pregunta a Mensajero 1*): ¿Cómo puede haber un país en un agujero de sófora tan pequeño?
MENSAJERO 1: Señor Chunyu, ¿no recuerda que había un Dou Guangguo en la dinastía Han?³⁴⁹ A pesar de su vasto territorio, el país está dentro de un frijol. Había otro que se llama Kong Anguo³⁵⁰, que tenía un país estable y feliz dentro de un agujero. ¿Por qué no iba a haber un país en el agujero de la sófora? (p. 2317)³⁵¹

Mientras los mensajeros calman el miedo de Chunyu de manera humorística, el dramaturgo da verosimilitud a la existencia del País de Sófora. De este modo, el cambio espacial se realiza de forma natural, empezando a concentrar la descripción en el mundo mítico. Por el camino, Chunyu se muestra asombrado. Al llegar a las puertas del país, se sorprende:

CHUNYU: ¡Qué ciudad tan grande! Desde fuera se ven muchos edificios y pabellones, suntuosos y hermosos. Dentro, en una tabla dorada está escrito en cuatro caracteres (*lee*) Gran País de Sófora (p. 2318)³⁵².

³⁴⁸ “（沙叫介）淳于兄，你何處來？醉的不尋常也。（生作不知介）誰？道俺去何來？尋常沾罪。……（吐介）（溜沙）哎也，一肚子都倒在我兩人腿腳上，好酒，好酒。……（生倦介）扶俺東廡下睡去。那瓶酒好放着。”

³⁴⁹ 寶廣國，nombre de persona real de la dinastía Han, literalmente se entiende como el gran país de frijol.

³⁵⁰ 孔安國，nombre de persona, miembro de la familia de Confucio. Literalmente tiene el sentido de el país estable en el agujero. El uso de nombres de los famosos como nombre de país es la forma común para contentar al público o lectores en *chuanqi* de la dinastía Ming y Qing.

³⁵¹ “（生）向那裏去？（紫）此古槐樹穴下而去。（生）怎生去得？（紫）古槐穴，國所居。若遲疑，請前驅。（一紫衣先下）（生問一紫衣介）槐樹小穴中，何因得有國都乎？（紫）淳于公，不記漢朝有個寶廣國，他國土廣大，也只在寶兒裏；又有個孔安國，他國土安頓，也只在孔兒裏。怎生槐穴中沒有國土？”

³⁵² “（生）好一座大城，城上重樓朱戶，中間金牌四個字：（念介）大槐安國。”

Tras bajar del coche, lo reciben en la Residencia Donghua, donde hay pilares con esculturas delicadas y barandillas de colores, hermosos árboles frutales cultivados en el patio, mesa y estera de pajas, cortinas y comida y licor, todo colocado en la sala. Al verlo, Chunyu se pone muy contento y acepta el cambio de ambiente.

En este primer cambio espacial, tanto Segismundo como Chunyu permanecen pasivos. En el caso de Segismundo, no tiene conocimiento de lo que ha ocurrido y, en el de Chunyu, el alma parece salir del cuerpo inconsciente, observándolo con sus propios ojos.

La brusquedad del primer caso es, en cierto sentido, un incentivo del desengaño del personaje. En la obra de Tang Xianzu el cambio es más suave, hasta que el protagonista se adapta y lo acepta. La diferencia esencial está en la condición del sueño: mientras que el ‘sueño’ de Segismundo no es tal, el de Chunyu sí lo es.

Tanto Segismundo como Chunyu regresan al espacio anterior. En *La vida es sueño* hay una estructura espacial torre-palacio-torre, mientras que en *Historia de Nanke* se trata de mundo humano-mundo mítico-mundo humano-mundo celestial. El proceso de narcotizar y llevar a Segismundo a la torre no se presenta directamente, sino se alude por las palabras de Basilio:

Pues antes que lo veas,
volverás a dormir adonde creas
que cuanto te ha pasado,
como fue bien del mundo, fue soñado.
(vv. 1720-1723)

Cuando Segismundo vuelve a aparecer con pieles y cadenas, está durmiendo en el suelo, como sucedía al principio de la obra. En su sueño, intenta dar muerte a Clotaldo y vencer a su padre. Tras despertarse está lleno de confusión, sin saber quién es, pues todavía recuerda la gloria y la riqueza que ha experimentado:

en un lecho que pudiera,
con matices y colores,
ser el catre de las flores
que tejió la primavera.
Aquí mil nobles, rendidos
a mis pies, nombre me dieron
de su príncipe, y sirvieron
galas, joyas y vestidos.
(vv. 2114-2121)

En cambio, Chunyu es expulsado del país de las hormigas, tal como llegó al mundo mítico. El camino de regreso es el mismo, con los mismos mensajeros de túnica púrpura, aunque el trato es el opuesto, pues ni siquiera le contestan. El coche es más tosco y cuando pasan junto al torreón con caracteres dorados el pueblo no sale a verlo. La gente ha cambiado. Chunyu ha perdido la gloria del pasado, de modo que experimenta la inconstancia de las relaciones humanas.

Debido a la limitación de los recursos escénicos, los espacios dramáticos de *La vida es sueño* no son muy numerosos ni muy variados. En cambio, debido a la falta de restricciones escénicas, en *Historia de Nanke* hay múltiples espacios dramáticos. Como señala Zhou Ning (1993), «en *xiqu*, tanto el lenguaje como la forma del cuerpo pueden causar el paso del tiempo y la conversión constante del espacio» (p. 98)³⁵³. El decorado verbal y corporal se encarga principalmente de la presentación de cambios temporales y espaciales. El cambio de situación no se presenta a través de la escenificación, sino a través de las acciones de los actores. Así, puede afirmarse que el concepto temporal y espacial en *xiqu* es subjetivo y cognitivo.

Cuando la reina aparece para decir que tiene una hija, Yaofang, que ha vivido en el Condado de Nanke por veinte años, inmediatamente entendemos que estamos en el palacio, veinte años después. La acción de caer puede transportar a un personaje del mundo celestial al mundo humano. De este modo, cada uno de los espacios principales de *Historia de Nanke* puede dividirse en muchos lugares menores en los que se desarrolla la acción. Por ejemplo, en el país de las hormigas aparecen la Residencia de Donghua, el palacio Xiuyi o el Condado de Nanke. No hay límite a la representación. El dramaturgo no evita usar múltiples lugares, sino que intenta incluir lo máximo posible para mostrar la misteriosa coincidencia entre el mundo mítico y el mundo real y las vicisitudes de Chunyu.

Una coincidencia entre ambas obras es el abundante decorado verbal, es decir, lo que no puede realizarse en el escenario se complementa a través del lenguaje de los actores. En el caso de *Historia de Nanke* —y en general en el *xiqu*— el decorado verbal es el método principal para presentar cambios espaciales y temporales.

Además, en el *xiqu* el tiempo y el espacio son inseparables y suelen aparecer juntos. En *Historia de Nanke*, el país de las hormigas tiene su propio sistema temporal que se desarrolla paralelamente al del mundo humano. Los personajes pueden cruzar libremente y, a la vez que experimentan el cambio de espacio, experimentan una diferencia de tiempo.

³⁵³ “在戏曲中，语言与形体都能造成时间的推移与空间的不断转化。”

Hay una diferencia esencial en el tratamiento de espacio y tiempo en la comedia y en el *xiqu*. La comedia se enfoca en un punto o segmento corto temporal, y apenas unos cuantos puntos espaciales. Su estructura es clara y resumida, de modo que puede representarse desde el principio hasta el final sobre el escenario y mantener la ilusión de verosimilitud para el público. En el *xiqu*, el dramaturgo intenta plasmar un cuadrante eterno, con puntos espaciales y temporales que se pintan a través del lenguaje y los gestos de los actores. Se trata de dos elecciones estéticas diferentes. Mientras que en la comedia se evita la redundancia y el exceso en favor de la verosimilitud, en el *xiqu* se busca una narración magnífica que abandona el realismo.

5.2.3. Espacio y significado

El espacio no solo es el recipiente de acciones y personajes, sino que también posee algunos valores significativos. Por lo tanto, no debe menospreciarse el significado de espacios determinados.

5.2.3.1. La torre

En la tradición de estudios sobre *La vida es sueño* no han faltado estudiosos que prestaran atención al espacio de la torre. M. Kommerell (citado en Cilveti, 1971, p. 185) cree que la torre representa el estado del hombre que no ha aceptado la gracia. Parker (1964) considera que se refiere al pecado original y no es exclusivo de esta obra, sino un simbolismo frecuente en varias obras de Calderón:

Es una situación anormal o fantástica en que se encuentra un personaje, situación que por ser repetida de comedia en comedia adquiere un significado que no se limita a uno solo de los casos en que ocurre. Tal es la prisión de Segismundo: la torre o cueva en que se ve recluido un individuo desde su nacimiento, se encuentra repetidas veces en Calderón (p. 143).

En este aspecto, Tang Xianzu también tiene preferencia por ciertos espacios en los que suele basar el sueño: un espacio estrecho, fabuloso y de otra dimensión de tiempo, tanto en el caso de la *Historia de Nanke*, el agujero de sófora o el hormiguero, como en otro caso, la *Historia de Handan*, en que el protagonista entra en su sueño a la grieta de la almohada de jade donde disfruta de la gloria como letrado y la pierde en un instante. Aunque estos espacios existían ya en las fuentes populares, la selección del dramaturgo muestra cierta preferencia por

este tipo de lugares.

Además, Parker (1964) opina sobre la torre que:

aunque el símbolo se encarna solamente en uno o dos de los personajes de una obra, no por eso deja de ser universal: Calderón lo concibe, en realidad, como algo connatural a la vida humana: la humanidad está condenada al dolor, es decir, es prisionera en la Cárcel (p. 153).

Del mismo modo, en *Historia de Nanke* el sueño de Chunyu en el agujero de la sófora, donde disfruta de su matrimonio, gloria y fortuna, es un paralelismo con las aspiraciones de los letrados de la época. El maestro Qixuan no sirve solo para desengañar a Chunyu, sino también a todos los eruditos confucianos con ideales políticos y ambiciones de poder. Por este motivo, se trata de una obra religiosa de *Moksha*.

Por otro lado, siguiendo las teorías de Freud en las que todo sueño es la realización ilusoria de un deseo o un temor, A. L. Constandes (citado en Cilveti, 1971, p. 187) indica que la torre representa el útero, la situación prenatal, es decir, el deseo de Segismundo que aún no ha nacido. Nacer es el proceso en el que Segismundo se convierte en persona después de ser una fiera, lo que también se corresponde con la conversión de Chunyu en buda tras su vida humana.

Desde el punto de vista de Maurice Molho (1993):

Ese simbolismo es, por lo demás, el mismo de la caverna platónica de la que el antro de Segismundo en el flanco de la montaña es una derivación interpretativa inscrita en un hábito de pensamiento que no es ya el de la intelectualidad helénica (p. 214).

I-chun Wang (1986), cuando compara los dramas oníricos mundiales a finales del siglo XVI y principio del XVII, señala la similitud entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* con respecto a la alegoría de caverna platónica:

In this aspect, Tang Xianzu creates a symbol and an allegory, as the word Huai literally means carob tree and the cave itself represents Chun Yufen's personal wishes or what ordinary people consider desirable. Like Plato's chained prisoners, who take shadows as reality, Chun Yufen bases his faith on traditionally conceived happiness, until he realizes that men are like ants (p. 101).

Wang nos revela la similitud de la forma de cueva y su símbolo de falsedad entre ambas obras. Queremos desarrollar aun más sobre esta alegoría de caverna occidental y china. El

hormiguero de *Historia de Nanke* es también una deformación de una cueva. La diferencia es que, en el mito platónico, el hombre se encuentra cautivo y ciego, en la oscuridad, donde no puede comprender el mundo. Por el contrario, en la literatura clásica china, la caverna es el lugar donde el protagonista completa su regeneración espiritual. En el primer caso, los hombres deben salir de la caverna para encontrar la luz de la razón. En el segundo, deben entrar a la cueva para conseguir la ascensión espiritual.

Tanto en Occidente como en China, la caverna aparece pronto en la mitología, relacionada con una deidad materna asociada con la tierra. Según François Mattéi (1996):

Las religiones griegas más antiguas tienen sus raíces en los poderes primitivos relacionados con la tierra, y las cuevas juegan un papel simbólico fundamental en ellas... Las religiones prehistóricas que nacieron antes de la nueva imagen del mundo mítico del Olimpo presentada en la epopeya de Homero, a menudo adoran a los dioses maternos en lo profundo de la tierra. Estas fuerzas tradicionales son tanto el origen de la reproducción como el origen de la muerte (trad. Wu Yaling, p. 133)³⁵⁴.

Wang Huaiyi (2013) explica la caverna desde el punto de vista chino de Tao Yuanming:

Como lugar donde vivían los dioses primitivos, la cueva se transformó naturalmente y se convirtió en una de las imágenes arquetípicas centrales del taoísmo de los dioses. La imagen de la cueva se ha convertido así en un símbolo típico de la cultura china, y su valor espiritual ha aumentado gradualmente. La secularización de las ideas y valores taoístas inmortales, al tiempo que se sacraliza y seculariza la imagen de la cueva (p. 100)³⁵⁵.

En realidad, el taoísmo utiliza la imagen de comunicarse con la deidad de la cueva para transformarse de hombre en dios. Como dice Wang, la cultura taoísta es casi un sistema cultural religioso construido con imágenes de cuevas en su núcleo (2013, p. 101).

Si en Occidente, Platón utiliza la imagen de la caverna para oponerla a la luz de la verdad que existe en el interior, en China no existe tal cambio radical. Wang Huaiyi explica:

En China, la imagen de la caverna ha pasado por desarrollo y evolución de decenas de miles de años, el énfasis de cada etapa también ha cambiado, pero la

³⁵⁴ “最古老的希腊宗教均根源于与大地有关的原初力量，洞穴在其中扮演了根本性的象征角色……产生于荷马史诗所呈现的奥林波斯神话世界新形象之前的史前宗教，往往崇拜大地深处的那些母性神祇。这些传统力量既是繁衍的由来，又是死亡的起源。”

³⁵⁵ “神仙道教的一系列文化设计和构想，是这种思想的体系化和系统化，原始神话因此也多被借鉴、改造。作为原始诸神生活的场所，洞穴自然也处于被改造之列，成为神仙道教中核心的原型意象之一，洞穴意象由此成为中国文化中极为典型的象征符号，其精神价值也逐渐丰富。神仙道教思想观念和价值取向的世俗化，在将洞穴意象宗教化的同时将其世俗化。”

experiencia vital y emocional oscura, caótica y esencial de los humanos hacia la tierra no ha cambiado fundamentalmente, a diferencia de Platón, quien privó la naturaleza noumenal de caverna con el mundo de ideas creado por él mismo. Por lo tanto, abogó por que las personas en la cueva deberían buscar la luz del sol, salir de la cueva y obtener la verdad (2013, p. 102)³⁵⁶.

La alegoría platónica de la caverna presenta la oposición de imágenes binarias como oscuridad/luz, dentro/fuera, sombra/objeto o ignorancia/iluminación. El mundo se analiza y se interpreta desde el principio fundamental de la dicotomía entre el sujeto y el objeto. Al contrario, nacida de la mitología primitiva de *yin* y *yang*, la filosofía china no trata los conceptos de luz y oscuridad— como opuestos, sino que los ve en una continua interdependencia y transformación mutua.

Aunque el origen de la alegoría puede ser similar —asociada a las deidades maternas—, el desarrollo toma caminos contrarios. Segismundo, para conseguir la luz de la razón, debe salir de la torre (su caverna). Sin embargo, Chunyu debe entrar al hormiguero (caverna) para lograr su ascensión a buda. Wang explica:

En la cultura rupestre china, la cueva en sí es un espacio-tiempo independiente y autónomo, cuya integridad es la misma que la del mundo exterior. La autosuficiencia del mundo de la caverna supone cierto grado de rechazo a los factores externos, de los que no requiere participación. Para el descubridor, el mundo de la caverna y el mundo exterior son uno y el mismo. No solo no se sentirían incómodos dentro de la caverna, sino que alcanzarían cierta comodidad y libertad. Son reacios a sentir nostalgia, ya que la posición de vida que alcanzan en la cueva es su ideal (103)³⁵⁷.

Esto es exactamente lo que sucede a Chunyu en *Historia de Nanke*. Una vez dentro de la caverna, es reacio a dejar atrás la vida ideal que ha encontrado en el País de Sófora. Frente a esto, Segismundo vive en una cueva primitiva, en un estado animal, hasta que su salida simboliza su salida de la ignorancia y su humanización.

³⁵⁶ “在中国，洞穴意象虽经过了上万年的发展和演变，每个阶段所强调的重点也发生了转移，但其中所蕴含的人类对大地和洞穴的幽暗、混沌而本质的生命情感体验却未发生根本改变，而不像柏拉图那样，以自我创构的理念世界剥夺了洞穴的自体性质。所以他主张穴内人要追寻阳光，走出洞穴进而获得真理。”

³⁵⁷ “在中国洞穴文化中，洞穴本身就是一个独立自足的时空结构，其完整性与外在世界相同。洞穴世界的自足性对外界因素有某种程度的排斥，它并不需要外界因素的渗透和参与。对于发现者来说，穴中世界与穴外世界相与为一，他们在穴中生活不仅不会有不适之感，反而会有一种惬意和逍遥。除了偶有的思乡情绪外，他们几乎都乐不思蜀，因为他们在洞穴中的生活位置也就是他们所处的理想位置。”

5.2.3.2. La sófora

Historia de Nanke fue adaptada por Tang Xianzu de «El gobernador de Nanke»³⁵⁸, novela de la dinastía Tang recogida en *Taiping guangji*³⁵⁹ (*Extensos registros de la era Taiping*), de la dinastía Song. Esta novela tuvo influencia de *Yaoyi Ji· Lu Fen Meng*³⁶⁰, *registro de anomalía*³⁶¹ de las dinastías meridionales y septentrionales, también recogida en *Extensos registros Taiping*. El cuento de anomalía es el siguiente: Lu Fen festeja a sus amigos en el patio, de repente escucha que dentro de la sófora hay alguien hablando y riendo, con música. Se acerca una mujer e invita a Fen y sus amigos a entrenar en el agujero de la sófora, donde había una sala grande, con una tabla en la que se lee Sala Shenyu, es decir, sala de contemplar la lluvia. Entran a la sala y se divierten con la gente que está bebiendo. De pronto, se levanta un viento fuerte, la sala queda destruida y todos escapan. Fen y sus amigos se despiertan y descubren que la sófora antigua del patio ha sido desarraigada por el viento. Habían seguido a una mujer hormiga al hormiguero. Finalmente, cortan la sófora y no hay más ocurrencias extrañas.

En *Yaoyi ji* (anónimo) también está el cuento de Lu Fen, citado como antes hemos tratado de *Taiping guangji* (Song). Es fácil ver las similitudes entre *Yaoyi Ji· Lu Fen Meng* y «El gobernador de Nanke»: Lu Fen y Chunyu Fen tienen el mismo nombre; la trama trata sobre la entrada en el hormiguero y finalmente cortan el árbol y descubren la ilusión.

Si se explora más a fondo, el cuento de Lu Fen procede de *Soushen ji*³⁶² (*Anécdotas sobre espíritus e inmortales*), escrita por Ganbao en la dinastía Jin. El texto original es muy corto, tan solo cuenta que Lu Fen de Xiayang³⁶³, de nombre de cortesía Shiji, soñó que entraba en el hormiguero y veía una sala con tres habitaciones, llamada Sala Shenyu. Este nombre también surge en la *Historia de Nanke*, donde Chunyu aprecia la lluvia con sus amigos.

Puede observarse cómo se va desarrollando el cuento a lo largo de la historia. La sófora aparece desde *Yaoyi Ji· Lu Fen Meng* de las dinastías meridionales y septentrionales, en las que está en el patio. Aunque en «El gobernador de Nanke», de la dinastía Tang, la sófora está al sur de la residencia, en *Historia de Nanke* vuelve a situarse en el patio.

Hay, además, otras obras en las que la sófora tiene un papel protagonista, como se recoge en *Extensos registros Taiping*. El erudito japonés Okamoto Fujiaki (2004), en su texto

³⁵⁸ 《南柯太守传》

³⁵⁹ 《太平广记》

³⁶⁰ 《妖异记·卢芬梦》

³⁶¹ 志怪小说

³⁶² 《搜神记》

³⁶³ Xiayang, nombre de lugar.

«Chuanqi de la dinastía Tang y el culto a los árboles---historia cultural de sófora», enumera obras en las que aparece la sófora, a veces excavada como una tumba antigua, a veces hay una rana que se convierte en vendedor de aceite, etc. La sófora está asociada a sucesos extraños y maravillosos.

Desde la antigüedad china, la sófora está relacionada con la política, la fama y fortuna. Según la leyenda, en la dinastía Zhou había tres sóforas fuera del palacio. Los Tres Ministros Principales se postraban frente a las sóforas para adorar al emperador, por lo cual posteriormente se usa la metáfora de las «tres sóforas» para referirse a esos Tres Ministros. Desde la dinastía Han hasta la época de los Tres Reinos, la sófora se alababa a menudo en los textos. Cao Zhi³⁶⁴ usa la metáfora de la sófora que da sombra para referirse a un emperador sabio, que gobierna bien.

El antiguo libro de geografía anónimo *Sanfu Huangtu* (s. f.)³⁶⁵ describe el «mercado de la sófora» (citado en He Qinggong, p. 406)³⁶⁶, mercado donde los letrados llevaban productos de su pueblo, libros e instrumentos musicales, por lo que acabó por convertirse en un lugar de lectura y estudio.

El significado político de la sófora se intensifica durante la dinastía Tang, debido al desarrollo del sistema de examen imperial. Según lo que se registra en *Nanbu xin shu*³⁶⁷:

Después de junio, los participantes que suspenden el examen imperial en Chang'an se quedan en la capital, a lo que se llama «guoxia», pasar el verano. La mayoría se alojan en templos abandonados o viviendas vacías y escriben nuevos textos, a los que se llaman «xiake», el curso de verano. Además, cinco o diez letrados invitan a comer a los funcionarios para preguntar sobre el tema del examen, lo que se llama «sishi», el examen en privado. Después de julio, entregan sus nuevos textos para participar en la elección de Zhuzhou. Se llama *Huaihua Huang, juzi mang* (pp. 21-22)³⁶⁸.

Esta última frase quiere decir que cuando las flores de la sófora se pongan amarillas, los eruditos estarán ocupados, por lo que puede suponerse que la sófora era un árbol común en Chang'an. La sófora quedó vinculada con el examen imperial y, con el tiempo, la frase se

³⁶⁴ Cao Zhi (155-220), el cuarto hijo de Cao Cao.

³⁶⁵ 《三辅黄图》

³⁶⁶ “槐市”

³⁶⁷ 《南部新书》

³⁶⁸ “長安舉子，自六月已後，落第者不出京，謂之‘過夏’。多借靜坊廟院及閑宅居住，作新文章，謂之‘夏課’。亦有十人五人醵率酒饌，請題目于知己朝達，謂之‘私試’。七月後，投獻新課，并于諸州府拔解。人為語曰：‘槐花黃，舉子忙。’”

convirtió en un dicho popular. Por este motivo, los letrados dedicaban sus creaciones a la sófora:

Al lado de la gran vía de Chang'an, las sóforas grandes tejen sus sombras, cubriendo toda la vida. Debajo están los letrados que quieren conseguir fama y fortuna, cada uno con mil ideas en su corazón (Meng jiao, citado en Zhang Liming, p. 116)³⁶⁹.

Tampoco faltan ejemplos en los cuentos folclóricos. En *Yinhua lu* (Tang, Zhao Lin)³⁷⁰, se recoge un cuento en el que cuando se oye la música de la sófora antigua, alguien será nombrado el Primer Ministro (citado en Li Zechao, 2013, p. 79). Esta misma alusión aparece en *Historia de Nanke*, en el *chu* treinta y tres, en el que la princesa predice que Chunyu será nombrado ministro tras oír sonar la sófora. Puede aplicarse aquí la idea de Zhang Liming (2013), quien explica que el sentido implícito político de la gran sófora ayuda en la creación de la atmósfera de la obra. Chunyu, deprimido por su fracaso, bebe bajo un árbol que simboliza fama y fortuna, lo que crea un contraste fuerte. La sófora acaba por convertirse en un espacio importante, donde Chunyu experimenta la gloria y el esplendor.

Igual que la torre de *La vida es sueño*, la sófora también tiene un significado que no es exclusivo de Tang Xianzu, sino que se trata de un símbolo común en la cultura china de la época. Además de crear la atmósfera de la obra, la sófora ayuda al espectador a conocer y entender el espacio, así como a aceptar la transición espacial.

En cuanto a la creación del espacio de esta sófora, existe otra idea desde la perspectiva etimológica del carácter "huai" (sófora). Según *Shuowen Jiezi* (Xu Shen, Han)³⁷¹, "Huai, es un tipo de árbol. El elemento semántico es *mu* (árbol, madera), el elemento fonético es *gui* (fantasma) (p. 322)³⁷². Se escribe así: "槐" (sófora) = "木" (árbol) + "鬼" (fantasma). Puede verse que, en la creación inicial del carácter, la sófora es un árbol misterioso, que se comunica directamente con fantasmas o demonios. En la colección de novelas de la dinastía Tang *Youyang zazhi* (Tang, Duan Chengshi)³⁷³ hay un cuento que muestra este significado. En la dinastía Wei, Yang Yuanshen, sabe explicar sueños y predecir el futuro. El Duque de Guangyang sueña que está de pie, apoyado en una sófora en traje solemne. Yuanshen predice que será nombrado como ministro principal después de la muerte, porque el carácter *huai*

³⁶⁹ "长安车马道，高槐结浮阴。下有名利人，一人千万心。"

³⁷⁰ 《因话录》

³⁷¹ 《说文解字》

³⁷² "槐，木也，从木，鬼聲。"

³⁷³ 《酉阳杂俎》

(sófora), es *gui* (fantasma) y *mu* (madera, árbol). Efectivamente, el duque es asesinado por Zhu Rong (citado en Zhang Liming, p. 116)

Este cuento recoge los dos sentidos de la sófora: por un lado, fama y fortuna; por otro, fantasma. Zhang Liming (2013) cree que, en «El gobernador de Nanke», el interior de la sófora, es decir, el país de las hormigas, es en realidad el inframundo. La sófora es la entrada al mundo de los fantasmas.

En el caso de *Historia de Nanke*, podría aceptarse esta idea, debido a que el padre de Chunyu le contacta por fin, desde el territorio norte del país de Gran Sófora, donde está defendiendo la frontera. Además, los dos amigos de Chunyu convocados por el rey de las hormigas, Zhou Bian y Tian Zihua mueren en el mundo humano.

Zhang Liming aporta más ejemplos de *chuanqi* (novelas) de la dinastía Tang, hasta explicar que las narraciones se concentran en dos puntos: debajo de la sófora, donde los personajes se encuentran a menudo con fantasmas; y dentro del agujero de la sófora, donde hay un mundo inmenso en el que viven los espíritus o fantasmas.

5.2.4. Distancia espacial

La distancia espacial hace referencia a la divergencia entre el espacio ficticio y el espacio escénico. García Barrientos (2007) explica que «Cuanto menor sea tal distancia, mayor será la ‘ilusión de realidad’» (p. 143).

En *La vida es sueño* la distancia es menor. Hay apenas unos pocos espacios seleccionados, en los que se busca el detalle. Por ejemplo, en la representación del campo de batalla se utilizan decorados sonoros como las cajas o los gritos de militares. Aunque esté limitada por los recursos escénicos, persigue la ilusión de verosimilitud, intentando que los espacios sean reconocibles.

Por el contrario, en *Historia de Nanke* hay una distancia mucho mayor, ya que la representación del espacio está codificada a través de lenguaje característico o determinada gestualidad. Como se ha tratado ya, el *xiqu* no busca la ilusión de verosimilitud, por lo que no es necesario reducir la divergencia entre los espacios. Al contrario, en busca de *yijing* de la obra, la distancia se aumenta, evitando usar objetos concretos para no limitar la imaginación.

5.3. EL CONCEPTO ESPACIO-TEMPORAL DE AMBAS CULTURAS

En los dos apartados anteriores hemos comparado respectivamente el tiempo y el espacio

entre ambas obras. La divergencia muestra, en realidad, la diferencia de hábito de representar el tiempo y espacio de los dos tipos dramas. También explica las diferencias en la comprensión del tiempo y el espacio entre ambas culturas.

En primer lugar, como indica Tang Junyi (2016), los estudiosos occidentales suelen tratarlos separadamente, mientras que los chinos creen que el tiempo no separa del espacio:

Generalmente los filósofos occidentales consideran el tiempo y el espacio como opuestos. El tiempo avanza hacia delante, mientras que el espacio está estático. La cualidad del tiempo es la duración, y la del espacio es la extensión. El tiempo es unidimensional, y el espacio es tridimensional. Es puntos de vista comunes entre los filósofos occidentales modernos influenciados por la física newtoniana... Solo los filósofos influenciados por la física de Minkowski, Einstein, tales como Alexandre Kojève, Whitehead, empiezan a considerar que el tiempo y el espacio es inseparable. En la filosofía china, nunca ha tenido la oposición entre el tiempo y el espacio. Esto se puede ver de los términos filosóficos chinos. Desde la antigüedad, China no ha tenido términos separados de tiempo y espacio. Los sustantivos de *shi* y *fang*, son importados por sutras de India. Los chinos dicen *shi* (el tiempo) junto con *kong* (el espacio), por lo tanto, dicen *shijie* (el mundo) y *yuzhou* (el cosmos) ... La unidad de *yu* y *zhou*, representa a la unidad del tiempo y espacio. La diferencia entre la cualidad unidimensional del tiempo y la tridimensional del espacio, los chinos no prestan atención (pp. 87-88)³⁷⁴.

En Occidente, Mijaíl Bajtín (1975) acuñó el término «cronotopo» (1989, p. 237) para referirse al estudio del espacio y el tiempo de la novela como un solo elemento. En China, han tendido a estudiarse como unidad ya desde el *Libro de los cambios* (dinastía Zhou). Por este motivo, parece interesante comparar las visiones espacio-temporales del *xiqu* y la comedia, explorando sus diferencias.

Lan Fan (2008) en *Comparación de drama chino y occidental*, resume la diferencia temporal y espacial entre *xiqu* chino y teatro occidental:

En cierto sentido, el tiempo y espacio mostrado en la representación es el que crean los actores, mientras que el tiempo y espacio del argumento han sido creados por el dramaturgo. En el drama occidental, los actores reconstruyen el tiempo y espacio creados por el autor, que además se transmiten a través de material escénico. Los espectadores sienten el ambiente temporal y espacial gracias a la reproducción material sobre el escenario. En el *xiqu* chino, el tiempo y espacio creado por los

³⁷⁴ “在西洋哲人之视时间与空间则常以时间空间为对立的。时间是向前动变的，空间则是静止不动的。时间的性质是绵延，空间的性质是扩张。时间只一度，空间有三度。这在受牛顿式的物理学影响的近代西洋哲学家，都作如是观……只在受了闵可斯基、爱因斯坦物理学的影响后的现代哲学家如亚历山大、怀特海，才把时空真看作合一而不离。在中国哲学上则一向不曾有时空对立的说法。这我们首先可从中国哲学上的名词看。中国自古就没有单独的时间与空间二字，时方的名词并用，是从佛经输运过来的。中国人一说‘时’，并及‘空’，所以说‘世’‘界’，说‘宇’‘宙’……宇宙不离，即以象征时间空间之不离，时间一度空间三度之差别，中国人并不特别加以注意。”

actores representa lo creado por el dramaturgo, sin necesidad de material escénico. El ambiente espacio-temporal se transmite a través de acciones como cantar, jugar, recitar o luchar, y la reacción de los actores.

[...]

De este modo, la transmisión del drama occidental se presenta como transmisión I, es decir, ambiente escénico → espectadores, el tiempo y espacio de *xiqu* chino se presenta como la transmisión II, el ambiente escénico → representación de actores → espectadores (p.155)³⁷⁵.

La comedia española toma el escenario como un espacio relativamente fijo. La división de cuadros suele corresponder con el cambio espacial. El dramaturgo suele cortar una sección transversal de la vida y concentrar todos los conflictos dramáticos en una o varias escenas para presentar inicio, nudo y desenlace. El tiempo diegético supera, aunque no mucho, al tiempo escénico. El cambio temporal y espacial se realiza en los nexos temporales a través de elipsis. El ambiente temporal y espacial reproducido en el escenario tiene su propio significado, independiente de los sentimientos de los personajes. El espacio escénico es un espacio físico que puede proporcionar información sustancial.

En el *xiqu*, tiempo y espacio pueden cambiar en cualquier momento, ya que no depende del entorno físico, sino de las acciones de los personajes. Los espectadores observan el mundo objetivo a través de la subjetividad de los personajes. Por ejemplo, un actor puede sostener una fusta y realizar acciones como subir, desmontar, vadear, montar, frenar, atas el caballo... En el gesto del actor y en sus reacciones se manifiestan pueblos grandes, caminos lisos, carreteras de montaña escarpadas, barreras de arroyos, o caminos llenos de barro después de la lluvia. Jiao Juyin (1979) cree que el *xiqu* chino es diferente del teatro occidental porque ve el mundo objetivo a través de la subjetividad del personaje:

el teatro debería representar tanto el mundo subjetivo con el mundo objetivo, para ver la relación entre los dos. El *xiqu* representa el mundo subjetivo de las personas, desde donde se observa el mundo objetivo, la representación humana y su actitud hacia los objetos permite ver lo que hay alrededor (p. 225)³⁷⁶.

³⁷⁵ “从某种意义上讲，戏剧演出时所体现的时空，就是演员二度创造的时空，剧情所展示的时空，则是剧作家一度创造的时空。对于西方戏剧来说，二度创造的时空基本上是再现一度创造的时空，它给审美主体传递的是舞台物质的再现，观众直接从舞台的物质再现上感受到舞台时空环境。而对于中国戏曲来说，演员（角色）二度创造的时空却主要是表现一度创造的时空，它给审美主体传递的不是舞台物质的再现，而是演员的内心反应通过唱、做、念、打的表演所表现出来的一种时空感受……也就是说，西方戏剧的舞台时空表现为‘I’级传递，舞台时空环境→观众，中国戏曲的舞台时空却表现为‘II’级传递，舞台环境→剧中人物的表演→观众。”

³⁷⁶ “话剧要把主观世界、客观世界都放在那儿，看主观世界与客观世界的关系。而戏曲呢，单单表现人的主观世界，从这儿看出客观世界。看人的表演，人对事物的态度，顺便就能看出周围是什么东西。”

El ambiente espacio-temporal creado indirectamente por el *xiqu* lleva mucho color emocional de los personajes, ya que representa su mundo interior. De este modo, varía dependiendo del personaje y su capacidad es ilimitada, tan grande como un macrocosmos y tan pequeño como un microcosmos, del mundo humano a las hormigas de *Historia de Nanke*.

Lan Fan (2008) explica:

Desde el punto de vista del receptor, comparado con el drama occidental, el *xiqu* presta más atención a la comunicación con los espectadores. A través de la imaginación, obtiene su comprensión tácita. En este punto, coincide con la expresividad de la literatura y arte tradicional chinos (p.172)³⁷⁷.

Profundizando en las raíces de este modo de expresión, Lan Fan añade que «la identidad nacional del arte se construye en la estructura cultural-psicológica nacional, y tiene su raíz en la filosofía y estética nacional» (2008, p. 194). La concepción del espacio tiempo como una cuestión interna y subjetiva está motivada por la antigua filosófica y estética china, y sus conceptos sobre la relación entre los seres humanos y el cosmos.

En chino, el cosmos se refiere a Yuzhou³⁷⁸. Shi Jiao lo explica del siguiente modo: «los cuatro puntos cardinales, además de arriba y abajo, se llaman *yu*, mientras que el pasado, ahora y futuro se llaman *zhou*» (1986, p.373)³⁷⁹. Así, *yu* tiene que ver con el espacio y *zhou*, con el tiempo. El cosmos está formado por la conjunción de ambos elementos, de modo que su conocimiento pasa por el conocimiento del tiempo y el espacio.

En la teoría del Tao, se cree que «Las cosas del mundo nacen del ser; el ser nace del no-ser. El Tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres» (Laozi, época de Primavera y Otoños, trad. Idoeta, 2012, pp. 224-227). Es decir, la creación supone un proceso que pasa de la nada al ser, de lo simple a lo complejo. Este concepto afecta a la creación de arte, como señala Zong Baihua (1932):

Los chinos sienten que en el fondo del cosmos es el vacío invisible, y este vacío es la fuente de todas las cosas y seres, la raíz de todos movimientos, la creatividad sin fin. Laozi y Zhuangzi lo llaman «Tao», la «naturaleza», la «nihilidad», y en el confucianismo lo llaman el «cielo». Todo viene del vacío, y va al vacío (1994, p. 45)³⁸⁰.

³⁷⁷ “同西方戏剧相比较，对于观众来说，中国戏曲更强调与观众之间的交流，依靠观众的联想，取得观众的默契。在这一点上，它与中国传统文艺的表现性正相一致。”

³⁷⁸ 宇宙

³⁷⁹ “天地四方曰宇往来古今曰宙”

³⁸⁰ “中国人感到宇宙的深处是无形无色的虚空，而这虚空却是万物的源泉，万动的根本，生生不已的创造力。老、

En el arte tradicional chino se enfatiza la coexistencia y la transformación entre la realidad y la nihilidad. La representación virtual, el tiempo y espacio supone la transformación de estos aspectos, como indica Zong (1994):

El tiempo y espacio escénico de *xiqu* chino no se presenta en forma de ‘realidad’ (instalación de material escénico), sino a través de la ‘virtualidad’ de la escena (tiempo y espacio) en acción, a través de la representación de cantar, jugar, recitar o luchar. Se transmite al público la escena imaginada en el interior de los actores. El tiempo y espacio escénico es virtual (p.196)³⁸¹.

Desde un punto de vista histórico, el *xiqu* hereda la forma de representar tiempo y espacio a partir de la nada del *shuochang*, que es una forma literaria y artística popular que combina el habla con el canto, el verso y la prosa. Como indica Lan Fan (2008):

Una vez que la representación virtual del tiempo y espacio escénico de *xiqu* chino ha formado un estilo escénico y unos principios estéticos estables, continúa condensando nuevos movimientos corporales de la vida, para que la ejecución del entorno escénico temporal y espacial de todo el arte dramático se enriquezca y mejore continuamente, para poder adaptarse al nuevo contenido de la vida y el desarrollo de la época (p. 202)³⁸².

En Occidente, la concepción del tiempo parte de los tratados aristotélicos. Martin Heidegger (1927) explica:

El tratado aristotélico sobre el tiempo es la primera exégesis detallada de este fenómeno que se nos ha transmitido. Ha determinado esencialmente toda concepción posterior del tiempo –incluida la de Bergson (pp. 36-37).

En sus escritos sobre física, Aristóteles (1995) da por primera vez una definición precisa del tiempo:

«el tiempo es la medida del movimiento» (p. 278)

«Es evidente, entonces, que el tiempo es número del movimiento según el antes

庄名之为‘道’、为‘自然’、为‘虚空’，儒家名之为‘天’。万象皆从空虚中来，向空虚中去。”

³⁸¹ “中国戏曲的舞台时空不以‘实’的形态（舞台物质装置）出现，而是将景物（舞台时空）虚拟于动作之中，通过演员实的唱、做、念、打表演，来向观众传递演员心中的意象之景—虚的舞台时空。”

³⁸² “中国戏曲虚拟表演和舞台时空的表现原则和手法，一旦已经形成了一种稳定的舞台风格和美学原则之后看，那么，从这种舞台风格和美学原则的要求出发，自然就会不断地从生活动作中去凝练新的身段动作，使整个戏曲艺术在舞台时空环境的表现上，不断地丰富、完善，以能不断地适用新的生活内容和时代的发展。”

y después, y es continuo, porque es número de algo continuo» (p. 275).

«habría entonces un antes y un después en el movimiento, y el tiempo sería éstos en tanto que numerable» (p. 287).

«pero el tiempo está presente por igual en todas partes y con todas las cosas. Además, todo cambio es más rápido o más lento, pero el tiempo no lo es» (p. 268).

Aristóteles explica que el tiempo es movimiento, por lo que existe de manera objetiva. El cosmos existe en un tiempo uniforme, que aparece en todos los lugares por igual y transcurre de manera uniforme.

Tampoco puede dejarse de lado la concepción del tiempo que se presenta en las *Confesiones* de San Agustín (1968, citado en Isler Soto, 2008), en la que entiende que es la mutabilidad de las cosas la que permite la percepción del tiempo:

Tú, Señor, hiciste el mundo de una materia informe, un casi nada sacado por ti de la nada, para hacer de ella las cosas grandes que nos llenan de admiración a los hijos de los hombres... De esta tierra invisible y desorganizada, de esta masa informe, de este casi nada ibas a hacer todas estas cosas de que consta y no consta este mundo mutable, donde se manifiesta aquella misma mutabilidad que nos permite sentir y contar los tiempos, porque los tiempos se producen gracias a las mutaciones de los seres, siempre que cambian y se transforman las apariencias cuya materia es la mencionada tierra invisible (XII, C8, 8).

esta informidad, esta tierra invisible y desorganizada, no la contabilizó la Escritura entre los días de la creación, porque donde no hay forma ni orden nada viene y nada pasa. Y donde nada de esto ocurre, no existen en absoluto ni días, ni sucesiones de espacios temporales (XII, c. 9, 9).

Según la concepción agustiniana, el transcurso del tiempo no se percibe de forma objetiva en un vacío, sino a través de la mutabilidad de las cosas. Para que el tiempo pase, es necesario que ese tiempo afecte a determinados elementos.

Sobre el espacio, Aristóteles (1995) dice que

1) el lugar es lo que primariamente contiene aquello de lo cual es lugar, y no es una parte de la cosa contenida; 2) además, el lugar primario no es ni menor ni mayor que la cosa contenida; 3) además, un lugar puede ser abandonado por la cosa contenida y es separable de ella 4) todo lugar posee un arriba y un abajo, y por naturaleza cada uno de los cuerpos permanece o es llevado a su lugar propio, y esto se cumple hacia arriba o hacia abajo (pp. 234-235).

El espacio se afirma también como existencia objetiva, que puede separarse de los

elementos contenidos en él. Llevado al teatro, esta concepción facilita comprender que, de manera tradicional, en Occidente el espacio escénico no representa, necesariamente, el mundo interior del personaje, sino una realidad externa que se entiende como independiente y objetiva. De este modo, tanto los cambios de espacio como el devenir del tiempo se expresan a través del cambio de ciertos elementos como trajes, decorados, etc.

El teatro occidental parte de una cosmovisión en la que el mundo es material y objetivo, no sujeto a la voluntad humana. Por el contrario, según la cosmovisión china, el mundo existe para el 'yo', de manera que el ser humano es el centro de la vida y la ética.

5.4. CONCLUSIÓN

A lo largo de este capítulo ha quedado claro que existen tanto similitudes como diferencias en lo que respecta a las cuestiones de espacio y tiempo. Para la comparativa de este último, hemos partido de tres perspectivas según es ya convencional en el estudio del teatro: tiempo escénico, tiempo diegético y tiempo dramático.

En primer lugar, hemos acudido a los datos históricos para revisar el tiempo escénico de cada obra. *La vida es sueño* se representa dentro de dos o tres horas aproximadamente, aunque en el siglo XVII la inserción de géneros menores y textos complementarios alargaba la experiencia teatral. Sin embargo, estaba terminaba en un mismo día, por lo que puede considerarse relativamente concentrada. *Historia de Nanke*, por su parte, no solía representarse al completo durante la dinastía Ming, debido a la abundancia de tramas. Una adaptación moderna dura todavía seis horas, lo que hace que el tiempo escénico sea disperso y dependa de la búsqueda estética.

En cuanto al tiempo diegético, ambas historias son más largas que la trama presentada en la obra. La historia de *La vida es sueño* comienza con el embarazo de Clorilene, o el enamoramiento de Clotaldo y Violante, y termina en el desenlace. *Historia de Nanke* encuadra un cuento de quinientos años, desde la vida pasada de Qixuan.

Ambos dramaturgos aprovechan el juego temporal para encuadrar la fábula en un tiempo escénico limitado, pero lo hacen a través de técnicas muy distintas. En *La vida es sueño* abundan las elipsis y analipsis, mientras que en *Historia de Nanke* se enlazan *guanmu* dedicados solo a los puntos más importantes. Debido a esta narración episódica, el tiempo se muestra como los eslabones de una cadena. Tang Xianzu introduce por primera vez en *Historia de Nanke* dos niveles de tiempo paralelos, cruzados.

La vida es sueño es concisa, coherente, concentrada y con un ritmo rápido. Por el contrario, *Historia de Nanke* es más dispersa, cuenta más acciones y secuencias diversas, el ritmo es a veces rápido, y otras veces lento, según la necesidad de lirismo. Así, podemos concluir que en la comedia el tiempo es objetivo, mientras que el *xiqu* es más bien subjetivo.

En cuanto al espacio, hay una significativa oposición binaria en ambas. En *La vida es sueño* se trata de la torre y el palacio, mientras que en *Historia de Nanke* enfrentan el mundo humano y el mundo de las hormigas. En ambos casos, el lugar inicial —la torre y el mundo humano— tiene unas connotaciones negativas: el encierro de Segismundo, el fracaso de Chunyu. A continuación, el espacio del «sueño» —el palacio, el mundo de las hormigas— presenta la otra cara de la moneda. Tanto Segismundo como Chunyu permanecen pasivos durante el proceso de cambio de espacio, aunque este tiene un gran efecto sobre sus vidas. Sin embargo, después de este cambio espacial, la conversión de Segismundo es activa, pero la de Chunyu sigue siendo pasiva.

Al indagar sobre el significado de los espacios, encontramos que tanto la torre como el hormiguero son una variante de la caverna, que aparece en la obra de ambos dramaturgos. En la cultura occidental tiene su origen en el mito de la caverna de Platón, en el que el ser humano debe salir de la cueva para adquirir la luz de la razón. En la cultura china, la caverna es, por el contrario, el lugar donde el ser humano completa su regeneración espiritual.

La alegoría platónica se basa en oposiciones binarias como oscuridad y luz, lo que revela la dicotomía entre el sujeto y el objeto en la cultura occidental. Al contrario, la cultura china, afectada por la mitología primitiva del *yin* y el *yang*, no considera conceptos binarios, como luz y oscuridad, como opuestos, sino como dos caras de una moneda que son interdependientes y se transforman entre ellos.

La sófora tiene también un significado simbólico, relacionado con el honor académico, los rangos oficiales y la muerte, simbolismo que está muy presente en la literatura clásica china.

Por último, debido a los diferentes métodos de expresión sobre el espacio de la representación, con una escenografía rica o sin nada, el espacio de *La vida es sueño* resulta más sencillo que el de *Historia de Nanke*.

Por último, se ha explorado la fuente de la divergencia en las concepciones espacio-temporales, cuyas variantes estéticas parten de aproximaciones filosóficas marcadamente diferenciadas.

En la comedia, el ambiente temporal y espacial que se reproduce es independiente de los

sentimientos de los personajes. En el *xiqu*, sin embargo, tiempo y espacio pueden cambiar a través de las acciones de los personajes. En la cultura china, el tiempo y el espacio, es decir, Yuzhou, se remonta al término Tao, es decir, la coexistencia y la transformación entre la realidad y el vacío. En la cultura occidental, el tiempo se concibe como un movimiento que existe objetivamente, como recogen los tratados aristotélicos. Así, las diferencias espacio-temporales revelan, en realidad, divergencias más profundas entre la cultura de los dos pueblos.

6. PERSONAJE

6.1. ESTRUCTURA DE LOS *DRAMATIS PERSONAE*

Se retoma aquí la distinción entre drama abierto y cerrado que se propuso en el capítulo cuatro, para ver cómo esta característica afecta a los personajes en ambas obras. Entre las divergencias destaca, en primer lugar, el listado de personajes.

En *La vida es sueño* y la comedia del Siglo de Oro era necesario marcar las personas que hablaban, por lo que al inicio se incluye una lista de *dramatis personae*, con los nombres y la clasificación del personaje, por ejemplo, «Rosaura, dama», «Segismundo, príncipe», «Clotaldo, viejo» o «Basilio, rey». Dado el carácter cerrado de la comedia áurea y su tendencia a la concentración, el número de personajes es relativamente reducido. Por este motivo, la lista puede encabezar los textos. En las versiones antiguas de *Historia de Nanke* no hay ningún paratexto de esta naturaleza, sino que se limita a la división en *chu*, con el marcador de cada título.

En *Historia de Nanke*, por el contrario, se marcan los temas de *guanmu*, que se corresponden con las acciones o argumentos. La composición del elenco de *xiqu* es una convención fija, estricta, tanto en la creación como en la puesta en escena. Aunque la convención cambia a lo largo del desarrollo del *xiqu*, permanece estable durante un período.

En cuanto a la clasificación de personajes, desde la aparición de *nanxi* y *chuanqi* hay un sistema ordenado de siete clases: *sheng*, *dan*, *jing*, *mo*, *chou*, *wai* y *tie*. El enriquecimiento del contenido en las representaciones, así como la ampliación de la vida social representada, supuso que un solo *sheng* y *dan* no pudieran abarcar todos los personajes necesarios. Por ejemplo, en la representación de los personajes femeninos no solo hay *dan*, sino *dan*, *laodan* —*dan* vieja—, *xiaodan* —*dan* joven— y *tie*. El maquillaje y el vestuario también varían según la clasificación de *dan* y su identidad social (véase el cuadro 3).

En la representación, tras la aparición de cada personaje en escena, el público puede imaginar quién es, dónde está y qué va a pasar. Una vez el actor o la actriz canta y expresa su emoción, se presenta a sí mismo en su primer *bai*. Así, se ofrece información necesaria para el desarrollo de la trama, como el hombre, la edad, el hogar ancestral, la familia, la profesión y su

estado actual. A partir de este momento inicial, los espectadores o lectores van conociendo poco a poco al personaje, a través del canto y del *bai*.

Al contrario de lo que sucede en el teatro de la acción, en el que el carácter de los personajes se deduce a través de las acciones representadas y las decisiones tomadas por los actores o la dirección, en *xiqu* el carácter de los personajes está establecido por la obra, en sus palabras.

Para mostrar más claramente la discrepancia en la estructura de *dramatis personae* entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*, es interesante analizar la configuración de los personajes en cada obra.

Barrientos (1991) señala que «la estructura ‘personal’ de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos» (p. 175), a las que él llama «configuración». Más tarde, al hablar de teatro cerrado, Barrientos añade que

el carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión del mismo: su carácter sistemático (...). Los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa ‘en función’ de los demás (2007, p. 157).

En la siguiente tabla se muestran las configuraciones de cada cuadro, siguiendo la división en cuadros realizada por Antonucci en su edición:

Tabla 6.1 Configuraciones de *La vida es sueño*

reparto	Jornada 1.					Jornada 2.					Jornada 3.							Número
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	
Rosaura	√		√					√	√				√		√	√	√	9
Segismundo		√	√				√	√		√	√			√	√		√	9
Clotaldo			√		√	√	√	√		√	√	√	√			√	√	11
Estrella				√	√		√	√	√			√					√	7
Clarín	√	√	√			√	√	√		√	√			√		√		10
Basilio					√	√	√	√		√		√				√	√	8
Astolfo				√	√		√	√	√			√				√	√	8
Guardas			√				√			√							√	4
Soldados			√								√						√	3

La tabla permite formarse una impresión sobre las configuraciones de personajes. En primer lugar, Segismundo no ocupa una proporción absoluta de salidas a escena, sino que las comparte con otros personajes, especialmente con Rosaura. En segundo lugar, las configuraciones de ciertos personajes se corresponden con situaciones dramáticas: el encuentro de Segismundo y Rosaura en el segundo cuadro de la primera jornada, el segundo ya en palacio o las intervenciones de Clotaldo y Astolfo. Desde el encuentro con Rosaura hasta que Basilio toma la decisión de llevarlo de vuelta a la torre —el clímax del conflicto entre padre e hijo—, los personajes salen uno tras otro, hasta que están todos en el escenario salvo Clarín, gracioso. Este proceso puede identificarse con la intensificación del conflicto.

Frente al carácter cerrado de *La vida es sueño*, *Historia de Nanke* es una obra abierta, centrada en el desarrollo del carácter de los personajes, lo que justifica que haya más personajes y más complejos. Esto dificulta elaborar una tabla como la anterior. En lugar de la división en cuadros de Antonucci, para analizar *Nanke* se utiliza unidad básica conformada por cada *chu*. Es necesario aclarar aquí que los personajes principales de cada *chu* son los que tienen canto, mientras que los demás son tratados como secundarios. Además, para mostrar fácilmente la preponderancia del *sheng* Chunyu y del Maestro Qixuan, se ha señalado su aparición en una fila extra.

Tabla 6.2 Personajes de *Historia de Nanke*

Chu	Título		Personajes principales (que tienen canto)	Personajes secundarios
1	Advertencia al mundo		Mo (resumen)	
2	Espíritu Heroico	Sheng	Sheng, Jing (Zhou Bian), Mo (Tian)	
3	El establecimiento del país		Rey de Hormigas, Ministro Derecho	Zhong ³⁸³ (vasallos)
4	Invita al Maestro Zen	Jing	Jing (Maestro Qixuan)	Zhong (cuatro bonzos y laicos)

Chu	Título		Personajes principales (que tienen canto)	Personajes secundarios
5	Amonestación a la princesa		<i>Lao Dan</i> (Reina de hormigas), <i>Dan</i> (princesa Yaofang), <i>Tie</i> (Duquesa Qiongying)	Zhong (las damas de corte)
6	Los jaraneros		Liu'er, Sha San, <i>Chou</i> (Pérdiz)	
7	Un encuentro casual		Bonzo de Templo de la Sabiduría Zen, <i>Tie</i> , <i>Laodan</i> , <i>Xiaodan</i> (Taoísta Shangzhen), Brahmán (Shi Yan)	
8	Amor encendido	<i>Sheng</i> , <i>Jing</i>	<i>Za</i> (el discípulo principal del maestro Qixuan ³⁸⁴), <i>Jing</i> (Maestro Qixuan), <i>Wai</i> (Bonzo viejo), <i>Sheng</i> , <i>Xiaodan</i> y <i>Tie</i>	Zhong (Todos),
9	Elegir un yerno		<i>Laodan</i> (Reina de hormigas), <i>Tie</i>	Zhong (Las damas de corte)
10	Convocado a la corte	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Chou</i> (Pérdiz), dos mensajeros en túnica púrpura ³⁸⁵	Liu'er, Sha San, Ministro Derecho
11	Recibido en la audiencia	<i>Sheng</i>	<i>Jing</i> (Zhou Bian), Rey de Hormigas, <i>Sheng</i>	Huangmen (eunuco de palacio) ³⁸⁶ , Zhong (vasallos), el Ministro Derecho
12	Traslado al palacio Xiuyi)	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Xiao Dan</i> , <i>Laodan</i> (Trufa) y <i>Tie</i> , <i>Mo</i> (Tian Zihua), <i>Tie</i> ...	Mensajero ³⁸⁷ , Duizi (comitiva) ³⁸⁸ , mensajero en túnica púrpura, <i>Za</i> ³⁸⁹ , Zhong
13	La boda	<i>Sheng</i>	<i>Tie</i> ..., <i>Dan</i> , <i>Laodan</i> (Trufa), <i>Sheng</i>	Neishi (chambelán) ³⁹⁰ , Zhong (todos),

³⁸⁴ 首座僧³⁸⁵ 紫衣官³⁸⁶ 黄门³⁸⁷ 听事官³⁸⁸ 队子³⁸⁹ 杂³⁹⁰ 内使

Chu	Título		Personajes principales (que tienen canto)	Personajes secundarios
14	La tribu alienígena		Rey de Ratón de Sándalo	Zhong (los ejércitos),
15	La caza real	<i>Sheng</i>	Rey de Hormigas, <i>Sheng</i> , Ministro Derecho	Zhong, Mo (Tian Zihua)
16	Recibe noticia del padre perdido	<i>Sheng</i>	<i>Sheng, Dan</i>	
17	El puesto vacante de gobernador		Ministro Derecho, Mensajero en túnica púrpura,	
18	La designación del gobernador	<i>Sheng</i>	<i>Sheng, Dan</i> , mensajero en túnica púrpura	Cortesana ³⁹¹ , <i>Chou</i> (soldado),
19	Recomendación de personal	<i>Sheng</i>	Mensajero en túnica púrpura, <i>Sheng, Jing</i> y <i>Mo</i> (Zhou y Tian)	
20	La despedida real	<i>Sheng</i>	Rey de Hormigas y <i>Laodan</i> , <i>Sheng</i> y <i>Dan</i>	Dos mensajeros en túnica púrpura, damas de corte ³⁹²
21	El interino		<i>Chou</i> (Secretario de Condado Nanke), el subalterno	
22	Llegada al condado	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> y <i>Dan</i>	Duizi, zhong, el subalterno
23	Preocupación maternal		<i>Laodan, Tie</i>	Zhong
24	Lírica folclórica		Mensajero en túnica púrpura, Zhong (los paisanos, los letrados, las mujeres del pueblo, los comerciantes)	

³⁹¹ 女官³⁹² 宫娥

Chu	Título		Personajes principales (que tienen canto)	Personajes secundarios
25	Noche de luna llena	<i>Sheng</i>	Zhou y Tian <i>Sheng</i> y <i>Dan</i>	El registrador, <i>Li</i> (suboficial) ³⁹³ , <i>Za</i> (dos hijos y dos hijas), mensajero en túnica púrpura
26	La puesta en marcha de los enemigos		<i>Chou</i> (príncipe de Ratán de Sándalo), <i>Tie</i> (el informador ³⁹⁴)	
27	La princesa asediada		<i>Laodan</i> , <i>Tie</i> (las damas de corte), <i>Dan</i> , <i>Mo</i> (hijo mayor), <i>Za</i> (las mujeres dentro de la ciudad Yaotai)	Dama de corte, <i>Chou</i> (Hermana Wang)
28	La lluvia de premonición	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Jing</i> y <i>Mo</i> (Zhou y Tian)	Zhong, <i>Chou</i> (Pérdiz), <i>mo</i> (hijo mayor)
29	Salvación del asedio	<i>Sheng</i>	<i>Chou</i> (El príncipe enemigo), <i>Dan</i> , <i>Sheng</i>	Zhong, cortesana, intérprete ³⁹⁵ , un soldado ³⁹⁶
30	El comandante frustrado		<i>Chou</i> (El príncipe enemigo), los soldados defensivos ³⁹⁷ , <i>Jing</i> (Zhou Bian)	Zhong, los enemigos
31	Encarcelar el comandante	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Mo</i> (Tian), <i>Jing</i> (Zhou)	Zhong, informador ³⁹⁸ , <i>chou</i> (oficial de prisión)
32	Sesión de la corte		Rey de hormigas, Ministro Derecho	Zhong
33	Llamado a la corte	<i>Sheng</i>	<i>Tie</i> (dama), <i>Dan</i> (princesa enferma), <i>Sheng</i>	Hijo, Zhong, mensajero en túnica púrpura

³⁹³ 吏³⁹⁴ 报子³⁹⁵ 通事³⁹⁶ 卒³⁹⁷ 守城军³⁹⁸ 报

Chu	Título		Personajes principales (que tienen canto)	Personajes secundarios
34	Bloqueando el camino	<i>Sheng</i>	El registrador viejo ³⁹⁹ , los paisanos ⁴⁰⁰ , <i>mo</i> (Tian), <i>sheng</i>	<i>Chou</i> (Pérdiz), Li (suboficial)
35	La flor marchita		<i>Laodan</i> , Rey de Hormigas	Las damas de corte
36	Vuelta a la corte	<i>Sheng</i>	Ministro Derecho, <i>Sheng</i>	Zhong
37	La seducción de las damas		<i>Tie</i> (duquesa de Qiongying), <i>Laodan</i> y <i>Xiaodan</i>	Las damas de honor
38	La degradación	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Dan</i> (cortesana), <i>tie</i> , <i>Laodan</i> (Trufa) y <i>Xiaodan</i> (Taoista Shangzhen)	Zhong, <i>mo</i> , damas de honor ⁴⁰¹
39	Signos celestiales		Ministro Derecho, Rey de Hormigas	
40	Sospecha y miedo	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i> , <i>Tie</i> (hijo), mensajero en túnica púrpura	
41	Enviado a casa	<i>Sheng</i>	Rey de Hormigas, <i>Laodan</i> (Reina), <i>Sheng</i>	Chambelán
42	La verificación y el despertar	<i>Sheng</i>	<i>Sheng</i>	Dos mensajeros en túnica púrpura, <i>Chou</i> (Pérdiz), Liu Er y Sha San, monje viajero
43	Amor extendido	<i>Jing</i> , <i>Sheng</i>	<i>Jing</i> (Maestro Qixuan), <i>Sheng</i>	Zhong
44	Amor acabado	<i>Sheng</i> , <i>Jing</i>	<i>Sheng</i> , <i>Wai</i> (padre), Ministro Derecho, <i>Jing</i> y <i>Mo</i> (Zhou y Tia), Rey de Hormigas y la Reina, <i>Xiaodan</i> , <i>Laodan</i> y <i>Tie</i> , <i>Dan</i> (princesa), <i>Jing</i> (Qixuan)	Zhong

³⁹⁹ 老录事

⁴⁰⁰ 父老

⁴⁰¹ 宫女

En esta tabla se observa claramente la preponderancia absoluta del *sheng*, Chunyu, que sale en veinticinco de los cuarenta y cuatro *chu*. Ninguno de los demás personajes sale con tanta frecuencia. Todos los *guanmu* parecen compuestos para él, que constituye el centro del drama de personaje. El *jing*, que representa al Maestro Qixuan, no sale tanto en escena, tan solo en cuatro *chu*, pero todos ellos son fundamentales para la trama de la obra: en el cuatro, cuenta el karma de las hormigas y acepta la invitación a Yangzhou para ir a terminarlo, en el ocho señala que Chunyu puede convertirse en buda, no participa personalmente en el sueño de Chunyu, sino queda en el mundo humano paralelamente, hasta los últimos dos *chu*, en que asciende a las hormigas concluyendo el karma y acaba por desengañar a Chunyu. Puede observarse que el Maestro Qixuan es muy importante porque sus apariciones cruzan de principio a fin el *xiqu*, no como otros personajes que aparecen solo de manera ocasional. Además, con su sabiduría prevé y deja que ocurra la historia, que concluye gracias a su fuerza sobrenatural para ascender a las hormigas y desengañar a Chunyu.

En conclusión, el tratamiento de los personajes revela, de nuevo, las diferencias entre las dos tradiciones dramáticas. A pesar de las divergencias, hay cierta coincidencia aproximada entre los tipos de personaje: galán y *sheng*, dama y *dan*, viejo y *jing*. Sin embargo, no se trata de una correspondencia estricta y además, cada personaje puede duplicarse, de modo que haya más de un galán o más de una *dan*.

Aunque los personajes no puedan identificarse de manera exacta, será útil para el estudio de ambas obras agruparlos con aquellos con los que tienen mayor similitud: Segismundo y Chunyu (galán y *sheng*), Rosaura y Yaofang (dama y *dan*), Basilio, Clotaldo y el rey de hormiga, el maestro Qixuan, Duangong (rey, tutor, vasallo y *jing*). Para esta comparación se ha tenido en cuenta la función del personaje. En el caso del gracioso, en *Historia de Nanke* el *chou* representa varios personajes, que juntos desempeñan una función similar a la del gracioso en *La vida en sueño*. De manera excepcional, el actor que asume el papel de *jing* representa a dos personajes: el Maestro Qixuan y Zhou Bian, que se encarga también del humor. Teniendo en cuenta la especial naturaleza de las categorías de *chou* y *jing*, son los últimos en ser analizados.

6.2. SEGISMUNDO Y CHUNYU FEN

Segismundo, el galán de *La vida en sueño*, y Chunyu Fen, el *sheng* en *Historia de Nanke*, son dos protagonistas que presentan similitudes representativas, acompañadas de sutiles diferencias. En este capítulo se enfoca, por lo tanto, en una comparativa entre ambos.

6.2.1. Estado inicial

Tanto Segismundo como Chunyu Fen aparecen por primera vez tristes, deprimidos y angustiados, aunque por motivos diferenciados. Ambos se lamentan de su situación. En el caso de Segismundo, lo primero que se escucha es su lamento, con voz triste:

¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice! (v. 88)

En su monólogo inicial, Segismundo reflexiona amargamente sobre su encierro, que la he sido impuesto como castigo al delito de nacer, tópico platónico habitual en el teatro de Calderón⁴⁰²:

qué delito cometí
contra vosotros naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
(vv. 105-112)

El tópico se desarrolla a través de una comparación con elementos de la naturaleza, subrayando lo excepcional de la situación en la que se encuentra Segismundo:

¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?
(vv. 119-122)

Comparándose con aves, caballos y peces, Segismundo hace hincapié en su situación y miserable:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,

⁴⁰² Otros personajes en situaciones similares a esta son Semíramis en *La hija del aire*, Narciso en *Eco y Narciso* o Aquiles en *El monstruo de los jardines*. Sobre esta cuestión puede verse Ana Suárez Miramón, 2003.

que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?
(vv. 167-172)

La primera intervención de Chunyu en escena es también un lamento por su situación, en este caso, la nostalgia de su hogar:

[*Al aire de Poqizhen*] (*Sale el Sheng llevando una espada a la espalda*) Mi pasión se eleva directa al Su de Niu y de Dou. Sin embargo, en Yangzhou siento nostalgia de mi hogar. Vagando errante, el héroe se ríe a menudo de la gente común con pocas aspiraciones. Desde niño, solía emborracharme. Mi tristeza no cabe en fuegos artificiales. El viento de otoño sopla en la sófora del patio (p. 2287)⁴⁰³.

Chunyu, en su *bai*, repasa la historia de su familia desde su abuelo, pasando por su padre, hasta su propia situación:

En cuanto a mí, soy experto en artes marciales y no vivo sujeto por las normas. Gasto mi dinero en ayudar a héroes vagos como yo a hacerse un nombre entre la caballería del territorio entre Wu y Chun. Fui vicecomandante del Ejército del Sur de Huai y estuve a punto de obtener la fama en Hebei, pero perdí la confianza de mi comandante tras emborracharme un día. Por eso, dejé mi carrera y estoy aquí, desolado.

Mi casa, a cinco mil metros de la Ciudad Guangling, tiene una sófora antigua en el patio. Sus ramas, densas y largas, dan seiscientos metros cuadrados de sombra verde. Solía beber con otros héroes bajo esa sombra. Estos días los héroes se han ido, pero me quedan dos amigos del Condado Liuhe: Zhoubian, graduado en artes marciales, mi compañero de borrachera, y Tian Zihua, letrado y amigo de estudio. Hoy es el último día de otoño en el séptimo año de la era de Zhenyuan de la dinastía Tang, por lo que he ordenado a Perdiz, mi criado, que prepare comida y licor bajo la sófora para invitarlos a ambos (p. 2287)⁴⁰⁴.

Chunyu, deja su cargo oficial y vuelve a su casa. Tanto Chunyu como Segismundo parten de una situación adversa, en la que se encuentran venidos a menos. Ambos se encuentran tristes por su aislamiento y abandono. Segismundo ha sido apartado de todos por su padre, y Chunyu, alejado del ejército pierde sus esperanzas, su aspiración de fama y sus amistades. En otro *bai*, en el *chu* diez, Chunyu se lamenta antes de dormir:

⁴⁰³ “【破齊陣】（生佩劍上）壯氣直沖牛斗，鄉心倒掛揚州。四海無家，蒼生沒眼，拄破了英雄笑口。自小兒豪門慣使酒，偌大的煙花不放愁，庭槐吹暮秋。”

⁴⁰⁴ “至于小生，精通武藝，不拘一節，累散千金。養江湖豪浪之徒，為吳楚遊俠之士。曾補淮南軍裨將，要取河北路功名。偶然使酒，失主帥之心；因而棄官，成落魄之像。家去廣陵城十里，庭有古槐樹一株。枝幹廣長，清陰數畝，小子每與羣豪縱飲其下。偶此日間，羣豪雨散。則有六合縣兩人：武舉周弁，吾酒徒也；處士田子華，吾文友也。今乃唐貞元七年暮秋之日，分付家僮山鷓兒，置酒槐庭，以款待二友。”

Yo, Chunyu Fen, no tengo menos talentos y habilidades que otros. A mis treinta años, no tengo fama ni matrimonio, solo una casa pobre con apenas cuatro paredes y una sófora fría y sombría. Ahogado y deprimido, para vivir así es mejor morir (p. 2315)⁴⁰⁵.

Los estados iniciales de ambos protagonistas son similares: deprimidos, aislados, cuestionando su situación vital. En ambos casos, sus vidas cambiarán radicalmente al cambiar sus espacios.

6.2.2. Estatus jerárquico

Tras la posición inicial adversa, tanto Segismundo como Chunyu experimentan cambios en su jerarquía social a lo largo de la obra: Segismundo, un prisionero-príncipe-prisionero-príncipe perfecto, y Chunyu, un hombre vago-el yerno real-un hombre vago-buda.

En una sutil diferencia, Segismundo parte de una posición en la que ya es noble, pues desciende del rey. Por su parte Chunyu es un hombre común, a pesar de sus ambiciones, y su medio para adquirir una buena posición social es a través del matrimonio con la princesa Yaofang.

En el caso de Segismundo, su ambición por cambiar de estado se justifica en su sangre, es decir, en su pertenencia a un linaje real, como explica Clotaldo:

que, en tocando esta materia
de la majestad, discurre
con ambición y soberbia
-porque en efeto la sangre
le incita, mueve y alienta
a cosas grandes-
(vv. 1049-1053)

Al lamentar su situación, Segismundo hace hincapié en que se encuentra sujeto por fuerza, ya que, si estuviera en su mano, resistiría como corresponde a alguien de su posición:

pues, por lo menos, si estoy
sujeto, lo estoy por fuerza,
porque voluntariamente
a otro hombre no me rindiera».

⁴⁰⁵ “我淳于棼，人才本領，不讓於人。到今三十前後，名不成，婚不就，家徒四壁，守着這一株槐樹，冷冷清清，淹淹悶悶。想人生如此，不如死休。”

(vv. 1060-1064)

Chunyu, por el contrario, no descende de un linaje noble y se comporta más bien como un hombre obediente. Cuando el rey de las hormigas le convoca para otorgarle a su hija en matrimonio, Chunyu se muestra sumiso, arrodillándose en el suelo y enfatizando su agradecimiento: «¡que viva miles de años! ¡que viva miles de años!» (p. 2331)⁴⁰⁶. Al contrario que Segismundo, Chunyu no pertenece a una posición social elevada, sino que la alcanza por medio del matrimonio. Durante veinte años, gobierna justamente en Nanke, como un funcionario leal al soberano. Sin embargo, cuando Zhou Bian pierde la batalla en Qianjiang, Chunyu escribe carta al rey pidiendo que le destituya de su cargo y castigue a Zhou Bian:

MINISTRO (*lee la carta.*): Con reverencia y asombro, la ciudad Qianjiang fue atacada y nuestro ejército fue a enfrentar a los enemigos.

REY: Sí, Zhou Bian iba dirigiendo el ejército.

MINISTRO (*leyendo*): ¿Quién habría podido imaginarse que fuera todo el ejército y solo volviese el comandante?

REY: Así que hemos sufrido una fuerte derrota.

MINISTRO (*leyendo*): Chunyu debe de decir la verdad, no serviría de nada encubrirla. Ruego a su Majestad que me destituya de mi cargo y castigue al Comandante Zhou Bian (pp. 2386-2387)⁴⁰⁷.

En la carta, Chunyu se muestra sumiso, aceptando su destitución. Al contrario que Segismundo, no puede apoyarse en su linaje para rebelarse. Del mismo modo que su matrimonio le garantizaba el ascenso social, el fracaso militar puede suponer un descenso.

Esta situación subyace en la principal diferencia entre Segismundo y Chunyu: mientras que a Segismundo su linaje le impulsa a rebelarse hasta ocupar la posición que le corresponde; Chunyu Fen se muestra obediente a su padre y a sus suegros, ya que depende de ellos.

6.2.3. Rebeldía y obediencia: la relación entre padres e hijos

Después de la muerte de Yaofang, Chunyu todavía goza del favor del rey y la reina, como señalan la Duquesa Qiongying: «con la preferencia y confianza de la reina» (p. 2402)⁴⁰⁸; él mismo: «el cariño del rey y la reina va aumentando» (p. 2405)⁴⁰⁹; y Duan Gong: «La reina, por

⁴⁰⁶ “（生俯伏介）千歲，千歲。”

⁴⁰⁷ “（右）念臣焚誠恐誠惶，灤江城遭寇與攔當。（王）有周弁領兵去。（右）誰料三軍出境，止得一將還鄉。（王）這等，大敗了。（右）臣焚肺腑，理難欺誑。望我王，將臣削職隨欽降。還議罪，周弁將。”

⁴⁰⁸ “加以中宮之寵信”

⁴⁰⁹ “君王國母寵愛轉深”

ser su yerno querido, lo llama de vez en cuando al palacio y permitir a todos los peticiones»⁴¹⁰ (p. 2409). Finalmente, el rey decide expulsarlo:

REY: Piénsalo bien, yerno, ¿sabes a qué me refiero? Apreciamos que hayas sido esposo de nuestra hija durante veinte años. Desafortunadamente nuestra hija murió pronto y no puede acompañarte a la vejez. ¡Cómo nos entristece!

CHUNYU: Aunque la princesa falleció, todavía estoy aquí. Puedo ofrecerles un consuelo filial.

REY: Es cierto, pero has estado fuera de casa mucho tiempo. Creo que por el momento deberías volver a tu casa y ver a tus parientes.

CHUNYU: Aquí está mi casa. ¿Adónde quiere que vaya?

REY (*se ríe*): Pertenece al mundo humano. Tu casa no está aquí.

(Feng se queda inmóvil en un estupor)

LAO: Chunyu parece haberse quedado dormido.

(Feng hace que se despierta)

CHUNYU: ¡Sí, así es! Mi hogar está en el mundo humano. ¿Por qué estoy aquí? (*Se echa a llorar*) ¡Ay! Su humilde servidor siente de repente la nostalgia. Parece que mil cuchillos perforan mi corazón. Lo siento, ya no puedo servir más a Sus Majestades (p. 2416)⁴¹¹.

Chunyu, después de la reclusión del rey, todavía siente respeto y amor filial hacia los reyes. Así se llega a una diferencia interesante entre los dos protagonistas: la relación entre padres e hijos. En *La vida es sueño* se expresa en el conflicto padre-hijo, un tema antiguo que se puede remontar a la mitología griega. Edwin Honig, (1972) señala que el conflicto de *La vida es sueño* está en

cómo reaccionar frente a los violentos y secretos crímenes de la vieja generación. Ya que tanto Rosaura como Segismundo han sido deshonorados por sus respectivos padres, ¿en qué forma podrán reparar sus agravios personales sin romper la relación de una generación siguiente, la sucesión de la vida misma? (1976, Durán y Echevarría, p. 749).

Honig señala el paralelismo entre la relación de Basilio y Segismundo con el mito de Zeus y Crono:

Bajo la superficie se estremecen y agitan los viejos mitos: Zeus destronando a Cronos (y Calderón lo recuerda en otra obra suya, *La estatua de Prometeo*, de 1669); Zeus violando a Leda, convertido en cisne, y a Europa, transformado en toro; Eneas

⁴¹⁰ “國母以愛壻之故，時時召入宮闈。但有請求，無不如意。”

⁴¹¹ “（王）駢馬沈吟，知吾意乎？幸拖姻親，二十餘年。不幸小女夭化，不得與君偕老，良用痛傷。（生）公主仙逝，有臣在此，可以少奉寒溫。（王）這不消說了。則是卿離家多時，亦須暫歸本里，一見親族。（生）此乃臣之家矣，更歸何處？（王笑介）卿本人間，家非在此。（生做昏立不語介）（老）淳郎忽若昏睡懵然矣。（生作醒介）呀，是了。俺家在人間，因何在此？（放聲大哭介）哎呦，臣忽思家，寸心如割，不能久待大王國母矣。”

abandona a Dido. La acción de la obra gira en torno a crímenes cometidos por «hombres de mundo» en el desempeño de sus funciones de padres y amantes (1972, p. 749).

Otro mito de la Antigua Grecia que ha marcado el desarrollo de la tragedia entre padres e hijos en numerosas obras posteriores es la historia de Edipo. Sigmund Freud analiza cómo se desarrolla este arquetipo en *Moisés y la religión monoteísta* (1939), poniendo de relieve las características comunes en las distintas versiones de esta historia:

- El héroe es hijo de padre *nobilísimos*, las más de las veces hijo de un rey.
 - Su concepción está precedida de dificultades, como abstinencia, larga infecundidad o un secreto entre los padres a consecuencia de prohibiciones o impedimentos exteriores. Durante el embarazo, o aun antes, un anuncio (sueño, oráculo) previene contra su nacimiento, casi siempre amenazando al padre con ciertos peligros.
 - A raíz de ese anuncio, el recién nacido suele ser destinado a la muerte o al abandono por *el padre o la persona que lo subroga*; por regla general, lo dejan librado a su suerte en el *agua*, dentro de una *canasta*.
 - Luego es rescatado por animales o gentes de baja condición (pastores), y amamantado por un animal hembra o una mujer de baja condición.
 - Ya crecido, reencuentra a sus padres nobles tras azarosas peripecias, se venga del padre, por una parte, y, por la otra, es reconocido y alcanza la grandeza y la fama.
- (p. 10)

El conflicto entre Basilio y Segismundo encaja en varios de estos puntos: Segismundo es un príncipe, pero Basilio lo ha encerrado por un oráculo que lo amenaza. En su caso, no es rescatado por gente de baja condición, sino que dispone de Clotaldo como ayo y su «bajeza» se debe a su encierro como animal. Finalmente, Segismundo recupera su lugar como legítimo rey.

Si bien hoy en día la teoría freudiana ha sido disputada por muchos estudiosos, la aplicación de este modelo sigue siendo interesante para observar los modelos de conflicto y cómo estos se reflejan en las culturas occidental y china⁴¹².

Entre los mitos antiguos chinos en los que se trata la relación padre-hijo, Cai Xiang (1991) analiza el mito de Houji⁴¹³. Según la leyenda, su madre lo concibió tras pisar la huella del pie de Tiandi⁴¹⁴ y, tras su nacimiento, fue abandonado tres veces, por orden de su padre, pero logró sobrevivir. Su madre lo adoptó, creyendo que se trataba de un dios. Se convirtió en un adulto fuerte y valiente, que intentó vengarse de su padre. Cai Xiang señala (1991):

⁴¹² La historia del joven encerrado tras un oráculo desfavorable aparece no solo en *La vida es sueño*, sino también en otras obras de Calderón como *La hija del aire* o *Eco y Narciso*.

⁴¹³ 后稷

⁴¹⁴ El Emperador del cielo, o sea, el Dios más poderoso.

Pero después, parece que Houji no toma acciones más feroces, y Tiandi tampoco lo castiga más, sino que lo ayuda a fundar un paraíso en el mundo humano...No se sabe si Houji abandona el arma por la calidez de Tiandi o se rinde ante su poder. Lo que es seguro es que Houji abandona el intento de luchar contra su padre y reconoce su identidad como hijo, con lo que obtiene el perdón del padre y su generosa ayuda (p. 44)⁴¹⁵.

Con esta historia Cai Xiang concluye que también existe la relación tensa entre padre e hijo en los mitos antiguos chinos, pero de una forma más suave. La diferencia es que «en el mito chino, el padre es el vencedor final, y tiene la autoridad absoluta indestructible, lo que justamente es la divergencia entre la cultura china y occidental» (p. 44)⁴¹⁶.

También toma como ejemplo la batalla entre Zhurong (padre, el dios de fuego) y Gonggong (hijo, el dios de agua) y la batalla entre Chiyou y la alianza del Emperador Amarillo y el Emperador Yan. Ambas acaban con el fracaso del hijo. En la primera, Gonggong, vencido por su padre, golpea con la cabeza el Monte Buzhou, uno de los pilares que sostenían el cielo, de manera que lo rompe y crea un agujero. A partir de ahí surge la leyenda de Nüwa, quien repara el cielo con piedras de cinco colores distintos. En la segunda, al principio Chiyou vence al abuelo —que se puede entender como una deformación de padre—, el Emperador Yan, o sea, Shennong. Pero su rebelión enoja a todos los padres, que contraatacan y le dan muerte. Después de estas batallas:

Los padres logran el poder y autoridad absoluta y, a partir de aquí, los hijos permanecen obedientes, renuncian para siempre a la idea de parricidio. Los hijos callan por siempre jamás. Nunca se atreven a soñar con reemplazar (convertirse en) sus padres. Esta era la época del padre y la memoria de tal época queda en la inconsciencia colectiva de nuestra nación.

En la escritura de literatos posteriores, no podemos encontrar la repetición de la historia de Gonggong y Chiyou. Los hijos se quedan callados para siempre. Solo a veces se puede leer las extensiones metamórficas de tales historias en las leyendas folklóricas (p. 45)⁴¹⁷.

En contraste con el padre augusto, la cultura china tiene a la madre benévola Nüwa, que

⁴¹⁵ “但是后来后稷好像没有采取什么更激烈的行动，而天帝也好像未给他什么惩罚，反而帮助他建立了一个人间乐园……后稷究竟是在天帝的温情感化下放下了武器，还是在天帝的强大压力下表示屈服，我们同样不得而知。可以肯定的是，后稷最终放弃了反抗的意图，重新承认了自己的儿子身份，这样才有可能获得父亲的宽恕并且予以慷慨的帮助。”

⁴¹⁶ “在中国神话中，父亲是最终的胜利者，他具有不可摧毁的绝对权威性，这正是中西文化的根本不同之点。”

⁴¹⁷ “父亲拥有了绝对的权利与尊严，儿子们从此俯首帖耳，永远放弃了‘弑父’的念头，再也不敢存有替代（成为）父亲的梦想。这是一个父亲的时代，这个时代的记忆一直残留在我们民族的集体无意识之中。但是在民间传说中，有时仍可读到这类故事的变形延伸。”

repara el agujero y protege a sus hijos con su bondad. La madre aparece también en la tragedia de Xihe y sus diez hijos del sol, a los nueve de que Houji asateó por rebelarse contra las órdenes de su madre, que les había prohibido salir juntos al cielo. Su desobediencia hace que los humanos no puedan soportar el ardor. Las únicas opciones posibles son refugiarse en su madre o ignorar sus órdenes y causar la catástrofe. Como señala Cai Xiang (1991):

En los mitos de la antigüedad china, se puede ver la doble memoria primitiva: el miedo al padre y el amor a madre.

La función de esta doble memoria en la expresión ideológica constituye la doble personalidad de los antiguos intelectuales: temor y escape.

El temor al padre tiene que ver con la cultura confuciana, que pone énfasis en el temor y veneración al padre, la masculinidad, la intervención a la sociedad, la jerarquía y el orden...; el amor a la madre tiene que ver con la cultura taoísta, que subraya la cercanía a la madre, la feminidad, el volver al estado natural del hombre, que como en el bebé en el útero, sobrevive.

Ambas culturas causan el silencio permanente de los hijos (pp. 45-46)⁴¹⁸.

La devoción filial es el núcleo de la ética familiar del confucianismo y, además, un concepto común entre chinos de diferentes creencias, como ha estudiado el sinólogo Hugh D. R. Baker (1979, p. 98).

Como sucedía con *La vida es sueño* y el mito edípico omnipresente en la cultura occidental, *Historia de Nanke* pone énfasis en la devoción filial presente en la mitología china. De este modo, Chunyu Fen es un hijo leal, tanto a su propio padre como a sus suegros, los reyes de las hormigas.

El padre de Chunyu aparece en el último *chu*, cuando asciende al cielo, y a través de una carta que le llega a Chunyu. Sin embargo, a lo largo de la obra hay otras menciones, como en el *chu* dos, en el que se hace una breve introducción del padre: «Mi padre era el comandante de la frontera, pero fue exiliado a un lugar remoto, y no sé si está vivo o no » (p. 2287)⁴¹⁹. En el *chu* once, dice el rey:

Tengo una hija llamada Yaofang, titulada Princesa de la Rama Dorada.
Cumpliendo con el deseo de tu respetable padre, mi querido yerno, que no nos

⁴¹⁸ “正是在中国古代神话中，我们看到了双重的原始记忆：对父亲的恐惧与对母亲的依恋。

这双重记忆在意识形态上的作用，便构成了古代知识分子的双重人格：敬畏与逃避。

对父亲的恐惧或许影响了儒家文化，它强调对父亲的敬畏，强调阳刚，强调对社会的干预，强调等级与秩序……；对母亲的依恋则影响于道家文化，它强调对母亲的亲近，强调阴柔，强调回归人的自然状态，在婴儿般的混沌中，苟且着生命。

这两张文化都导致了儿子们的久远沉默。”

⁴¹⁹ “傳至先君，曾為邊將。投荒久遠，未知存亡。”

detesta por ser un país pequeño, te ofrezco la mano de mi princesa, para que me sirvas aquí (p. 2321)⁴²⁰.

Cuando llevan un mes casados en el país de las hormigas, Yaofang ve que Chunyu frunce el ceño de vez en cuando. Cuando la princesa le pregunta, Chunyu lamenta: «No puedo evitar pensar que mientras disfruto de una vida tan celestial, mis padres están sufriendo en el mundo inferior» (p. 2334)⁴²¹. A través del diálogo se ve que Chunyu se siente raro porque el rey ha dicho que la boda cumpliría el deseo de su padre. Finalmente le pregunta en una cena cortesana: «Puesto que Su Majestad sabe dónde está mi padre, su humilde servidor le ruega poder ir a visitarlo». El rey evita responder directamente: «Tu padre está guardando fielmente el territorio del norte, a menudo intercambiamos correspondencia. Puedes escribirle, pero no puede ir allí en persona en este momento» (p. 2335)⁴²².

Preocupado por su padre, Chunyu todavía no quiere abandonar la idea de buscarle. Persuadido por la princesa, accede a enviar una carta primero. En el *chu* siguiente, recibe la carta de respuesta en la que brevemente su padre expresa la alegría del matrimonio real de su hijo, el agradecimiento al rey, la nostalgia de sus familiares, la dificultad de venir a visitarlo. Al final, se pone de acuerdo con su hijo: «No hace falta que vengas a verme, nos veremos en el año Dingchou» (p. 2340)⁴²³. Después de leer la carta, Chunyu muy emocionado lamenta:

(Agarra la carta con manos temblorosas y se lamenta) ¡Después de diecisiete o dieciocho años separado de él, mi padre todavía está vivo, mientras todos pensábamos que estaba muerto! ¡Y ahora veo sus palabras en su propia letra, como si estuviese frente a mí! Si no voy a verlo en persona, ¿de qué sirve que tenga este hijo? *(Se derrumba llorando. La princesa lo sostiene)* (p.2340)⁴²⁴

La imagen del padre permanece casi ausente en la obra. Padre e hijo no tienen oportunidad de encontrarse y no hay conflicto entre ellos. En realidad, en la literatura china clásica es normal la ausencia del padre, o que el padre exista como una autoridad irresistible, sin lugar para el conflicto padre-hijo.

⁴²⁰ “寡人有女瑤芳，封為金枝公主，前奉獻壻令尊之命，不棄小國，許以金枝，奉事君子。”

⁴²¹ “遇貴主有天上之樂，想亡親有地下之輩耳。”

⁴²² “千歲既知臣父親所在，臣請敬往問安。那時千歲劈口應說：親家翁職守北土，音問不絕。卿但具書相問，未可便去。”

⁴²³ Dingchou, en el calendario lunar chino, el decimocuarto año de un ciclo es el año Dingchou. “汝且無便來觀，歲在丁丑，當與汝相見。”

⁴²⁴ “（生拍書痛哭介）俺的爹，相去十七八年，只道故了。何意今朝重見平安書迹，居然如在。不能勾往見他，要兒子何用也？（哭倒）（旦扶介）”

Los estándares morales en la sociedad feudal china son los *tres órdenes* y las *cinco virtudes* que son el marco ético confuciano chino y predominaban en la sociedad antigua china durante las dinastías Song, Ming y Qing. Los *tres órdenes* son: «El orden del emperador sobre los vasallos, el orden del padre sobre los hijos y el orden del esposo sobre su mujer»⁴²⁵. Las cinco virtudes son «la benevolencia, la justicia, la cortesía, la sabiduría y la fe»⁴²⁶. Los tres órdenes muestran la autoridad, el legitimismo y el orden. La familia es la unidad básica de la sociedad china y el padre tiene la posición central. El padre representa el orden de la familia y, por lo tanto, el orden social. La relación entre padre e hijo debe ser moralmente correcta y ordenada. Esta relación es un vínculo esencial para la sociedad tradicional china, ya que se encarga de mantener la reproducción y de sostener el marco básico de la sociedad.

A pesar de los cambios frecuentes de dinastías en la antigua China, la ética es continua. La familia es la unidad básica, con el parentesco como vínculo de afecto y sigue los principios del patriarcado a través del confucianismo. Tanto en la estructura social familiar como en la del país, la cultura de la devoción filial confuciana constituye un núcleo fundamental, representante de todos los patrones familiares.

Cai Xiang cree que «la cultura confuciana es una cultura patriarcal, que pone énfasis en el respeto absoluto al padre» (1991, p. 46)⁴²⁷. La devoción filial como el carácter básico de los hijos surge siempre en las obras literarias, sobre todo en la dinastía Ming. Aunque hay algunos casos de hijos rebeldes, suelen acabar con un final trágico, que pone de relieve la importancia de escuchar a los padres.

Chen Lishan (2017) resume los hijos filiales de la literatura en seis tipos:

1. Los que mantienen a sus padres cuidadosamente.
2. Los que hacen todo lo posible para rescatar a sus padres de peligros o problemas, incluso a costa de su propia vida.
3. Los que sepultan solemnemente a sus padres a toda costa, aunque tengan que venderse, pedir dinero a usureros o cavar la tumba ellos mismos.
4. Los que viajan miles de kilómetros para buscar a su padre.
5. Los que soportan humillaciones a fin de vengarse en nombre de sus padres.
6. Los que intentan adquirir fama y riqueza para glorificar a la familia y a los padres (pp. 4-9)⁴²⁸.

⁴²⁵ 君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。

⁴²⁶ 仁、义、礼、智、信。

⁴²⁷ “儒家文化是一种‘父亲’文化，它强调了一种对父亲的绝对敬畏。”

⁴²⁸ “一、奉养型孝子…… 二、纾难型孝子…… 三、丧葬型孝子…… 四、万里寻父型孝子…… 五、忍辱复仇型孝子…… 六、显亲扬名型孝子……”

Las imágenes de los hijos filiales en las obras literarias de la época generalmente contienen uno o varios de estos caracteres. En el caso de Chunyu en *Historia de Nanke*, prefiere ver a su padre antes que mantener la vida acomodada y feliz con la princesa, lo que muestra su devoción filial. Se corresponde con el cuarto hijo de la lista, pues después de casarse expresa su deseo de ir en busca de su padre:

CHUNYU (*llora otra vez*): Con su permiso, quiero irme sigilosamente al norte para preguntar por noticias de mi padre.

YAOFANG: ¡Es una locura! El desierto está tan vacío como un sueño. ¿Cómo puedes encontrar el camino y regresar?

CHUNYU: Quizás pueda pedirle un favor a Su Majestad y ganarme su apoyo.

YAOFANG: ¿Crees que él permitirá que su yerno, recién casado, abandone a su esposa?

[Bailianxu] CHUNYU: ¡Pobre de mí! ¿Cómo puedo dejarlo en un lugar tan frío y desierto, mientras vivo en esta mansión tan acogedora? (p. 2335)⁴²⁹.

Chunyu muestra su urgencia y ansia por encontrar a su padre, pues sabiendo que está en un lugar apartado y desierto, no puede disfrutar de su vida feliz con la princesa. Finalmente, se reencuentra con su padre en el último *chu*, en una escena entrañable de hijo filial:

[Al aire anterior]PADRE: ¡Oh, mi alma ha vagado muchos años! ¡Oh, mi espíritu ha perdido muchos años! Gracias a tu filialidad, nos encontramos ahora de verdad en el año del toro.

CHUNYU: Padre, como hijo me siento extremadamente culpable, porque no pude atenderle mientras vivía, ni pude darle un entierro adecuado cuando murió (p. 2430)⁴³⁰.

Como puede observarse en esta escena, en la trama limitada entre Chunyu y su padre no solo no hay conflicto o divergencia, sino que se muestra la armonía entre padre e hijo.

Por el contrario, en *La vida es sueño*, la relación padre-hijo se presenta a través del conflicto, aunque hay una reconciliación final, en la que Segismundo hace las paces con su padre y se convierte en un príncipe perfecto. En *La vida es sueño* se reconoce el error de Basilio:

porque quien miente y engaña
es quien, para usar mal dellas,

⁴²⁹ “(生又泣介)俺待裏過公主，潛去北土，打聽父親消息。(旦)模糊，那胡沙如夢杳如無，不明白怎尋歸路？(生)待俺再奏過千歲，分明而去。(旦)他眼前兒女，幾日成親，便教卿去？”

【白練序】(生)難圖，怎教他，在北土天寒草枯？似俺這洞府比他何如？”

⁴³⁰ “【前腔】(外)歎遊魂幾年，歎遊魂幾年，你孝心平善，果然丁丑重相面。(生)爹爹，兒子生不能事，死不能葬，罔極之罪也。”

las penetra y las alcanza.
(vv. 3169-3171)

En la cultura confuciana, el padre nunca falla, aunque lleve a cabo actos criticados por la sociedad. El hijo no tiene derecho a oponerse, sino que debe aceptarlo. En este sentido, Chunyu Fen no puede oponerse al rechazo del rey de las hormigas o cuestionar la ausencia de su padre.

Segismundo aparece, también, rendido a las plantas de su padre, para mostrarle prudencia y respeto. Aunque es el vencedor, renuncia a vengarse por sí mismo:

...Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues;
rendido estoy a tus plantas.
(vv. 3241-3247)

Francisco Ruiz Ramón explica (1997):

cuando Segismundo, apoyado en ese nuevo logos, redime a su padre y rey, humillado y vencido, de la sentencia del Cielo y, liberándolo de su ley, se rinde libremente a sus plantas ofreciéndole, nuevo Isaac, su cuello de víctima; acto ritual de sacrificio simbólico nunca cumplido con que funda la nueva ley este nuevo héroe (p. 224).

Si digamos que en el palacio Segismundo es un hijo rebelde, en el acto final él «como fiscal y juez del padre, acusa y juzga» (Ramón, p. 219), también «asumiendo la función de administrar justicia, premia y castiga como Rey» (Ramón, p. 219).

En las dos culturas, la relación entre padre e hijo se manifiesta de diferentes formas. En la literatura occidental, el parricidio es un motivo común, lo que da lugar a la sustitución del padre. Sin embargo, en la cultura china un hijo que no muestra piedad filial puede ser castigado o incluso asesinado por los padres.

En la cultura china se considera que los padres han dado la vida y, por lo tanto, si un hijo no es filial lo justo sería devolverla. Un ejemplo es la historia de Nezha, hijo rebelde en la teología china. Nezha mató al tercer príncipe del rey dragón y fue culpado por los dragones de los cuatro mares ante su padre Li Jing. Nezha eligió suicidarse y devolver el cuerpo a sus padres. Con la espada en la mano derecha, se cortó un brazo, luego se sacó los intestinos y se deshuesó,

disipando los tres *hun* y los siete *po*⁴³¹, hasta que murió.

En contraste con el pecado original cristiano, los hijos chinos nacen con una ‘deuda original’, es decir, le deben sus cuerpos a sus padres. Por este motivo deben comportarse como hijos filiales y, puesto que los padres les han dado la vida, los hijos no pueden mostrarse contrarios. Gao Xudong (2004) explica esta divergencia con la diferencia entre las culturas:

Según la noción del cristianismo, cuando nace una persona sus padres le da el cuerpo físico, que lleva el pecado original y se parece a los demonios, y Dios le da el alma, que es única. En cambio, según el concepto confuciano, la vida de cada persona es concedida por sus padres y antepasados, por lo tanto es su naturaleza inevitable ser filial a sus padres y adorar a los ancestros (p. 29)⁴³².

En el confucianismo, se hace hincapié en la ética, la armonía y estabilidad social. Gao cita ejemplos de las *Analectas de Confucio* (período de Primavera y Otoño), como por ejemplo:

No debe viajar lejos si los padres todavía están vivos. Si tiene que salir, debe tener un objetivo razonable y claro (2015, p. 45)⁴³³.

Los padres deben proteger a los hijos y los hijos, a sus padres (2015, p. 158)⁴³⁴.

Esta devoción filial de los hijos a sus padres se puede extender a la lealtad de los vasallos a su emperador, lo que constituye la base del gobierno del país. Así, se pone de relieve la diferencia principal entre las dos culturas y religiones: mientras que la cristiana aprecia al individuo, la confuciana prefiere al colectivo, dejando la individualidad a un lado. Por este motivo, Segismundo y Chunyu son dos hijos muy distintos. Si uno alcanza la perfección tras enfrentarse a su padre, el otro permanece callado y servil ante los progenitores, como un buen hijo filial.

6.2.4 Valor

La valentía es una característica fundamental de los protagonistas en el teatro de la época

⁴³¹ 三魂七魄, en el taoísmo se cree que una persona está constituido por los tres *hun* y siete *po*. ‘*Hun*’ es aire del yang, que forma el espíritu, y ‘*po*’ constituye la forma, es aire del yin que pertenece a la tierra. Cuando una persona muere, los *hun* vuelven al cielo, los *po* van a la tierra, así que el espíritu se separa de la forma humana.

⁴³² “按照基督教的观念, 每个人一生下来, 父母给予的只是带有原罪的与恶魔相近的感性的肉体, 而属神的灵魂则是上帝赋予的, 而且是与众不同的。而按照儒家的观念, 每个人的生命是父母与祖宗给的, 所以孝敬父母崇拜祖宗就是天性的必然。”

⁴³³ “父母在, 不远游, 游必有方。”

⁴³⁴ “父为子隐, 子为父隐”

que aquí se estudia. Prades (1963) dice que

El valor físico es una de las condiciones más indispensables, absolutamente integradora del personaje que llamamos galán. El valor, la valentía, la osadía hasta la temeridad es uno de los rasgos más acusados de este personaje (p.96).

Los galanes de *Historia de Nanke* y *La vida es sueño* poseen esta característica. La osadía de Segismundo puede percibirse desde el primer momento, en el que está más cerca de una fiera que de un hombre. Su valentía se muestra en su disposición a enfrentarse a los demás, como hace con Rosaura cuando está disfrazada de hombre, o al criado que le impide tomar la mano de Estrella.

Aunque Chunyu es un hijo obediente, muestra también su valentía. Originariamente era militar, y en el país de las hormigas se arriesga a enfrentarse al príncipe enemigo para salvar a la princesa.

A continuación, se analizará cómo la característica del valor se presenta a través de dos puntos concretos: el duelo y la guerra.

6.2.4.1. El duelo

En *La vida es sueño*, Segismundo se aparece siempre dispuesto a enfrentarse en duelo. En primer lugar, quiere dar muerte a Clotaldo cuando este le impide violar a Rosaura:

A rabia me provocas
cuando la luz del desengaño tocas.
Veré, dándote muerte,
si es sueño o si es verdad.
(vv. 1680-1683)

Cuando Astolfo interviene para salvar a Clotaldo, Segismundo lo ataca a él de inmediato:

Sírvate de morir, pues desta suerte
también sabré vengarme con tu muerte
de aquel pasado enojo.
(vv. 1702-1704)

Aunque los dos sacan espadas, la aparición de Basilio les obliga a volver a envainarlas, ya que «el duelo estaba prohibido en palacio, y se consideraba una ofensa aún mayor en presencia del Rey» (Antonucci, 2008, p. 182). Sin embargo, Segismundo es tan osado que no quiere

ocultar su intento de matar a Clotaldo y se muestra sin miedo a la opinión de Basilio:

Acciones vanas
 querer que tenga yo respeto a canas;
 pues aun ésas podría
 ser que viese a mis plantas algún día,
 porque aún no estoy vengado
 del modo injusto con que me has criado.
 (vv. 1714-1719)

Esta osadía, que podría considerarse temeridad, le incita hasta en sueños, antes de saber que ha sido devuelto a la torre:

(*En sueños*) Piadoso príncipe es
 el que castiga tiranos.
 Muera Clotaldo a mis manos,
 bese mi padre mis pies.
 (vv. 2064-2067)

(*En sueños*) ¡Salga a la anchurosa plaza
 del gran teatro del mundo
 este valor sin segundo!
 Porque mi venganza cuadre,
 vean triunfar de su padre
 al príncipe Segismundo.
 (vv. 2072-2077)

Segismundo se siente deshonrado, frustrado. Su padre le ha arrebatado su lugar legítimo como heredero al trono, le ha negado una posición y un honor que le corresponden por sangre. Al enterarse de todo, Segismundo pregunta a Clotaldo furiosamente:

Pues vil, infame y traidor,
 ¿qué tengo más que saber,
 después de saber quién soy,
 para mostrar desde hoy
 mi soberbia y mi poder?
 ¿Cómo a tu patria le has hecho
 tal traición, que me ocultaste
 a mí, pues que me negaste,
 contra razón y derecho,
 este estado?
 (vv. 1295-1303)

Tras reprochar a Clotaldo que haya permitido la humillación de su príncipe, Segismundo

maldice también a Basilio:

que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar,
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría
y como a un monstruo me trata,
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita.
(vv. 1478-1487)

El sentimiento de rabia, frustración e injusticia hacen que Segismundo sienta deseos de venganza ante aquellos que le han negado el lugar que le correspondería por nacimiento.

En *Historia de Nanke*, no hay enfrentamientos en duelo. Sin embargo, en el *chu* dos, *Espíritu heroico*, se indica que «Sale el sheng, llevando una espada a su espalda» (p. 2287)⁴³⁵. Esto indica al público que el personaje sabe artes marciales, ya que la espada es el símbolo estándar de un personaje valiente en el *xiqu* chino. Aunque, según las acotaciones, Chunyu nunca desenvaina la espada, en algunas representaciones se incluye una danza con espada para mostrar la valentía del personaje o expresar sus emociones. Por ejemplo, en la puesta en escena del Instituto de Kunqu de la Provincia de Jiangsu en 2014, Chunyu juega con su espada al final del *chu*, mostrando la tristeza de un militar con habilidades de artes marciales. Desde la presentación de Chunyu, el protagonista aparece como un galán valiente, pero triste y deprimido.

En el *chu* veintinueve, Chunyu va a la Ciudad de Jade a salvar a la princesa, que ha sido atacada por el príncipe enemigo. Hay un enfrentamiento entre Chunyu y Tanglang, con una descripción breve:

(*Tambores dentro.*)

VOZ (*Dentro.*): ¡El yerno real está aquí con su ejército!

SOLDADO: (*A la princesa.*) Los enemigos se dispersan y los tambores suenan fuerte. Ha llegado el ejército del yerno real, al rescate.

(*La princesa se muestra alegre.*)

[Zhuanwei]

YAOFANG: Los ejércitos de hormigas rompen los flancos enemigos, nubes de

⁴³⁵ (生佩剑上)。

polvo explotan sobre el campo de batalla. El yerno real lidera el camino como General, su caballo aplastando a los enemigos y su armadura manchada de sangre. Tocaré el tambor en lo alto de la muralla y clamaré por su vida (*Se va.*)

(*Sale el sheng, encabezando el ejército.*)

CHUNYU: No hay mejor motivo para la lucha que salvar la vida de mi querida esposa.

(*Sale el príncipe enemigo con sus soldados.*)

CHUNYU: Bandidos de Ratán de Sándalo, ¿por qué no os rendís rápidamente?

TANGLANG: Soy el cuarto príncipe de Ratán de Sándalo. Solo he hablado un poco con la princesa, ¿ya estás celoso?

(*Se pelean.*)

CHUNYU: Se han dispuesto en la formación de las hormigas. Si queremos vencerlos, debemos usar la formación de la cigüeña.

(*Siguen peleándose. El príncipe enemigo, vencido, escapa.*) (p. 2375)⁴³⁶.

No se trata de un duelo entre dos oponentes, pero puede verse como un enfrentamiento del galán a su rival. Tras recibir noticia del asedio, Chunyu no tarda en ir a salvar a la princesa, lo que muestra no solo el amor de su matrimonio, sino también la valentía de Chunyu frente a los enemigos.

La diferencia es que en *La vida es sueño*, el valor de Segismundo es la osadía, que tiene una connotación negativa, relacionada con su ‘fiereza’. Sin embargo, el valor de Chunyu es la valentía, con un carácter más positivo y templado.

6.2.4.2. La guerra

Otro recurso para mostrar la valentía de los galanes son las escenas de guerra. Segismundo, liberado por los soldados rebeldes, decide a luchar contra su padre:

Vasallos, yo os agradezco
la lealtad; en mí lleváis
quien os libre, osado y diestro,
de extranjera esclavitud.
Tocad al arma, que presto

⁴³⁶ “（內鼓響介）（內呼）駙馬兵到！（卒報旦介）賊兵紛紛解散，鼓聲振天，駙馬救兵到也！（旦喜介）【轉尾】紛紛蟻隊重圍解，冉冉塵飛氣開。駙馬征西大元帥，馬踐征埃，花攢戰鎧。我呵，城臺上助鼓三鑿與他大喝采。

（下）（生領衆上）將軍不戰他人地，殺伐虛悲公主親。（太子衆上介）（生）檀蘿小賊，何不蚤降！（太）俺乃檀蘿四太子，纔與公主打話片時，你便喫醋怎的？（戰介）（生問介）他是蟻陣，我三軍飛舞作老鶴陣，方可破他。（再戰）（太敗走介）”

veréis mi inmenso valor.
Contra mi padre pretendo
tomar armas y sacar
verdaderos a los cielos:
presto he de verle a mis plantas.
(vv. 2373-2382)

Si en los duelos Segismundo aparecía como un hombre osado y temerario, ahora aparece valiente, apoyado por el pueblo, que reclama a su príncipe natural. Frente a la fiereza que muestra Segismundo en sus enfrentamientos uno a uno, ligada a su estado menos humano, su valentía militar se presenta en una luz más positiva, pues se trata de un medio para recuperar el trono que le corresponde por derecho.

En *Historia de Nanke* hay también un episodio de guerra, aunque no está dirigida por Chunyu, sino por su amigo y asistente Zhou Bian. En el *chu* veintiocho, tras recibir noticia de la invasión de Qianjiang y el asedio a la princesa, Chunyu ordena: «Escuchadme todos. Quiero que cinco mil soldados sigan al Comandante Zhou a la defensa de la ciudad de Qianjiang. Selecciona tres mil soldados de élite para formar un comando y que venga conmigo esta noche a salvar a la princesa» (p. 2370)⁴³⁷. A petición de Zhou, Chunyu envía cinco mil jarras de licor para los soldados, pero le advierte:

Antes yo era vice-general en la zona oeste de Huai, pero descuidé mis asuntos por beber demasiado. Ambos conocéis bien esta historia. Desde que fui designado gobernador de Nanke, dejé de beber. Sixian⁴³⁸ es famoso por beber habitualmente. Ya que has asumido un cargo militar, recuerda mis palabras: bebe menos y piensa más. Partamos ya, sin más demora (pp. 2370-2371)⁴³⁹.

Chunyu, que perdió su cargo militar en la vida real por beber, advierte a Zhou Bian, por miedo a su fracaso. Todavía está tan afectado por su pérdida que, incluso en el sueño, siente escrúpulos ante la idea de beber.

En el *chu* veintiocho el ejército se divide en dos, una parte va a salvar a la princesa y la otra, bajo la dirección de Zhou Bian, sufre una gran derrota, de la que solo sobrevive el comandante, como se revela en el *chu* treinta. Hu Jinwang y Lv Xianping (2014), en su edición glosada de *Historia de Nanke*, apuntan que se trata de «dos hilos que contrastan mutuamente,

⁴³⁷ “（生）聽吾號令：五千兵跟周爺救壘江城；選鋒三千名，跟我星夜前救公主。”

⁴³⁸ Sixian, 司宪, nombre de cargo de Zhou Bian, que se encarga de los castigos de crímenes y participa en la elaboración de leyes penales.

⁴³⁹ “小生昔日為淮西裨將，使酒誤事，二君所知。自拜郡以來，戒了這酒。司憲平日頗有酒名，既掌兵機，記吾囑付，酒要少飲，事要多知。就此起行了。”

la victoria frente a la derrota, la alegría frente a la tristeza, se complementan y se enfrentan entre sí de manera muy interesante» (p.195)⁴⁴⁰.

En el *chu* treinta y uno, tras saber de la derrota de Zhou, Chunyu se enfada y pretende matarlo, pero Zhou elude la responsabilidad. Tian intercede por su amigo Zhou. En el sueño, Chunyu corrige su error de la vida anterior, ya que juzga a Zhou por cometer una irresponsabilidad similar. El fracaso de Zhou es más que una iteración de la experiencia de Chunyu en el mundo humano, que sirve para mostrar el cambio de Chunyu, ahora prudente, riguroso y justo. Frente a la seriedad de Chunyu, Zhou responde de forma incoherente, debido al licor:

CHUNYU: ¡Eres el responsable de cinco mil vidas!

ZHOU: ¿No ves ya cuánto he perdido? ¿Me vas a cobrar también esas cinco mil cabezas? Ni siquiera puedo pagarte las cinco mil jarras de licor.

CHUNYU: Te estoy hablando de vidas humanas y sigues hablando de licor. ¿Te has vuelto loco? ¡No más tonterías! Haré que te juzguen y ejecuten en el acto, sin la aprobación de Su Majestad.

ZHOU: ¡No te atreverías!

CHUNYU: (*enfadado*.) Eres un perdedor y un desertor. ¡Hay que ser caradura para resistirse! (pp. 2381-2382)⁴⁴¹.

Más adelante, en el canto de *Nan Diliuzi*, Chunyu vuelve a expresar su indignación en oraciones repetidas:

Perdiste la guerra, perdiste la tierra. Descuidaste a la nación por tu propia supervivencia. Por ley militar, por ley militar no puedo perdonarte. Lo que mereces es la ejecución. Todos, escuchar la orden: prendedlo rápido y cortadle la cabeza, para dar un ejemplo a los demás (pp. 2382)⁴⁴².

Chunyu se muestra duro y firme, frente al sinsentido de Zhou:

CHUNYU: Soy la persona a cargo. ¿Por qué no puedo castigarte? ¡Verdugos, prededle! (p. 2382)⁴⁴³

CHUNYU: Zhou Bian, ¿qué te dije cuando nos separamos? «Bebe menos y

⁴⁴⁰ “两条线索，互相对照，一胜一败，一喜一悲，相映成趣。”

⁴⁴¹ “（生）則問他半萬個人頭。（周）劃單鞭投至一身虧，甚半萬個人頭要俺賠。呀，你便是半萬個泥頭俺也賠不起。（生）我說人頭，他說泥頭，是怎的？通不聽他，只以軍法從事，先斬後奏了。（周）誰敢無禮！（生惱介）敗軍之將，還敢崛強！”

⁴⁴² “南【滴溜子】敗軍的，敗軍的，全生誤國。論軍法，論軍法，難容恕你。叫正典刑是理。諸人聽指揮，將他網執，量決一刀，做個旁州之例。”

⁴⁴³ “（生）俺是掌印官，施行你不得？叫劊子手一齊向前綁了。”

piensa más». No prestaste atención. Debería ejecutar la ley militar (p. 2383)⁴⁴⁴.

CHUNYU: Considerando que somos nativos del mismo lugar y hemos sido compañeros durante tantos años, suspenderé la ejecución y te dejaré entre rejas, a la espera del juicio de Su Majestad (p. 2383)⁴⁴⁵.

Este *chu* muestra la justicia de Chunyu. Aunque Zhou y Tian son sus antiguos amigos del mundo humano, Chunyu lo juzga de manera justa. Teniendo en cuenta su amistad, así como su labor juntos en Nanke, Chunyu abandona la idea de matarlo de inmediato y decide encarcelarlo y esperar el veredicto del rey. Chunyu se muestra no solo justo, sino también leal.

En ambas obras el valor del protagonista tiene una evolución: Segismundo pasa de la osadía de una fiera al valor noble de un príncipe; mientras que Chunyu pasa del descuido de un borracho a la valentía de un buen líder militar.

6.2.5. El amor: enamoramiento y deseo

El amor se considera también un tema inevitable para la historia de los galanes. Chunyu y Segismundo dedican su amor a las respectivas protagonistas femeninas, Rosaura y la princesa Yaofang. En los apartados subsiguientes, se analizará el desarrollo del amor en ambas obras.

6.2.5.1. Enamoramiento

Tanto Segismundo como Chunyu se encuentran en una situación inicial miserable, en la que se ven fascinados por la belleza de una dama. Segismundo ve la belleza de Rosaura bajo el traje de hombre, y Chunyu admira las horquillas y el joyero de Yaofang.

En *La vida es sueño*, Rosaura contribuye al desengaño final de Segismundo, mientras que en *Historia de Nanke*, Yaofang es la causa de que Chunyu entre en el país de las hormigas — es decir, el sueño— es un obstáculo para su despertar, ya que satisface sus ambiciones del mundo secular. La tentación del mundo laico dificulta la conversión de Chunyu en buda.

En ambas obras, los amores son imposibles. *La vida es sueño* concluye con dos matrimonios, el de Segismundo y Estrella, y el de Astolfo y Rosaura, a quien debe restaurar el honor. Christophe Couderc (2011) explica la razón del casamiento entre Segismundo y Estrella:

Primero porque el matrimonio es una convención de los finales felices. Luego porque es necesario que se case el príncipe en el sentido de que ello es símbolo de

⁴⁴⁴ “（生）周弁，你去時俺怎生說來？酒要少喫，事要多知。你都不在意，一定要正軍法。”

⁴⁴⁵ “也罷，俺念你一是同鄉，二是同寮，停了軍法，且把你牢固監候，奏請定奪。”

su acceso a la edad adulta, cuando se termina su confrontación con su padre, quien le da de nuevo la vida. Por fin porque se realiza de esta forma una unión matrimonial endogámica entre el príncipe y su prima, acorde con los deseos expresados por el pueblo, favorable al respeto del derecho natural (p. 92).

Por otro lado, Rosaura se enfoca en restaurar su honor, sin sentir amor hacia Segismundo. Por lo tanto, la atracción de Segismundo hacia Rosaura no puede concretarse en el matrimonio. Sobre el fracaso de este amor añade Couderc (2011):

Como si se trata de una comedia de burlador en la que se hallaría marginada la victoria del eros a favor de la exaltación de una conducta moral y socialmente responsable, el desenlace de *La vida es sueño* se aleja considerablemente del universo de la comedia cómica en la que los protagonistas realizan transgresiones más o menos graves de decoro para garantizar la victoria del amor (p. 88).

En *Historia de Nanke*, Chunyu y Yaofang se enamoran, se casan, tienen hijos y viven felizmente durante veinte años. Sin embargo, no es más que un sueño del que Chunyu acabará por despertar. Aunque los veinte años parecen un tiempo largo, no son más que un fragmento comparado con la eternidad. El matrimonio feliz de Chunyu es un obstáculo secular para la conversión en buda. Cuando finalmente el maestro Qixuan corta con la espada a Chunyu y Yaofang, se revela que el amor mundano no es más que un espejismo o ilusión.

La crítica ha interpretado *Historia de Nanke* como un drama religioso de salvación, que tiene por objetivo reflejar la oscuridad y fealdad de la sociedad real, y mostrar los principios morales budistas y sus propuestas para salvar a las personas y al mundo. De este modo, no es de extrañar que la historia de amor no sea más que un obstáculo en el verdadero camino hacia la salvación, es decir, la conversión en buda.

6.2.5.2. Deseo

A pesar de su amor hacia las protagonistas femeninas, los galanes expresan también deseo por otras mujeres. Segismundo admira la belleza de Estrella y Chunyu es seducido por tres damas: la Duquesa Qiongying, la Cuñada Real Trufa y la taoísta Shangzhen.

Segismundo dice sobre Estrella:

Dime tú, ahora, ¿quién es
esta beldad soberana?
¿Quién es esta diosa humana,
a cuyos divinos pies

postra el cielo su arrebol?
¿Quién es esta mujer bella?
(vv. 1384-1389)

Las preguntas están llenas de palabras de alabanza, mostrando su admiración por la belleza de Estrella. Al igual que a Rosaura, la compara con el sol:

Mejor dijeras el sol.
Aunque el parabién es bien
darme del bien que conquisto,
de sólo haberos hoy visto
os admiro el parabién;
y así, del llegarme a ver
con el bien que no merezco
el parabién agradezco,
Estrella, que amanecer
podéis, y dar alegría
al más luciente farol.
¿Qué dejáis que hacer al sol,
si os levantáis con el día?
(vv. 1391-1403)⁴⁴⁶

Segismundo pretende cortejarla delante de Astolfo:

Dadme a besar vuestra mano,
en cuya copa de nieve
el aura candores bebe.
(vv. 1404-1406)

Sin embargo, un criado lo interrumpe, por lo que lo tira por el balcón. En este momento, Segismundo como galán sigue dominado por su naturaleza fiera, mientras que Estrella permanece pasiva.

Chunyu, frente a la tentación activa de las tres damas, finge rechazarlas pero acaba por aceptar. Aunque parece pasivo, está dispuesto a dar rienda suelta a los placeres. En el *chu* treinta y siete, Qionying planea la invitación al banquete y la seducción con las otras dos. En el treinta y ocho, Chunyu, solitario desde la muerte de su esposa, sucumbe.

Las tres damas deciden seducir a Chunyu debido a la admiración que Qionying siente por él: «al recordar el yerno talentoso, fuerte... Lo quiero y lo respeto tanto» (p. 2420)⁴⁴⁷. Por este

⁴⁴⁶ Se trata de un tópico de raíz petrarquista muy abundante en la literatura del Siglo de Oro (Manero Sorolla, 1990, pp. 495-510).

⁴⁴⁷ “想起駙馬一表人才，十分雄勢，俺好不愛他，好不重他。”

motivo, decide: «si hay una oportunidad de estar cerca de él y hundirlo en un mar de ternuras, en el calor de una cita, una vez que él sienta cariño por mí, su nueva virilidad me hará florecer de nuevo» (p. 2402)⁴⁴⁸.

Las otras dos, Trufa y Shangzhen, vuelven de la adoración a la princesa, y añaden que «la plata se amontonaba en las montañas y la seda se extendía como el mar. ¡Qué lujoso es!» (p. 2403)⁴⁴⁹. Esto muestra sus motivaciones espurias, llevadas por el poder y la riqueza. Trufa dice: «No importa su personalidad. Durante veinte años, ¿quién de nosotros, el señorío y nobleza, no ha recibido sus regalos de saludo, en festivales y cumpleaños? Le debemos mucho, ahora es la hora en que le agradecemos su generosidad, uno tras otro» (p. 2403)⁴⁵⁰. Se trata de un reflejo de la corrupción en la época Ming, en la que los funcionarios cortesanos recibían regalos y dinero de los locales.

Las tres viudas llegan a un acuerdo, incluso la taoísta Shangzhen: «dado que se enciende el deseo, tú tampoco puedes mantenerte firme» (p. 2403)⁴⁵¹. El plan se desvela en la oración final del *chu*, recitada por Trufa: «dejemos claro que nos turnaremos para entretenernos con el yerno. No habrá secretos a espaldas de nadie» (p. 2403)⁴⁵². Este *chu* pone de relieve el deseo sexual de las mujeres, mostrando la decadencia de las damas nobles.

La última frase enlaza con el *chu* siguiente, en el que Chunyu, solitario desde la muerte de la princesa, anhela la diversión con mujeres. En el *chu* treinta y ocho, este es su primer canto:

(Sale Sheng, con sombrero y cinturón, caminado que encabeza a otros)

CHUNYU: Qué pena que los amantes no pueden vivir en un mismo mundo. El suyo es demasiado remoto, ni las cartas pueden alcanzarla. Me siento solo, en medio de mil flores. Las lágrimas caen, manchando mi túnica ceremonial, como unas cuantas historias de amor tristes (p. 2405)⁴⁵³.

Chunyu expresa su añoranza de su esposa y hace notar su soledad, lo que prepara el terreno para lo que ocurrirá más tarde con las damas. Al aceptar su invitación, Chunyu se muestra dispuesto y alegre: «voy enseguida, voy enseguida» (p. 2405)⁴⁵⁴. Tras irse el mensajero,

⁴⁴⁸ “倘其間有便得相當，迤逗他忘懷醉鄉，傷心洞房，取情兒我再把這宮花放。”

⁴⁴⁹ “看他銀山帛海，好不富貴也。”

⁴⁵⁰ “（老）不論他為人，則二十年中，我們王親貴族，那一家不生受他問安賀生慶節之禮？如今須得逐家還禮纔是。”

⁴⁵¹ “（老）興到了也不由的你。”

⁴⁵² “（老）講定了，向後請駙馬，三人輪流取樂，不許偏背。”

⁴⁵³ “（生冠帶引衆行上）則為紫鸞煙駕不同朝，便有萬片宮花總寂寥。可憐他金鈿秋盡雁書遙，看朝衣淚點風前落，抵多少腸斷東風為玉簫。”

⁴⁵⁴ “即忙來到，即忙來到。”

Chunyu reflexiona:

He estado tanto tiempo apartado de las mujeres que me siento reseco. Esta noche, puedo beber hasta saciarme con las anfitrionas. Como dice el viejo dicho: «cuando puedas beber, bebe hasta saciarte. Cuando no hay amor, no afecta a que haya devaneos» (p. 2405)⁴⁵⁵.

Chunyu está ansioso por estar con las mujeres, lo que muestra su degeneración. En el banquete, congenian enseguida, divirtiéndose. A altas horas de la noche, Chunyu y las damas llegan a un acuerdo tácito:

CHUNYU: (*Bostezando.*) Estoy borracho. (*Ríe.*)
QIONGYING: Ya está puesta la mosquitera y hecha la cama.
CHUNYU: ¿Me acompañarán las anfitrionas?
SHANGZHEN: Me temo que no hay tal costumbre.
TRUFA: Si es el deseo del yerno real, lo acompañaremos juntas.
QIONGYING: (*Ríe.*) Bueno, entremos una tras otra (p. 2408)⁴⁵⁶.

Este pasaje revela el tema central del *chu*, la degeneración de Chunyu. Además, se trata de la causa del problema que aparece en el *chu* siguiente, la difamación que hace el ministro Duangong, aprovechando las predicciones astrales para acusar a Chunyu.

El *chu* treinta y ocho muestra el deseo primitivo, irresistible. Aunque frente a la fiereza de Segismundo, Chunyu actúa de manera cortesana y gentil, sucumbe a la tentación y acaba por actuar de manera indecorosa, lo que contribuirá a su desgracia final.

La comparativa entre el galán y el *sheng*, Segismundo y Chunyu, nos ha llevado a descubrir tanto similitudes como diferencias entre los protagonistas. Ambos parten de un estado triste, deprimido y angustiado. Sin embargo, en contraste con la identidad noble inherente al príncipe, Chunyu alcanza la nobleza por su matrimonio con la princesa. La diferencia principal está, no obstante, en el carácter de ambos: la rebeldía frente a la obediencia. Esto revela un tema antiguo y común a ambas culturas, la relación entre padres e hijos. Hay aquí una diferencia radical, por lo que para explicarla acudimos a mitos como el de Zeus y los de Houji, Zhurong y Gonggong. En Occidente los hijos, representados por Zeus, vencen; mientras que en China, son los padres los que obtienen la victoria, con los hijos callados para siempre.

⁴⁵⁵ “（生）許多時不見女人，使人形神枯槁。今夜女主同筵，可以一醉也。正是：遇飲酒時須飲酒，不風流處也風流。”

⁴⁵⁶ “（生睡介）醉矣！（貼）早已安排紗廚枕帳了。（生）難道主人不陪？（小旦）怕沒這樣規矩。（老）駙馬見愛，一同陪伴罷了。（貼笑介）這等，我三人魚貫而入。”

6.3. BASILIO, CLOTALDO Y MAESTRO QIXUAN, EL REY DE HORMIGAS Y DUAN GONG

Además de los protagonistas, en ambas obras, hay otros personajes que merece la pena comparar, ya que existen similitudes tanto en su función teatral como en el argumento. En este sentido, resultan interesantes las figuras de Basilio, Clotaldo, el Rey de las hormigas y el Maestro Qixuan. Como se verá, no pueden trazarse correspondencias perfectas, pero sí intersecciones significativas.

6.3.1. Rey

El rey es un tipo de personaje común tanto en el teatro barroco como en el *kunqu* de la dinastía Ming. *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* cuentan ambas con este tipo de personaje, Basilio y el Rey de las hormigas, que además tienen otras características comunes.

Ambos son viejos. Basilio «se rinde al común desdén del tiempo» (vv.534, 535) y se le describe con «las canas del rostro» (v. 725). El Rey de las hormigas, por su parte, tiene una hija en edad de casarse. Estos reyes viejos, a diferencia de los galanes o reyes jóvenes, presenta características como el ejercicio real y la prudencia o, con mayor precisión, el valor que dan a la prudencia (Prades,1963, pp. 106-109).

En *La vida es sueño*, Basilio cree que está ejerciendo esta virtud moral, que le exige también a Segismundo. Mientras tanto, en *Historia de Nanke*, el Rey de las hormigas aparece como sabio, con la excepción del rechazo hacia Chunyu provocado por las intrigas del Ministro.

6.3.1.1. El ejercicio real

En primer lugar, como reyes, ambos están preocupados por asuntos relacionados con el gobierno. Basilio encierra a su hijo desde que nace para proteger el futuro de su estado:

que yo, Polonia, os estimo
tanto que os quiero librar
de la opresión y servicio
de un Rey tirano, porque
no fuera señor benigno
el que a su patria y su imperio
pusiera en tanto peligro.
(vv. 761-767)

Y viéndose vencido por Segismundo, en la huida, lamenta Basilio:

Pues yo, por librar de muertes
y sediciones mi patria,
vine a entregarla a los mismos
de quien pretendí librarla.
(vv. 3108-3111)

Basilio tiene como primer interés su estado, por encima de su hijo. Del mismo modo, en *Historia de Nanke*, el Rey de las hormigas actúa como reflejo de un rey humano, que se preocupa por su país y sus súbditos. En el tercer *chu*, el rey cuenta en su *bai* el origen, proceso de organización y construcción del País de Sófora. En el quinto *chu*, le reina repite dos veces que le ha ordenado buscar un yerno entre los humanos, con el objetivo de desarrollar el país:

De orden de Su Majestad, si limitamos nuestra elección en nuestra propia raza, es posible que por el momento no podamos encontrar un hombre con los talentos administrativos y militares necesarios para apoyar a la prosperidad de nuestro país, entonces debemos elegirlo en el mundo humano (p. 2298)⁴⁵⁷.

El matrimonio entre especies de Chunyu y Yaofang surge de la preocupación del Rey de las hormigas por su país.

Tanto Basilio como el Rey de las hormigas son reyes de avanzada edad, que toman sus decisiones teniendo en cuenta lo que es mejor para sus países.

6.3.1.2. La prudencia contraproducente

Tanto Basilio como el Rey de las hormigas intentan hacer frente a la desgracia de sus reinos, ejerciendo la prudencia y tratando de prevenir el horóscopo nefasto que los amenaza.

Con respecto a los errores que comete Basilio, Pring-Mill (2001) indica:

Y si la profecía se cumple en cuanto se cumple, no lo hace sencillamente porque Segismundo actúe en fiera (por no saber todavía cómo resistir sus propias pasiones) sino porque éste actúa así precisamente a resultas de las medidas sumamente contraproducentes adoptadas por Basilio. Y la motivación de estas medidas no era – como éste se figuraba – propiamente sabia y prudente sino, en la verdad, profundamente apasionada: hubo el orgullo en la fuerza de su propio ingenio (véanse vv. 604-43); hubo el amor propio, que «hace...su oficio» en quien «da crédito... al daño que ha visto en su estudio» (vv. 726-29); hubo el miedo por sí mismo y por su patria (vv. 761-67) que le había llevado a convertirse él mismo en tirano (v. 1504) por querer evitar así la tiranía de otro (vv. 767-69); y, en último lugar, ha habido

⁴⁵⁷ “君王有命，若於本族內選婚，恐一時難得智勇之士，不堪扶持國家，要於人間招選駙馬。”

aquella curiosa duda posterior de su propio ingenio que –manteniéndole «entre una y otra causa | vacilante y discursivo» (vv. 792-93)– le ha llevado a modificar su plan primitivo después de tantos años para montar una nueva experiencia, la cual ha de terminar por acarrearle todos los males que temía. Cuando sus planes fracasan, en lugar de dudar de su propia prudencia pasará al fatalismo más extremo de aquél «si ha de ser, la defensa es imposible | que quien la excuse más, más la previene» (vv. 2454-55) (p.59).

El requisito de Basilio para que Segismundo herede el trono es que sea «prudente, cuerdo y benigno» (v. 809), sin embargo, él mismo no muestra esta prudencia. Suárez (1999) cree que los errores de Basilio muestran una crítica de Calderón a las filosofías de su época: el apriorismo del racionalismo (el encierro de Segismundo debido a los augurios) y el experimentalismo.

En realidad, la prudencia de Basilio frente al hado no tiene tanta importancia como el libre albedrío de Segismundo, quien acabará por vencerse a sí mismo, a pesar de los augurios.

En *Historia de Nanke*, el Rey de las hormigas intenta ser prudente ante la advertencia de los astros, que se toma muy en serio. Por este motivo, sigue el consejo del ministro Duan Gong y decide expulsar a Chunyu, lo que precipita el desengaño final del protagonista y la destrucción del País de Sófora.

La presencia de la astrología es muy importante en ambas obras, sin embargo, resulta interesante analizar en profundidad las similitudes y divergencias, pues revelan actitudes muy diferentes en sus respectivas culturas.

a. El horóscopo

En las dos obras hay una profecía relacionada con el horóscopo, que lleva a los reyes a expulsar a los galanes. En *La vida es sueño*, Basilio encarcela a Segismundo, debido a su horóscopo y a las visiones de su madre «entre ideas y delirios del sueño» antes del parto, como revela en una analepsis:

Nació en horóscopo tal
que el sol, en su sangre tinto,
entraba sañudamente
con la luna en desafío;
y, siendo valla la tierra,
los dos faroles divinos
a luz entera luchaban,
ya que no a brazo partido.
El mayor, el más horrendo
eclipse que ha padecido
el sol después que son sangre

lloró la muerte de Cristo,
éste fue, porque, anegado
el orbe entre incendios vivos,
presumió que padecía
el último parasismo.
Los cielos se oscurecieron,
temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes,
corrieron sangre los ríos.
(vv. 680-699)

En el caso de Chunyu, su horóscopo se menciona por primera vez en el *chu* treinta y nueve, en el que el ministro Duan Gong quiere difamar a Chunyu, debido a su envidia:

No se puede culpar a esos nobles y señores, pero esas damas reales, como la Duquesa Qiongying, la Señora Trufa e incluso la sacerdotista Shangzhen, una tras otra, lo invitan a sus banquetes, en los que mujeres y hombres se mezclan sin importar el día o la noche. Su disolución y disipación debieron de provocar la ira del cielo, porque apareció una nova en la región de Niu, Nv, Xu y Wei⁴⁵⁸. Debería informar al Rey. Me ha dado dudas el viejo dicho de que «no hay que entrometerse en asuntos de familia». Sin embargo, supe que ayer un hombre le presentó al Rey un memorial sobre este fenómeno astronómico. Si el Rey me pregunta al respecto, puedo actuar con esta ocasión (p. 2409)⁴⁵⁹.

Y cuando el Rey le pregunta:

REY: ¿Has oído que alguien ha entregado un memorial?

MINISTRO: No, no lo sabía.

REY: Es un memorial muy serio. Dice que las observaciones astronómicas muestran malos augurios: nuestro reino sufrirá un gran desastre. Se derrumbará el templo ancestral y tendremos que reubicar la capital. ¿A qué fenómeno astronómico puede referirse?

MINISTRO: De eso venía a avisar. El astrólogo ha informado de que ha aparecido una nova en la región de Niu, Nv, Xu y Wei.

REY: El memorial continúa diciendo que la causa del problema es que hay un extraterrestre en palacio. Estoy desconcertado.

MINISTRO: Sí, en nuestro reino no hay alienígenas. Si los hubiera, no podrían entrar en palacio. ¡Imagínese, Su Majestad!

REY: Aparte de mi yerno, Chunyu, ¿hay algún otro extranjero?

⁴⁵⁸ Las Veintiocho xiu o mansiones son términos de astronomía china antigua. Se refieren a veintiocho constelaciones cerca de la Eclíptica y el Ecuador Celestial. Son importantes porque constituyen las Coordenadas Ecuatoriales de la astronomía china. Cada xiu también se usa para referirse a una región, en la que se incluyen varias constelaciones. Se dividen en cuatro direcciones —Norte, Sur, Este, Oeste— y cada grupo contiene siete mansiones. Niu, Nv, Xiu y Wei son cuatro mansiones de las siete del Norte. Cada dirección tiene un símbolo de animal sagrado según la mitología china, y el Norte es Xuanwu, una mezcla de tortuga y serpiente que representa un dios del taoísmo.

⁴⁵⁹ “動威到也罷了，還有那瓊英郡主，靈芝夫人，連那上真仙姑，都輪流設宴。男女混淆，晝夜無度。果然感動上天，客星犯於牛女虛危之次。待要奏知此事，又恐疎不聞親。打聽的昨日國中有人上書，倘然吾王問及，不免相機而言。”

MINISTRO: Mi humildad no me permite discutir este tema.

REY: El reino va a sufrir un gran desastre, ¿cómo puede mi mano derecha no decir nada? (pp. 2409-2410)⁴⁶⁰.

En *Historia de Nanke*, el rey no sabe de astrología, pero confía en ella para gobernar el estado, a modo de reflejo de la costumbre china. En la *Historia del Gran Reino de la China*, González de Mendoza (1585) nos cuenta esta realidad sobre el Consejo Real del emperador de la dinastía Ming:

Tiene este Rey en la ciudad de Taybín, donde él reside, un Consejo Real de doce oidores y un Presidente, hombres escogidos en todo el Reino y experimentados en gobernar muchos años... Para ser de este Consejo, además de ser muy expertos y doctos en las leyes del Reino y Filosofía moral y natural, y graduados en ello, se les pide que sean grandes astrólogos y judicarios; porque dicen que el que ha de ser de este Consejo supremo, por el cual se rigen todas las quince provincias del Reino, conviene que sepa todo lo dicho y pronosticar los tiempos y sucesos venideros para que sepa proveer bien a las necesidades por venir (2008, p. 103).

En *Historia de Nanke*, el memorial sobre horóscopo ominoso despierta las dudas del rey. El ministro contesta de forma pasiva a las preguntas del rey, haciéndolo dudar de Chunyu. En la astrología china, cuando una nova ocupa la región de las principales estrellas anuncia un suceso nefasto. El lugar donde aparece la nova, determina a qué aspectos va a afectar. En este caso, la nova aparece en Niu, Nv, Xu y Wei. Según *La base de la astronomía y astrología china* de Jiang Kuangwen (2016):

los nombres de las mansiones de Niu y Nv pueden venir del Altair y la Vega (en chino Niulang y Zhinv), pero a causa de lapso del tiempo, ha cambiado la Esfera celestial, el Altair y la Vega no están en la órbita de las veintiocho mansiones, por eso, la posteridad define de nuevo dos mansiones con los nombres Niu y Nv (p. 67)⁴⁶¹.

Señala, además, que la mansión Niu domina el ritual de sacrificio. Si aparece una nova, augura una epidemia. La mansión Nv contienen muchas estrellas que dominan a los doce países, por lo que anuncia un desastre en el país dominado por la estrella. La Xu domina el sacrificio

⁴⁶⁰ “（王）……卿可聞的國中有人上書否？（右）不知。（王）書上說的凶，他說：玄象謫見，國有大恐。都邑遷徙，宗廟崩壞。他說玄象，是何星象也？（右）正要奏知：有太史令奏，客星犯于牛女虛危之次。（王）那書中後面，又說：釁起他族，事在蕭牆。好令俺疑惑。（右）是。這國中別無他族了。便是他族，亦不近於蕭牆。大王試思之。（王）別無人了，則淳于駘馬，非我族類。（右）臣不敢言。（王）將有國家大變，右相豈得無言？”

⁴⁶¹ “據考證，牛宿與女宿之名，來源於牛郎織女星，但由於歲差關係，天球遷移，牛郎織女星不在二十八宿軌道上，後人才重新設立牛女二宿。”

en templos o funerales y Wei, las grandes construcciones. Al lado de Wei, cuatro estrellas dominan la muerte y, si aparece en ellas un cometa, anuncia una catástrofe.

Vale la pena detenerse en la explicación de Duan Gong en el texto:

[Suochuanglang]

DUAN GONG: La nova que invade Niu, Nv, Xu y Wei coincide con el regreso del hombre a la corte⁴⁶². Xu y Wei rigen el destino de nuestro templo ancestral y nuestra capital, y la Vega y el Altair simbolizan a la princesa y su esposo, que actualmente goza de una popularidad sin precedentes. Él siempre había gobernado un lugar próspero, enviando lujosos regalos al señorío y la nobleza. Se hizo amigo de los poderosos, y se deleita día y noche de casa en casa.

REY: ¿Es realmente así?

MINISTRO: Y hay cosas aún peores. Se mezcla con las damas reales.

LOS DOS: ¡Cielos! ¿Quién más podría causar estragos en palacio? (*Sollozando.*)
¡El reino se va a desmoronar! (p. 2410)⁴⁶³

Una vez el rey le permite hablar, el Ministro Duan Gong explica que el horóscopo tiene que ver con la raza de Chunyu y su conducta corrupta y licenciosa. Los hechos coinciden con la profecía, por lo que el rey se convence de que Chunyu traerá la desgracia al reino. Finalmente, llega a la conclusión «no se puede esperar que un alienígena tenga el mismo corazón y mente que tú (p. 2410)⁴⁶⁴. Duan Gong lo anima con un viejo dicho chino «toma una decisión rápida o sufre una aflicción segura» (p. 2410)⁴⁶⁵, por lo que el rey decide encerrarlo en su mansión hasta que pueda rechazarlo.

Las profecías del horóscopo se cumplen en ambas obras. Segismundo actúa como un tirano en palacio, pero Basilio termina por arrodillarse a sus plantas. El País de Sófora acaba destruido por una tormenta, después de que Chunyu regrese al mundo humano y cave la tierra para corroborar su experiencia en el país de las hormigas. Aunque el rey ha rechazado a Chunyu para evitar el desastre del país, acaba destruido igualmente, por una tormenta casual. En cierto modo, tanto Basilio como el Rey de las hormigas facilitan el cumplimiento de las profecías con sus intentos por evitarlas. Se trata de destinos inevitables.

⁴⁶² Alusión a una leyenda antigua: la Vía Láctea se comunica con el mar y la gente que vive a orillas del mar puede ver una balsa de bambú que viene y va cada agosto. Un hombre toma la balsa hasta la Vía Láctea y se encuentra con Zhiny (Vega) y Qiannv (Altair), a las que pregunta dónde está. Le contestan que cuando regrese al Condado Shu debe visitar a Yan Junping y lo sabrá. Al llegar, Yan le dice «en cierto días y mes de cierto año hubo una nova que apareció en la mansión de Qiannv, justo cuando llegaste a la Vía Láctea». Aquí, el hombre que regresa a la corte es Chunyu, y Duan utiliza la nova como metáfora.

⁴⁶³ “【瑣臆郎】客星占牛女虛危，正值乘槎客子歸。虛危主都邑宗廟之事，牛女值公主駙馬之星。近來駙馬貴盛無比，他雄藩久鎮，把中朝饋遺。豪門貴黨，日夜遊戲。（王）一至于此。（右）還有不可言之處，把皇親閨門無忌。（合）感天知，蕭蕭響起再有誰？（淚介）可憐故國遷移。”

⁴⁶⁴ “非俺族類，其心必異。”

⁴⁶⁵ “當斷不斷，反受其亂。”

En la época Ming, en la que el emperador todavía recurría a la astrología para su gobierno, no se dudaba la autenticidad del horóscopo, sino que se confirmaba siempre la realidad (Mendoza, 2008). Tang Xianzu recoge y plasma esta idea. Sin embargo, Calderón tiene una perspectiva menos determinista:

quizá no le vencerán,
 porque el hado más esquivo,
 la inclinación más violenta,
 el planeta más impío,
 sólo el albedrío inclinan,
 no fuerzan el albedrío.
 (vv. 786-791)

Calderón toma la idea de Santo Tomás en su *Summa Theologica*, para discutir la *quaestio* ‘*Utrum corpora coelestia sint causa humanorum acuum*’ (I.I, Q. CXV, art. IV), como resume Pring-Mill:

Él acepta que los movimientos de los cuerpos celestes pueden influir sobre el apetito sensitivo, y admite además que los más de los hombres siguen los dictados de sus pasiones, siendo pocos los que sean sabios y sepan resistirlas a éstas. De ahí que los astrólogos puedan predecir lo que uno hará en la mayoría de los casos, y sobre todo de una manera general. Pero nunca lo pueden hacer con certeza en ningún caso específico porque todo hombre dispone de su libre albedrío, y nada puede impedir que él lo emplee para resistir los dictados de sus pasiones...De modo que el sabio sí que predomina en las estrellas, en cuanto sepa predominar en sus pasiones. O sea que lo que los astrólogos nos pueden predecir es lo que va a suceder si los hombres, en lugar de dominar sus pasiones, se rinden ante los dictados de su apetito y consienten en pecar cada vez que caigan en alguna tentación (2001, p. 58).

Según el estudioso, Calderón se centra en el tema de vencerse a uno mismo y a los propios instintos, gracias al libre albedrío:

Calderón, desde luego, no se proponía defender la posición de los astrólogos (ni más que Santo Tomás), pero –pudiendo tomar estas ideas por sentadas– lo que hace repetidas veces en sus comedias es emplear alguna que otra predicción astrológica para simbolizar cuáles son los dictados de las pasiones de sus personajes, para luego mostrarnos el hombre dominando las estrellas en cuanto sepa vencerse a sí mismo, pero cumpliendo sus profecías en cuanto siga obedeciendo los dictados de su naturaleza inferior (pp. 58-59).

Las dos obras divergen en este punto. Si *La vida es sueño* comienza con un horóscopo nefasto del príncipe, lo que causa que se cumpla la profecía es el racionalismo de Basilio.

Durante este proceso, puede decirse que Segismundo es inocente y no depende de los fenómenos astronómicos. Sin embargo, en *Historia de Nanke*, Chunyu ha cometido realmente errores, lo que, acompañado del memorial sobre el horóscopo, lleva al Rey de las hormigas a decidir su expulsión. En el caso de *Nanke*, la expulsión está justificada y el horóscopo se cumple de forma inevitable.

Los argumentos de cada obra reflejan concepciones filosóficas de su tiempo y su entorno. En la España barroca habían surgido ya reflexiones sobre la importancia del libre albedrío frente al hado, mientras que en China la astrología se tomaba muy en serio y se utilizaba para el gobierno del reino. Xu Shuofang (1983) reflexiona:

Mateo Ricci reconoce que el número de planetas observados por los astrónomos chinos supera en cuatrocientos el número de los observados por los estudiosos europeos. Sin embargo, señala también que la superstición feudal arbitraria de que los bienes y males del mundo se deben a la astrología ha llevado a la astronomía china por mal camino. No es accidental, tras tomar un cometa como «advertencia celestial», Tang Xianzu entregase el memorial *Lu fuchen kechen shu* (pp. 101-102)⁴⁶⁶.

La divergencia entre las cosmovisiones y preocupaciones de la época es un punto central en la comparación entre ambas obras, pues influye sobre la totalidad del drama, desde los personajes hasta el desarrollo y resolución final del argumento.

b. La prueba

En la trama principal de *La vida es sueño*, Basilio somete a su hijo a una prueba, a modo de experimentar la fiabilidad de los astros. Suárez (1999) indica que

Basilio decide probar la efectividad del destino que los astros han determinado para el heredero y que le obligó a encerrarlo nada más nacer. La salida de Segismundo y su traslado a la corte es concebida por entero como un experimento seguro, fiable, y cuyas condiciones y consecuencias están en gran medida controladas mediante la información parcial que suministran a Segismundo. La intención, el procedimiento y el hecho mismo de ser drogado y engañado para afrontar la prueba que puede llevarle a la existencia establecen el carácter experimental del acontecimiento más importante de la vida de Segismundo. Además, el sujeto de tal experimentación es perfectamente inconsciente de su situación (p. 25).

⁴⁶⁶ “利玛窦承认中国天文学家观察到的星球数超过欧洲学者观察到的星球数达四百个之多，但是他也指出妄以一切人间吉凶都取决于星象的那种封建迷信已把中国天文学引入歧途。并不偶然，正是由于把彗星出现当作‘天戒’，汤显祖才上了那一道《论辅臣科臣疏》。”

El resultado de la prueba se muestra desde dos etapas: un primer Segismundo cruel y, finalmente, un príncipe magnífico. De este modo, Calderón transmite que lo importante es vencerse a uno mismo, por medio del libre albedrío, y no sucumbir a los propios instintos.

En *Historia de Nanke*, Chunyu también experimenta varias pruebas. Por un lado, su experiencia completa en el país de las hormigas es una prueba, conocida desde el principio por el Maestro Qixuan. Por otro, la tentación de las damas en los *chu* treinta y siete y treinta y ocho puede considerarse una segunda prueba al yerno real, después de la muerte de la princesa y su regreso a palacio. El resultado de esta última prueba será la causa de su expulsión.

Tanto Segismundo como Chunyu permanecen pasivos durante esta experimentación. Como señala Suárez, Segismundo ignora que se trata de una prueba: «Lo que para Basilio no es más que un experimento, para Segismundo es toda una experiencia existencial, la primera verdaderamente plena que ha podido tener en su vida» (1999, p. 25). Su ignorancia y su falta de experiencia le impiden actuar con prudencia y sobreponerse a sus intentos, de modo que acaba por contribuir «al cumplimiento de los males pronosticados en su horóscopo» (Pring-Mill, 2001, p. 57).

Chunyu es difamado por el Ministro Duan Gong. A pesar de haber caído en la tentación de las damas, ha sido un yerno filial y un funcionario leal. Sin embargo, el rey no le da la oportunidad de defenderse. Lo castigan sin que sepa la causa, de la que se entera por su hijo, y es expulsado del país de las hormigas con la excusa de que visite su pueblo natal.

Ambos reyes están firmemente convencidos de sus dictados. Basilio, en la segunda jornada, interpreta las acciones de Segismundo en palacio como «la manifestación de la inevitabilidad del destino anunciado por los astros» (Suárez, 1999, p. 26). Del mismo modo, el Rey de las hormigas rechaza a Chunyu, convencido por la astrología, sin tener en cuenta la persuasión de la reina o las peticiones del *sheng*.

6.3.2. El tutor

Otro par de personajes que pueden compararse en ambas obras son Clotaldo y el Maestro Qixuan, ya que juegan ambos el papel de tutor del protagonista.

Pérez-Rasilla apunta en su edición (1994) que Clotaldo funciona como «intermediario entre esos dos ámbitos contrapuestos que son el palacio y la torre, pero realiza además una verdadera función de preceptor del príncipe, a quien aconseja en el momento de su prueba decisiva» (p.

40).

En *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan es, junto con Chunyu, el único personaje que aparece durante todo el drama. Según Wu Mei (2002, p. 286), es el verdadero dueño de la obra y Chunyu no es más que una marioneta, manejada con el hilo de su mano. Esta perspectiva recuerda al punto de vista de Parker (1957) sobre Eusebio y Curcio en *La devoción de la cruz*:

Although Eusebio is the protagonist in the action, Curcio, through the inner dramatic structure of the play, emerges as the principal character in the theme, since it is upon him that everything turns. He bears the ultimate responsibility and therefore the primary guilt for everything that happens (p. 23).

A la hora de aplicar esta hipótesis a *La vida es sueño*, Pring-Mill establece que

El Curcio de *La vida es sueño* es el rey Basilio, iniciador de todo lo que sucede a su hijo (con la excepción de la intervención de Rosaura en su vida) y tan responsable como Curcio por haber impuesto sobre un hijo suyo las circunstancias de una situación injusta e intolerable. Si Curcio fuese «el verdadero centro» de *La devoción de la cruz*, Basilio tendría que serlo en el caso de *La vida es sueño*: según el modelo de la distinción propuesta entre Eusebio y Curcio, Basilio tendría que quedar puesto de relieve como «the principal character in the theme» («since it is upon him that everything turns»), y Segismundo quedaría reducido al nivel de mero protagonista de la acción. Pero nadie dirá que las cosas sean así (2001, p. 23).

Por su parte, el Maestro Qixuan es representado por un *jing*. En el nacimiento de este arquetipo, se trata de un personaje que se encarga del humor, sin relación con la trama principal. Sin embargo, llegando a los *chuanqi* de la dinastía Ming, este tipo de personaje va perdiendo el carácter humorístico y representando papeles más importantes. En la época en la que Tang Xianzu escribe *Historia de Nanke*, el *jing* ejerce más función dramática, pero nunca es el protagonista de la acción ni del tema.

En la tradición española, la figura del ayo «puede remontarse en España hasta el personaje de Patronio, en *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel» (Pérez-Rasilla, p. 40). En China, la figura del Maestro Qixuan se presenta por *jing*, un tipo de personaje que procede del *zaju* de la dinastía Song y, como se ha mencionado ya, de un papel cómico. Durante la dinastía Ming, se separaron los papeles de *jing* y *chou*. Entre los roles desempeñados por *jing* se encuentran dioses, diablos, monjes, taoístas, etc., personajes con connotaciones positivas y negativas. Los *jing* con caracteres positivos suelen jugar un papel en la purificación de la mente y en la educación, como sucede con el Maestro Qixuan. Por lo tanto, parece relevante compararlo con

Clotaldo en su función de ayo.

Partiendo de la consideración de la estancia de Segismundo en palacio como un sueño, Clotaldo aparece en todos los momentos, antes (en la torre), durante (en palacio) y después (de vuelta a la torre). Por el contrario, el Maestro Qixuan se queda en el mundo humano, fuera del sueño de Chunyu y limitado al pre-sueño y post-sueño. No obstante, es mencionado por la Reina de las hormigas, manteniendo en paralelo con el mundo humano.

Con el objetivo de analizar más claramente a cada personaje, se hará hincapié en su desarrollo en cada etapa.

6.3.2.1. Pre-sueño

Antes del sueño, queda claro que Clotaldo es la única persona que ha vigilado y educado a Segismundo en la torre, como explica Basilio:

Allí Segismundo vive
mísero, pobre y cautivo,
adonde solo Clotaldo
le ha hablado, tratado y visto.
Éste le ha enseñado ciencias;
éste en la ley le ha instruido
católica, siendo solo
de sus miserias testigo.
(vv. 752-759)

Rachel Jones-Suman (2016), que ha analizado los arquetipos de *La vida es sueño* desde el punto de vista Carl Jung, establece que Clotaldo representa al «*wise old man*», que actúa como guía y profesor en una situación en la que el protagonista no puede adquirir conocimiento por sí mismo (p. 41).

Clotaldo aparece, además, en un contraste con Basilio. Mientras el rey ignora a su hijo, Clotaldo lo ha educado en lo que corresponde a un hombre de su naturaleza, como las ciencias y la instrucción católica. Por este motivo, cuando Basilio decide poner a prueba a Segismundo hace que sea Clotaldo quien se encargue de ello.

El Maestro Qixuan aparece por primera vez en el *chu* cuatro, Invitación al maestro Zen, en el que es el personaje principal. El maestro Zen, de noventa y un años, cuenta un karma de hace quinientos años, anudado por su predecesor.

El karma procede de la idea budista de que todo tiene una causa y un efecto. A diferencia de la doctrina cristiana, en el budismo los seres siguen sucesivas reencarnaciones en el Samsara,

cada una de ellas condicionada por los actos de las vidas anteriores. El Maestro Qixuan mantiene el recuerdo de una vida anterior remota, ya que posee fuerza sobrenatural. Es tan poderoso que hasta los abades del Templo de la Fuerza Filial y del Templo de la Sabiduría Zen en la otra orilla del río, juntos con bonzos y laicos, vienen a invitarlo a presidir los sermones en la Ullambana. Le ofrecen una carta de invitación con reverencia en la que dice: «su carácter es tan luminoso como la luna; su benevolencia impregna tan amplia como las nubes» (p. 2295)⁴⁶⁷. En principio, el maestro renuncia a la invitación por su edad, pero los presentes insisten hasta que él acepta hacer el viaje con el fin de terminar el karma del pasado. De este modo, la reverencia que recibe Qixuan prepara el encuentro de Chunyu con las tres damas y pone en marcha el argumento.

Chunyu y el Maestro Qixuan se encuentran en el *chu* ocho, Amor encendido. Chunyu como un discípulo con reverencia le hace tres preguntas sobre Zen al maestro:

CHUNYU: ¿qué es Mula-Klesa⁴⁶⁸?

MAESTRO QIXUAN: En el palacio de Sófora, donde el viento otoñal arrastra las hojas, toca la orquesta al lado del estanque de agua verde congelada.

CHUNYU: ¿Qué es Upaklesa⁴⁶⁹?

MAESTRO QIXUAN: Aunque podría dispararse miles de kilómetros con una vibración de las alas, se mantiene atrapado en una rama alta del árbol para ser ermitaño.

CHUNYU: ¿Cómo puedo liberarme de estas Klesas?

MAESTRO QIXUAN: Solamente cuando el alma en el sueño abandone la rama del sur, volverá por la ruta de regreso a casa. (*Chunyu parece perdido en sus pensamientos.*) (p. 2308)⁴⁷⁰.

Como explica el Maestro Qixuan al final del drama, las oraciones con las que contesta hacen referencia a la futura experiencia de Chunyu en el País de Sófora. Sin embargo, en este momento, Chunyu no las entiende. De este modo, se muestra la sabiduría del maestro frente a la torpeza del discípulo. No obstante, el Maestro Qixuan indica en un aparte: «con mis ojos penetrantes veo que este hombre, aunque parece tonto, puede convertirse en buda una vez sea ilustrado» (p. 2308)⁴⁷¹, indicando la compasión e indulgencia del budismo.

⁴⁶⁷ “性融朗月，德普慈雲。”

⁴⁶⁸ Klesa: palabra en sánscrito, se trata de un concepto budista que en los textos antiguos hace referencia a estados mentales que nublan la mente y se manifiestan en acciones negativas para el karma.

Mula-Klesa: 根本烦恼, incluye codicia, soberbia, idiotez, brutalidad, sospecha, maldad.

⁴⁶⁹ UpaKlesa, 随缘烦恼, enfado, odio, fracaso, etc., unas veinte *klesa* que provienen de Mula-Klesa.

⁴⁷⁰ “如何是根本煩惱？（淨）秋槐落盡空宮裏，凝碧池邊奏管絃。（生）如何是隨緣煩惱？（淨）雙翅一開千萬里，止因棲隱戀喬柯。（生）如何破除這煩惱？（淨）唯有夢魂南去日，故鄉山水路依稀。”

⁴⁷¹ “老僧以慧眼觀看，此人外相雖癡，到可立地成佛。”

La fuerza poderosa de Qixuan se ve también en sus palabras con las tres damas de las hormigas. Ellas también preguntan al Maestro:

QIONGYING: (*Pregunta.*) Gran Maestro, ¿también pueden ser redimidas las mujeres?

MAESTRO QIXUAN: (*Ríe.*) El Sutra lo dice claramente: «Si van a convertirse en buda, que sean seres humanos o no, el Bodhisattva aparecerá en una teofanía para redimir sus almas».

QIONGYING: (*Muy sorprendida, se dirige a Shangzhen.*) Este maestro debe de tener poderes mágicos. No ha dicho que las mujeres pudieran salvarse, sino que hablaba de seres humanos y no humanos. Será mejor que lo preguntes.

SHANGZHEN: Gran Maestro, ¿una taoísta como yo también puede salvarse como discípula?

MAESTRO QIXUAN: En tu escritura taoísta se dice claramente que «el *Tao* se encuentra entre los grillos y las hormigas». Has recibido muchos granos de arroz del joven monje, ¿por qué no podrías salvarte?

QIONGYING Y SHANGZHEN: (*Se arrodillan.*) ¡Gran Maestro, tiene ojos penetrantes! (p. 2309-2310)⁴⁷².

El maestro muestra su omnisciencia, ya que las reconoce como hormigas, y además expresa la inmensidad del dharma, lo que hace que las hormigas se convenzan en su fe. Viendo que Chunyu se enamora de Yaofang por sus ofrendas, Qixuan intenta despertarlo de nuevo, con la voz del loro:

CHUNYU: Gran Maestro, ¿de dónde vienen estas damas?

MAESTRO QIXUAN: (*Aparte*) Este hombre está enamorado. Haré que el loro blanco del asiento de Guanyin le despierte.

LORO: (*Grazna en el interior.*) De las hormigas se transforman, de las hormigas cambian.

MAESTRO QIXUAN: ¿Lo has escuchado?

CHUNYU: Esposa, ¡da la vuelta! Esposa, ¡da la vuelta!

MAESTRO QIXUAN: (*Ríe.*) Ya es mediodía, vamos a tomar un descanso y entraré en meditación (p. 2310)⁴⁷³.

Viendo que Chunyu está perdido en el amor secular, el Maestro Qixuan no lo obliga a despertar de inmediato, sino que le deja experimentar, lo que se corresponde con la doctrina budista. El budismo enfatiza el *Suiyuan*, es decir, seguir la oportunidad y la naturaleza, sin

⁴⁷² “婦女如何？（淨笑介）經明說：應以人非人等度者，即現其身而度之。（貼驚，對小旦背介）這大師神通廣大，不說應以女身得度，到說個人非人。你再問他。（小旦問介）大師，似我作道姑的，也可以度為弟子乎？（淨）你那道經中，已云道在螻蛄。則看幾粒飯，散作小須彌。怎麼不的？（貼小旦跪介）大師真個天眼通。”

⁴⁷³ “（生）大師，此女子從何而來？（淨背介）此生癡情妄起，倩觀音座前白鸚哥叫醒他。（內作鸚哥叫）蟻子轉身，蟻子轉身。（淨）淳于生可聽的麼？（生）道是女子轉身，女子轉身。（淨笑介）日中了，法衆住參，咱入定去來。”

forzar la voluntad. Sin embargo, el desarrollo del asunto no puede escapar del manejo del maestro. Cuando Chunyu haya experimentado todo, despertará de verdad.

Como maestro, Clotaldo actúa de forma discreta, seria e imparcial, priorizando su lealtad a Basilio por encima de su relación de ayo con Segismundo. Por el contrario, el Maestro Qixuan es más similar a un dios con fuerza sobrenatural, de edad avanzada, respetado y piadoso. Mientras que el objetivo de Clotaldo es controlar a Segismundo, la función de Qixuan es convertir a Chunyu y salvar a las hormigas.

6.3.2.2. Sueño

Cuando Segismundo se despierta de la pócima en el palacio, Clotaldo le explica que es el príncipe heredero de Polonia y ha estado encerrado debido a las inclemencias del hado. Tras enterarse de la causa de su situación en la torre, Segismundo reprende a Clotaldo:

Traidor fuiste con la ley,
lisonjero con el Rey,
y crüel conmigo fuiste;
(vv. 1305-1307)

Con la ayuda de un criado, Clotaldo escapa de Segismundo, diciéndole que se encuentra en un sueño:

¡Ay de ti,
que soberbia vas mostrando
sin saber que estás soñando!
(vv.1317-1318)

La segunda vez que Clotaldo advierte a Segismundo tras una pelea es para proteger el honor de Rosaura, o sea, el suyo propio. De nuevo, Clotaldo alude a que se trata de un sueño:

De los acentos desta vez llamado,
a decirte que seas
mas apacible, si reinar deseas;
y no, por verte ya de todos sueño,
seas crüel, porque quizá es un sueño.
(vv. 1675-1679)

Clotaldo insiste en que se trata de un sueño, apelando a su función como ayo y guía de Segismundo, para intentar que temple su comportamiento. Aunque fuera de la torre es un

vasallo del príncipe, Clotaldo se dirige a él como su preceptor.

El Maestro Qixuan no participa en el sueño de Chunyu, sino que se queda en el mundo humano, sin tener contacto directo con el protagonista. En el *chu* veintitrés, la reina envía a la duquesa Qiongying a pedir un sutra al Maestro, para aliviar la enfermedad de la princesa. Cuando regresa con el Sutra de Tanque de Sangre, se confirma que el mundo del hormiguero y el mundo humano existen de forma paralela. El Maestro Qixuan es poderoso y venerado tanto en el mundo humano como en el de las hormigas, es decir, dentro y fuera del sueño.

6.3.2.3. Post-sueño

Clotado, como ayo, está junto a Segismundo cuando despierta de nuevo en la torre. Por orden del rey, lo convence de que todo fue un sueño. Segismundo, lleno de confusión, no es capaz de distinguir el sueño y la vigilia:

No,
ni aun agora he despertado;
que según, Clotaldo, entiendo,
todavía estoy durmiendo.
Y no estoy muy engañado,
porque, si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que, rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.
(vv. 2098-2107)

Clotaldo finge no saber nada, actuando sorprendido por cómo actuó Segismundo en palacio, queriendo darle la muerte. Por último, aconseja a Segismundo que actúe bien incluso en sueños, tomando ejemplo del águila de la que hablado antes de ‘dormir’:

Como habíamos hablado
de aquella águila, dormido,
tu sueño imperio han sido;
mas en sueños fuera bien
entonces honrar a quien
te crió en tantos empeños,
Segismundo; que aun en sueños
no se pierde el hacer bien.
(vv. 2140-2147)

Las palabras de Clotaldo ilustran a Segismundo, que se desengaña y acepta que la vida no es, en realidad, más que el sueño en el famoso monólogo al final de la segunda jornada:

que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
(vv. 2186-2187)

Clotaldo ejerce en todo momento como ayo, teniendo siempre en cuenta las órdenes de Basilio.

En *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan explica a Chunyu su enamoramiento cuando despierta del sueño en el País de las Hormigas:

CHUNYU: Ah, no tenía la menor idea de que fueran hormigas. ¿Por qué Su Reverencia no me dio una pista?

MAESTRO QIXUAN: Lo hice, el loro gritó «de las hormigas se transforman», pero tú lo tomaste como «Esposa, ¡da la vuelta!».

CHUNYU: Bueno, de verdad escuché eso.

MAESTRO QIXUAN: Cuando me preguntaste tres veces sobre klesa, también te di pistas claras en el verso. La primera línea era «en el palacio de sófora donde el viento otoñal arrastra las hojas», ¿no se refiere al Reino de Sófora? La siguiente, «se mantiene atrapado en una rama alta del árbol para ser ermitaño», significa que adquiriste el cargo de gobernador por tu matrimonio. La última, «Solamente cuando el alma en el sueño abandone la rama del sur, volverá por la ruta de regreso a casa», significa que, cuando despiertes del sueño, estarás todavía en tu propia casa (p. 2427)⁴⁷⁴.

Sin embargo, el Maestro Qixuan no piensa que Chunyu pueda despertarse radicalmente, como dice en el aparte:

A pesar de que le he mostrado que todas las cosas que ve están vacías y todos los dharmas son solo para la percepción aún no está despierto, ¿cómo está convencido? Produciré otra ilusión para que pueda ver a su familia, pareja y amigos ascendiendo al cielo. Cuando caiga en otro enamoramiento, disiparé su enredo con un rápido golpe de mi espada. Valdrá la pena si puedo convertirlo (p. 2427-2428)⁴⁷⁵.

En el último *chu*, el Maestro Qixuan utiliza su fuerza sobrenatural, creando una escena en

⁴⁷⁴ “（生）咳，小生全不知他是螻蛄，大師怎生不早道破也？（淨）我分明叫白鸚哥說來：蟻子轉身。你硬認是女子轉身。（生）是小生曾聽來。（淨）便是你問三聲煩惱，我將半偈暗藏春色：頭一句，秋槐落盡空宮裏，可不是槐安國？第二句，只因棲隱戀喬柯，是你因妻子得這南柯也；第三句，惟有夢魂南去日，故鄉山水路依稀。此是夢醒時節，依然故鄉也。”

⁴⁷⁵ “（淨背介）便待指與他，諸色皆空，萬法唯識。他猶然未醒，怎能信及？待再幻一個景兒，要他親疏眷屬生天之時，一一顯現，等他再起一個情障，苦惱之際，我一劍分開。收了此人為佛門弟子，亦不枉也。”

la que Chunyu se encuentra con los personajes del sueño uno por uno, su padre, sus amigos Zhou y Tian, el Ministro Duan Gong, el rey y la reina, las damas, y su esposa la princesa Yaofang, con la que desea emparejarse en el cielo. En este momento, el Maestro Qixuan da un golpe fuerte con su espada y Chunyu cae al suelo. El Maestro le reprocha en su canto:

Ay, crees que es tu esposa, que se elevó de la tierra al cielo, pero levanta los ojos, ¿dónde está? Dijiste que te habías dado cuenta de que ella era simplemente una hormiga, ¿de dónde viene tu afecto por ella? ¿Cómo es que todavía eres tan sentimental? (*Suspira.*) Soñaste con los ojos muy abiertos en el Palacio de Sófora, muchos años, que no duraron lo que tardo en estornudar. ¿No eres el más grande de los tontos? ¿Por qué no echas un segundo vistazo a las horquillas de oro dentro del joyero? (p. 2435)⁴⁷⁶

Estas palabras del Maestro Qixuan despierta verdaderamente a Chunyu:

CHUNYU: (*Saliendo de su estupor, se levanta y mira.*) ¿Por qué? Las horquillas doradas no son más que trozos de una rama de sófora, y el joyero, una vaina de semillas del árbol. ¡Bah! ¿De qué sirven? (*Los tira al suelo.*) Yo, Chunyu Fen, estoy realmente despierto esta vez. ¿No es lo mismo la jerarquía de la realeza y los sujetos que las hormigas? ¡Los altibajos de la vida no son diferentes de lo que sucedió en el Reino de Sófora! ¡Todo es un sueño! ¿De dónde asciendo al cielo? Siempre he estado obsesionado con esto (p. 2435)⁴⁷⁷.

Además de convertir a Chunyu, el Maestro Qixuan tiene el fin de despertar a todos los seres sintientes, a los que habla:

¡Ay, yo! Me he encontrado con este evento raro después de tres vidas, a través del cual pagué mi deuda de pagoda, enviando estas hormigas al cielo. Ah, espero que todos los vivientes hayáis visto la causa y el efecto universal (p. 2435)⁴⁷⁸.

De manera paralela al desengaño de Chunyu, el Maestro Qixuan tiene la función de ‘despertar’ a los lectores o espectadores. Una intención similar se expresa en *La vida es sueño*:

Sirva de ejemplo este raro
espectáculo, esta estraña
admiración, este horror,
este prodigio; pues nada

⁴⁷⁶ “呀，你則道拔地生天是你的妻，猛擡頭在那裏？你說識破他是螻蟻，那討情來？怎生又是這般纏戀？（歎介）你掙着眼大槐宮裏睡多時，紙撚兒還不曾打噴嚏。你癡也麼癡，你則看犀合內金釵怎的提？”

⁴⁷⁷ “（生醒起看介）呀，金釵是槐枝，小盒是槐莢子。啐，要他何用？（擲棄釵盒介）我淳于棼這纔是醒了。人間君臣眷屬，螻蟻何殊？一切苦樂興衰，南柯無二。等為夢境，何處生天？小生一向癡迷也。”

⁴⁷⁸ “我呵，也是三生遇奇。還了他當元時塔錐，有這些生天蟻兒。呀，要你眾生們看見了普世間因緣如是。”

es más que llegar a ver,
con prevenciones tan varias,
rendido a mis pies a un padre
y atropellado a un monarca.
(vv. 3228-3235)

Estos versos han hecho que *La vida es sueño* se interprete como una obra filosófica, mientras que *Historia de Nanke* está considerada como un drama de *dutuo*⁴⁷⁹ religioso.

Mientras que el Maestro Qixuan domina y muestra el desengaño en *Nanke*, en *La vida es sueño* se trata de una revelación de Segismundo. Clotaldo ya no aparece como ayo de Segismundo en la tercera jornada, pues ni él ni Basilio pueden dirigirlo hacia la conclusión final.

Mientras que *La vida es sueño* pone el peso en el libre albedrío y la propia voluntad, en *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan juega un papel de semidiós y representa el poder ilimitado del budismo.

Ambas obras son una expresión de las preocupaciones de su respectivo período histórico. En el caso de *La vida es sueño*, Eugenio Frutos (1981) señala sobre los problemas filosóficos del siglo XVII que

Al lado de las cuestiones sobre el intelecto se levantan las que plantea la voluntad. Acaso ninguna época tan preocupada por el problema del libre albedrío, que vive tanto en la tensión de bañecistas y molinistas como en la forma popular del teatro (p. 49).

La noción de *qing* —sentimiento amoroso— practicada por Tang Xianzu tiene su origen en los pensamientos del filósofo Wang Yangming, que entran en conflicto con el *li* —la razón— que domina la jerarquía de la sociedad china durante la dinastía Song. Como señala Alicia Relinque Eleta (2016) en la introducción de su traducción de *El Pabellón de las Peonías*:

El término abarca un registro importante de significados: desde un sentido más amplio de «sentimiento» —que incluiría cualquier tipo de ellos, desde la alegría a la tristeza, la ira o el temor—, se va perfilando en torno a la idea de amor, amor carnal, pasión (p. 12).

Las obras de Tang Xianzu están llenas de *qing*, amor entre parejas, amigos, hijos y padres, etc., como se muestra en *Historia de Nanke*. El pensamiento budista, representado por el Maestro Qixuan, es la tendencia ideológica de Tang Xianzu tras abandonar la carrera pública.

⁴⁷⁹ *Dutuo*, 度脱, liberar del ciclo transmigratorio.

Tang Xianzu mantuvo amistad durante muchos años con un maestro zen, Dajuan, también llamado Zibai, uno de los cuatro monjes famosos durante la dinastía Ming. Existen ciertas similitudes entre el Maestro Dajuan y el Maestro Qixuan. Dajuan enfatiza la importancia del *li* frente al *qing* en «Pi Meng Lu Menzi wenda» (Ming)⁴⁸⁰:

El *li* no existe en el sujeto, mientras que el *qing* sí. Sin sujeto, pues, queda la tranquilidad en el corazón. Al contrario, el corazón es como el flujo. La tranquilidad puede hacernos comprender el mundo profundamente, y el flujo lleva la turbidez al corazón. Como en el agua turbia no se ve el reflejo del cielo, ¿cómo se pueden comprender todas las cosas? Los sabios saben la divergencia entre *li* y *qing*, por lo tanto, comprenden las cosas por *li*, y no por *qing*. En cualquier comparación, el *qing* está mezclado con el sujeto y el *li* no (2004, p. 560)⁴⁸¹.

En *Historia de Nanke*, el Maestro Qixuan inventa un sueño en el que Chunyu encuentra el *qing* y pasa eliminar sus obstáculos para mostrar el vacío. De este modo, Qixuan se convierte en portavoz del pensamiento de *lokuttara*⁴⁸², es decir, librarse de la vida mundana.

Al comparar la función de tutor de Clotaldo y el Maestro Qixuan salta a la vista que la función de Clotaldo es muy limitada, ya que se da una mayor importancia al desarrollo del libre albedrío por parte de Segismundo. Sin embargo, el Maestro Qixuan dirige todo el proceso de conversión de Chunyu.

6.3.3. Los vasallos

Clotaldo no solo es ayo de Segismundo, sino también vasallo leal del rey Basilio. Su lealtad como vasallo se muestra a través de cuatro elecciones.

En primer lugar, entre su lealtad a Basilio y el príncipe natural, elige lo primero. Clotaldo, por orden del rey, encarcela al príncipe. También a petición del rey pone en marcha la prueba de Segismundo.

En segundo lugar, al saber que Rosaura es su hija, se debate entre la lealtad y el «amor propio» (v. 433), pero se decide finalmente por la fidelidad a su rey:

¿Qué he de hacer? ¡Válgame el cielo!
¿Qué he de hacer? Porque llevarle

⁴⁸⁰ 《皮孟鹿门子问答》

⁴⁸¹ “理无我，而情有我故也。无我则自心寂然，有我则自心汨然。寂然则感而遂通天下之故；汨然则自心先浑，亦如水浑，不见天影也，况能通天之故哉？圣人知理之与情如此，故不以情通天下，而以理通之也。凡彼此胜负，皆情有几理无者也。”

⁴⁸² 出世间

al Rey es llevarle, ¡ay, triste!,
a morir, pues ocultarle
al Rey no puedo, conforme
a la ley del homenaje.
De una parte el amor propio,
y la lealtad de otra parte,
me rinden. Pero ¿qué dudo?
¿La lealtad del Rey no es antes
que la vida y que el honor?
Pues ella viva y él falte.
(vv. 427-438)

En tercer lugar, entre la lealtad y propia conciencia, elige ejercer la lealtad. Después de trasladar Segismundo al palacio del modo que requiere Basilio, Clotaldo pregunta por qué al rey, quien le explica su plan. Aunque no parece estar de acuerdo, Clotaldo sigue el plan sin hacer protestas:

Razones no me faltaran
para probar que no aciertas.
Mas ya no tiene remedio.
(vv. 1150-1152)

Por último, Clotaldo prefiere la muerte a servir a Segismundo contra su rey, o sea, la pérdida de su lealtad. En la torre, después de que Segismundo haya sido liberado y apoyado por los soldados rebeldes, Clotaldo logra el perdón del príncipe, pero no se alegra de poder sobrevivir. Al contrario, prefiere mantenerse fiel a su rey, aunque signifique la muerte:

Pues, señor, si el obrar bien
es ya tu blasón, es cierto
que no te ofenda el que yo
hoy solicite lo mismo.
A tu padre has de hacer guerra:
yo aconsejarte no puedo
contra mi Rey, ni valerte.
A tus plantas estoy puesto:
dame la muerte.
(vv. 2402-2409)

Clotaldo hace notar en sus acciones un concepto muy estimado en la época, la lealtad. Esta idea puede relacionarse con el concepto chino de *zhong*, núcleo del confucianismo⁴⁸³. En

⁴⁸³ La comparación entre *zhong* y lealtad se desarrolla en el tercer capítulo de esta tesis, dedicado a los temas y tópicos.

Historia de Nanke, el *zhong* se muestra principalmente a través de Chunyu.

Existe también la imagen contraria, del vasallo desleal o *jian*. En *Nanke*, este papel es interpretado por el Ministro Duan Gong, quien difama a Chunyu por envidia. Duan Gong critica elecciones de su rey, como la selección de un yerno humano:

[Al aire anterior] Solo piensa en lo difícil que ya es para nosotros, con el tamaño de los piojos, haber construido un estado. Mira cómo trabajamos todos los días solo por un grano. ¿Por qué, si podemos coger un atajo en camino fácil, dejaremos que ramitas extras surjan en ramas lisas? (p. 2292)⁴⁸⁴

Según Duan Gong, elegir un yerno en el mundo humano es superfluo. Cuando eligen a Chunyu como gobernador de Nanke, Duan Gong duda de que sea competente para el cargo:

[Tiyindeng] Nanke es un lugar estratégico. Limita con el país de Ratán de Sándalo, que nos amenaza con la guerra. Sin embargo, ese Yerno Real Chunyu se deleita con licor, ¿cómo podemos confiar en él como el gobernador de nuestro condado fronterizo? (p. 2337)⁴⁸⁵

El mensajero de túnica púrpura le recuerda en un dicho que no debe meterse en asuntos entre parientes, ya que Chunyu es yerno del rey y, por lo tanto, merece el cargo. Duan no tiene más remedio que soportarlo:

Bueno, déjalo tener el puesto. Lo que me preocupa es que con su ascenso al poder puede poner en peligro la fortuna de nuestro país. Por el momento, pase lo que pase (p. 2337)⁴⁸⁶.

Aparentemente, Duan Gong se preocupa por el interés del País de Sófora, pero en realidad el miedo en su corazón es que el ascenso de Chunyu le perjudique. Se muestra por primera vez su falsedad.

Veinte años después, tras la pérdida de Qianjiang, Duan Gong logra la oportunidad de librarse de Chunyu. En su *bai*, antes de ver al rey en el *chu* veintitrés reflexiona:

Como Ministro, Nanke, que es estratégicamente importante, siempre está en mi mente. El Yerno Real ha estado gobernando este lugar durante más de veinte años y

⁴⁸⁴ “【前腔】思之，虬虱臣微，共立成一國，非同容易。歎生靈日逐，貧忙一粒。何必，平中堪取巧，節外更生枝。”

⁴⁸⁵ “【剔銀燈】論南柯跨踞雄州，近檀蘿要習邊籌。那淳于貴婿性豪杯酒，怎生任得邊州之守？”

⁴⁸⁶ “許他也索罷了，則怕此君權盛之後，於國反為不便。且自由他。”

ha ganado demasiado prestigio. A menudo me preocupa pensar que sus raíces son cada vez más profundas en el suelo y como dice un proverbio, no se puede controlar fácilmente una cola pesada. Afortunadamente, la princesa sufrió un asedio y la pérdida en Qianjiang han estropeado más o menos su reputación. Aquí hay un informe urgente del Yerno Real que acaba de llegar, pidiendo a Su Majestad que castigue a Zhou Bian. Voy a llevarlo al rey y a actuar según las circunstancias (p. 2386)⁴⁸⁷.

En este pasaje se ve claramente la envidia de Duan, a quien no le importan la vida y el honor de la princesa, ni la seguridad fronteriza. Aprovecha la pérdida para criticar al yerno real y proponer que llamen a Chunyu de vuelta a la corte. Cuando el rey pretende culpar al yerno real, Duan Gong le persuade: «Los señores siempre deben estar exentos. Si alguien tiene la culpa, pues sea el Comandante Zhou Bian» (p. 2387)⁴⁸⁸. Cuando el rey desea decapitar a Zhou Bian, Duan explica que

Zhou Bian y el yerno de Su Majestad son amigos íntimos, y el Yerno Real lo recomendó dos veces. Si quiere que lo ejecuten, podría herir el corazón del otro. ¿Por qué no perdonarle la vida y dejar que repare su crimen con algunas hazañas futuras? (p.2387)⁴⁸⁹

Duan Gong finge defender a Chunyu para complacer al rey. Este acaba por llamar a Chunyu de vuelta a la capital y por perdonar a Zhou Bian. Esto muestra la falsedad de Duan, pero también la estupidez e ignorancia del rey, que se deja engañar.

Cuando Chunyu regresa en el *chu* treinta y seis se ve envuelto en un conflicto sobre la sepultura de la princesa⁴⁹⁰. La oración final de Duan Gong es reveladora: «Déjalo de momento. Viendo el cangrejo por el rabillo de ojo, ya verás ¿cuánto más tiempo puede caminar en horizontal?» (p. 2401)⁴⁹¹.

Finalmente, Duan Gong difama a Chunyu en el *chu* treinta y nueve, aprovechando la aparición de un horóscopo siniestro. El rey termina por condenar a Chunyu y, según el consejo de Duan, decide expulsarlo.

Como vasallo desleal, Duan Gong entiende los altibajos del poder político y aprovecha las mejores oportunidades. Es paciente, esperando al mejor momento para la difamación, que

⁴⁸⁷ “吾為右相，每念南柯重地，駙馬王親，在郡二十餘年，威權太盛。常愁他根深不翦，尾大難搖。偶值公主困圍，漣江失事，得他威名少損，此亦不幸中之幸也。星夜駙馬奏來，請正將軍周弁之罪。俺將表文帶進，相機而行。”

⁴⁸⁸ “妨親礙貴宜包獎，權坐罪，周弁將。”

⁴⁸⁹ “周弁乃駙馬至交，兩次薦舉，斬周弁恐傷駙馬之心。不如免死，立功贖罪。”

⁴⁹⁰ Puede verse más sobre este tema en el apartado 4.2.3 de esta tesis.

⁴⁹¹ Actuar a su antojo, “且自由他。冷眼觀螃蟹，橫行到幾時。”

consigue de inmediato, y es astuto en su manera de presentarle la información al rey.

Wu Mei (s. f.) explica:

Historia de Handan e Historia de Nanke describen mucho la malignidad del mundo humano, los malos hábitos de la carrera política durante la dinastía Ming. Son suficientes para saber la situación de los funcionarios oficiales de la era Wanli, vale la pena leerlas cuidadosamente. Probablemente Linchuan suspendió el examen estatal debido a la difamación de Chen Meigong, y escribió en su obra para expresar su ira y despertar al pueblo (2002, p. 855)⁴⁹².

Como vasallos, Clotaldo y Duan Gong muestran actitudes opuestas. El primero es desinteresado y obedece al rey en cualquier situación, mientras que el segundo es totalmente egoísta y piensa en su propio poder, mientras finge obedecer a su rey.

Ambos personajes juegan un papel importante en las obras, mostrando un valor importante en sus respectivas épocas históricas. Tanto la caracterización positiva como la negativa puede tener una función ejemplificadora en el teatro.

Desde diferentes posiciones, Clotaldo y Duan Gong juegan un papel esencial en el despertar de los protagonistas. Mientras Clotaldo es el artífice de la prueba de Segismundo, Chunyu se despierta tras su expulsión del mundo de las hormigas.

6.3.4. El padre de la dama

Además de ayo y vasallo, en *La vida es sueño* Clotaldo tiene también la identidad de padre de la dama. En *Historia de Nanke* esta misma función recae sobre el rey de las hormigas. Sin embargo, esta relación no va más allá del afecto entre padre e hija, sin ninguna trama a mayores. Como otros dramas chinos de la época, *Historia de Nanke* se centra en un solo protagonista.

Clotaldo, por el contrario, forma parte de la llamada trama secundaria de *La vida es sueño*, en la que se trata el conflicto entre Rosaura, Astolfo y Estrella. Clotaldo toma acción en tres momentos que tienen que ver con el honor de Rosaura.

La primera ocasión sucede en la torre, después de saber que Rosaura puede ser su «hijo», ya que lleva su espada como prenda. El honor le hace dudar de la autenticidad de su identidad:

viene de un agravio, hombre
que está agraviado es infame.
No es mi hijo, no es mi hijo,

⁴⁹² “惟此记（《邯郸记》）与《南柯》皆本唐人小说为之……。记中备述人世险诈之情，是明季宦途习气，足以考万历年间仕宦况味，勿粗鲁读过。盖临川受陈眉公媒孽下第，因作此泄愤，且藉此唤醒江陵耳。”

ni tiene mi noble sangre.
(vv.441-444)

Mi hijo es, mi sangre tiene,
pues tiene valor tan grande.
(vv. 455, 466)

Para Clotaldo el honor es tan frágil e inestable que se daña fácilmente.

es de materia tan fácil
que con una acción se quiebra
o se mancha con un aire,
(vv. 448-450)

El agravio a su «hijo» afecta al honor de Clotaldo. Entre su honor y la lealtad, Clotaldo elige ser fiel a su rey, esperando que sea este quien tenga piedad de su honor y le ayude a recuperarlo. Si el rey condenara a muerte a su «hijo», no le reconocería:

y si le merezco vivo
yo le ayudaré a vengarse
de su agravio. Mas si el Rey,
en sus rigores constantes,
le da muerte, morirá
sin saber que soy su padre.
(vv. 463-468)

Tras el perdón de Basilio, Clotaldo decide ayudar a su «hijo» a recuperar su honor, hasta que se entera de que su enemigo es Astolfo:

Si moscovita has nacido,
el que es natural señor
mal agraviarte ha podido.
Vuélvete a tu patria, pues,
y deja de ardiente brío
que te despeña.
(vv. 949-954)

Sobre este pasaje, Fausta Antonucci (2008) explica:

El rey o príncipe legítimo (natural señor) no puede agraviar a un vasallo. El agraviado en realidad sufría la deshonor, pero no podía lavarla vengándose en la persona del señor, que, por más injusto que fuese, se consideraba imagen de Dios y, por lo tanto, sagrado e intocable. Por esto es por lo que muchos personajes del teatro

áureo, agraviados por su señor, o enloquecen, o resuelven lavar su honra con la sangre propia, o con la de la víctima real o supuesta del agravio, no pudiendo matar al ofensor (p. 151, nota. 951).

Cuando descubre la verdadera identidad femenina de Rosaura y su agravio, Clotaldo vuelve a sentirse en un «laberinto confuso» (v. 975), en el que no sabe cómo actuar:

Mi honor es el agraviado,
poderoso el enemigo,
yo vasallo, ella mujer.
Descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá,
cuando, en tan confuso abismo,
es todo el cielo un presagio
y es todo el mundo un prodigio.
(vv. 978-985)

Clotaldo le aconseja a Rosaura que tome su propio traje, y diciendo que es su sobrina la hace servir a Estrella como dama en palacio. En palacio, viendo el deseo de Segismundo por Rosaura, Clotaldo vuelve a encontrarse con el dilema entre el honor y la vida:

¿Qué he de hacer, cielos, cuando
tras un loco deseo
mi honor segunda vez a riesgo veo?
(vv. 1647-1649)

Sin mucha vacilación, Clotaldo elige defender su honor:

(¡Oh qué lance tan fuerte!
Saldré a estorbarlo, aunque me dé la muerte.)
(vv. 1668-1669)

Por último, cuando todos en palacio se preparan para enfrentarse a la sublevación de Segismundo, Rosaura detiene a Clotaldo y le pide que mate a Astolfo, con el fin de restaurar su honor. Padre e hija mantienen una conversación intensa, en la que Clotaldo justifica su inacción, ya que Astolfo lo ha defendido de Segismundo:

viendo que a ti te la he dado,
y que dél la he recibido,
no sé a qué parte acudir,
no sé qué parte ayudar.

Si a ti me obligué con dar,
dél lo estoy con recibir;
y así, en la acción que se ofrece,
nada a mi amor satisface,
porque soy persona que hace
y persona que padece.
(vv. 2550-2559)

Sin embargo, el silogismo de Rosaura es contrario. La premisa se establece en un principio que era aceptado común entre la nobleza:

que, en un varón singular,
cuanto es noble acción el dar
es bajeza el recibir.
(vv. 2561-2563)

Según el entendimiento de Rosaura, Clotaldo se debe a ella, pues Astolfo lo ha forzado a rebajarse:

es que él forzó tu nobleza
a que hiciese una bajeza,
y yo una acción generosa.
(vv. 2569-2571)

Clotaldo insiste a agradecer la persona que le ha salvado de la muerte:

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

Rosaura utiliza las palabras de Clotaldo para reclamarle que le dé la vida, pues estando ofendida es como si se la hubiera dado:

Y si debes ser primero
liberal que agradecido
- como de ti mismo he oído-,
que me des la vida espero,
que no me la has dado,
(vv. 2600-2604).

Vencido por Rosaura, Clotaldo se niega a vengarse y se ofrece a llevarla a un convento, lo que considera la mejor solución:

Con el remedio elegido
soy con el reino leal,
soy contigo liberal,
con Astolfo agradecido;
(vv. 2620-2623)

Esta discusión muestra que Clotaldo le da más importancia a su propio honor que al de su hija. Por este motivo, «Rosaura decide tomarse la venganza por su propia mano, reconociendo que el hacerlo es ‘locura’, suicidio, ‘rabia’, ‘ira’, ‘ciega pasión’» (Cilveti, 1971, p. 129). Los dos personajes aparecen en posiciones opuestas, pues frente al valor y temeridad de Rosaura se descubre una «buena dosis de servilismo y debilidad en Clotaldo» (Cilveti, p.131).

La debilidad de Clotaldo en este ámbito precipita que Rosaura pida ayuda a Segismundo, de modo que las dos líneas argumentales confluyen para preparar el desenlace.

En resumen, la comparación de estos personajes refleja que en el elenco de *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* se encuentran roles similares, como el rey, el poderoso o el sabio. Aunque existen coincidencias, no se trata de una correspondencia absoluta, sino más bien entrecruzada.

De este modo, el Rey de las hormigas puede identificarse con el rol del rey Basilio; pero también con Clotaldo, por ser ambos padres de la dama. Como reyes, Basilio y el Rey de las hormigas juegan un papel fundamental en el desengaño de ambos protagonistas. La comparación entre personajes que actúan como vasallos pone de relieve la divergencia entre un vasallo leal, Clotaldo, y uno desleal, Duan Gong. La presencia de la figura de un maestro, en Clotaldo y el Maestro Qixuan, sirve para revelar las diferentes concepciones culturales en la época de cada una de las obras.

6.4. ROSAURA Y LA PRINCESA YAOFANG

En este apartado se compararán las protagonistas femeninas de ambas obras, la dama Rosaura y la *dan* princesa Yaofang, personajes que, a lo largo de las obras, tienen influencia sobre Segismundo y Chunyu Fen.

En la sección 6.1 de esta tesis puede verse en el cuadro de segmentación de *La vida es sueño* que Rosaura ocupa el mismo tiempo en escena que Segismundo, nueve cuadros. Además

de sus encuentros con el protagonista, Rosaura tiene escenas con Astolfo, Estrella y Clotaldo, lo que construye el hilo de la acción secundaria, la restauración del honor de Rosaura.

En el cuadro de *Historia de Nanke*, la princesa Yaofang sale solo en diez *chu*, casi todos pertenecientes al sueño de Chunyu, con la excepción del quinto y el último. Yaofang sale notablemente menos que el *sheng* y su aparición suele estar vinculada a la presencia de Chunyu en escena, salvo su debut en el *chu* cinco y el momento en que el príncipe enemigo la secuestra en la Ciudad de Jade.

A pesar de su diferencia de peso en la trama, pueden encontrarse ciertas similitudes entre Rosaura y Yaofang, que vale la pena analizar.

6.4.1. Belleza

Como muchas protagonistas femeninas, Rosaura y Yaofang presentan ambas una belleza incomparable, que se presenta a través de métodos muy similares, como un nombre bello, la admiración del galán y el asombro del resto de personajes.

Empezando por los nombres, Rosaura es un nombre femenino que procede de los términos latinos *rosae* y *auram*, lo que significa «rosa de oro». Puede entenderse también como un anagrama de «Aurora», pues representa la luz para Segismundo (Rodríguez Cuadros).

El nombre de Yaofang se comenta en el *bai* de presentación que hace la Reina de las Hormigas: «Tengo una hija Yaofang, con el nombre cortés la Princesa de Jinzhi o de la Rama de Oro» (p. 2297)⁴⁹³. En chino, *Yao* significa jade precioso, mientras que *fang* hace referencia al aroma de las flores, a algo bello y, por extensión, al cuerpo de la mujer. *Yaofang* significa «flor linda de jade», un nombre femenino y bello. Además, el título de Princesa de Jinzhi o de la Rama de Oro es una denominación ingeniosa del mundo del hormiguero, que refleja la nobleza de la princesa y el favor que recibe de sus padres. Está también relacionada con la frase hecha *jinzhi yuye*⁴⁹⁴, que literalmente hace referencia a ramas y hojas bellas de los árboles, pero que también se utiliza para los descendientes reales, en una metáfora de su identidad noble y su forma delicada y tierna.

Tanto Rosaura como Yaofang tienen nombres relacionados con las flores y el oro, de modo que se enfatiza su belleza y su feminidad. Más allá de sus nombres, su belleza puede percibirse en sus interacciones con los galanes y con otros personajes.

⁴⁹³ “有女瑤芳一人，號作金枝公主。”

⁴⁹⁴ 金枝玉叶

6.4.1.1. Interacción con los galanes

En *La vida es sueño* no hay menciones explícitas de la belleza de Rosaura, pero esta se revela cuando Segismundo se enamora de ella nada más verla. En sus tres encuentros, Rosaura aparece siempre «en diverso traje y forma» (v. 2715), y Segismundo la admira. En el primer acto, aunque se va vestida de hombre, el príncipe desiste de darle muerte:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme.
(vv. 190-192)

Segismundo siente una atracción tan fuerte por Rosaura que no puede apartar la vista:

Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más,
aún más mirarte deseo,
Ojos hidrónicos creo
que mis ojos deben ser,
pues, cuando es muerte el beber,
beben más, y desta suerte,
viendo que el ver me da muerte,
estoy muriendo por ver.
(vv. 223-232)

Se utiliza la imagen de la muerte, habitual en el discurso amoroso de la época y presente en otras obras de Calderón⁴⁹⁵:

Pero véate yo y muera;
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.
Fuera más que muerte fiera,
ira, rabia y dolor fuerte:
fuera muerte; desta suerte
su rigor he ponderado,
pues dar vida a un desdichado
es dar a un dichoso muerte.
(vv. 233-242)

⁴⁹⁵ La asociación entre amor y muerte procede de la lírica de cancionero del siglo XV (Díez de Revenga Torres, 1971).

De un modo similar, Chunyu se interesa por la princesa antes de verla, después de escuchar la Duquesa Quiongying expresa: «¡Increíble esta mujer!» (p. 2310)⁴⁹⁶. Tras a ver a sus dos damas y sus horquillas y joyero, Chunyu exclama: «Las mujeres y las cosas no pertenecen a este mundo» (p.2310)⁴⁹⁷. Chunyu siente tanta curiosidad que pregunta al maestro de dónde vienen (p. 2310). Chunyu se enamora de la dama, hasta el punto de que ignora la advertencia del Maestro Qixuan en boca del loro y lo entiende como «Hermosa, ¡da la vuelta!» (p. 2310)⁴⁹⁸.

Chunyu siente prisa por ver a la princesa y prometerse:

Hermanita, hermanita⁴⁹⁹, ya que tienes horquillas de fénix y un joyero lacado de rinoceronte que dejas que otros lleven al templo como ofrenda, ¿por qué no vienes tú misma al Buda y encendemos incienso juntos para comprometernos? (p. 2311)⁵⁰⁰

La belleza femenina de Rosaura y Yaofang no se muestra verdaderamente hasta avanzadas las obras. En su segundo encuentro con Rosaura, Segismundo cree haberla visto antes:

SEGISMUNDO	¿Quién eres, mujer bella?
ROSAURA	(Disimular me importa.) Soy de Estrella una infelice dama.
SEGISMUNDO	No digas tal; di el sol, a cuya llama aquella estrella vive, pues de tus rayos resplandor recibe. Yo vi, en reino de olores, que presidía entre comunes flores la deidad de la rosa, y era su emperatriz por más hermosa. Yo vi, entre piedras finas de la docta academia de las minas, preferir el diamante, y ser su emperador por más brillante. Yo, en esas cortes bellas de la inquieta república de estrella, vi en el lugar primero por rey de las estrellas el lucero. Yo, en esferas perfetas, llamando el sol a Cortes los planetas, le vi que presidía como mayor oráculo del día. Pues, ¿cómo, si entre flores, entre estrellas, prefieren, tú has servido

⁴⁹⁶ “奇哉此女！”

⁴⁹⁷ “人與物皆非世間所有。”

⁴⁹⁸ “道是女子轉身，女子轉身。”

⁴⁹⁹ Chunyu usa el mismo tratamiento con la princesa y con Qiongying.

⁵⁰⁰ “妹子，妹子，你有鳳釵犀盒，央他送在空門，何不親身同向佛前囉，和我拈香訂做金鈿盒？”

la de menos beldad, habiendo sido,
por más bella y hermosa,
sol, lucero, diamante, estrella y rosa?
(vv. 1593-1617)

Segismundo alaba la belleza de Rosaura utilizando metáforas como el sol, la rosa, el diamante, el lucero o la estrella. Todos son elementos brillantes, con luz, lo que se contrapone a sus vivencias en la oscuridad de la torre.

Chunyu ve por primera vez a Yaofang en su boda y le canta «ya que tú, diosa, aceptaste casarte conmigo, ¿por qué no revelas tu cara de flor? Por favor, deja el abanico a un lado»⁵⁰¹ (p. 2325). Después del ritual, el *sheng* canta otra vez:

Las cicadas de oro adornan mi sombrero; horquillas de fénix arreglan tu cabello;
el héroe se une con la hermosura. Decora mi túnica de palacio y peina de nuevo tus
cejas con lápiz. Hoy nos casamos por orden del rey y mi Chang'e va a retirar el
abanico que oculta su cara esta noche (p. 2325)⁵⁰².

Chunyu trata a la princesa como *xiannv*⁵⁰³, diosa del cielo, *chanjuan*⁵⁰⁴, que se refiere a la hermosura y Chang'e, nombre de la diosa china que vive en la luna, cuya cara se asocia también con la flor.

6.4.1.2. Interacción con otros personajes

En *La vida es sueño* no hay apenas descripción de Rosaura fuera de sus encuentros con Segismundo, aunque sí hay menciones breves a su belleza. Astolfo la llama «Rosaura hermosa» (v. 1774), y Clotaldo la trata como «Este bello joven» (v. 870).

Por el contrario, en *Historia de Nanke* los demás personajes ensalzan la belleza de Yaofang. En primer lugar, la Reina de las Hormigas describe a su hija: «tanto en apariencia como en talento es una de las mejores, en edad de casarse. Fue educada en literatura e historia por la taoísta Shangzhen, y la Cuñada Real Trufa le enseñó el bordado» (p. 2297)⁵⁰⁵ y la compara con Nongyu⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ “天仙肯臨見，好略露花容，暫迴鸞扇。”

⁵⁰² “帽插金蟬，釵簪寶鳳，英雄配合嬋娟。點染宮袍，翠拂畫眉清綫。君王命即日承筐，嫦娥面今宵却扇。”

⁵⁰³ 仙女

⁵⁰⁴ 嬋娟

⁵⁰⁵ “姿才冠世，婚嫁及期。授書史於上真仙姑，學刺繡於靈芝國嫂。”

⁵⁰⁶ 弄玉, según la leyenda, hija de Mugong del Estado Qin en el periodo de las Primaveras y Otoños. Se casa con Xiao Shi que es sobresaliente en soplar xiao, y porque éste sopla como los gritos de fénix, Mugong construye Plata de Fénix para que la pareja viva, según se dice más tarde, los dos se han convertido en seres inmortales montando fénix.

La duquesa Qiongying también expresa admiración por la princesa, que ha «crecido en el profundo serrallo, tierna y encantadora» (p. 2310)⁵⁰⁷. Cuando Chunyu alaba la belleza de Qiongying, esta responde «tengo una hermanita más bella» (p. 2311)⁵⁰⁸.

Cuando el príncipe enemigo Tanlang secuestra a la princesa, la trata como Zhaojun⁵⁰⁹, una de las Cuatro Grandes Bellezas de la historia y cultura china, y Guan Yin⁵¹⁰, nombre chino a bodhisattva.

La presencia de más descripciones en *Historia de Nanke* no es casual. Dado que se trata de un drama de personaje, en el que se priorizan el lirismo y la narración, no es de extrañar que la obra se detenga en la belleza de Yaofang. Sin embargo, en *La vida es sueño* es más importante la acción, la trama, por lo que los personajes —con la marcada excepción de Segismundo— apenas se detienen a contemplar la belleza de Rosaura.

6.4.2. Linaje

En cuanto a su linaje, tanto Rosaura como Yaofang son nobles. Si bien Yaofang es desde el inicio la hija de los Reyes de las hormigas, de los que recibe afecto y reconocimiento, el linaje de Rosaura permanece oculto, hasta que Clotaldo lo revela finalmente para eliminar los escrúpulos de Astolfo.

A lo largo de *La vida es sueño*, Rosaura se comporta de forma humilde, ya que es hija de una relación extramatrimonial y no sabe quién es su padre. Debido a su situación, Astolfo quiere abandonarla para casarse con Estrella y heredar el poder de Basilio. La restauración del honor de Rosaura y el descubrimiento de su linaje componen toda la llamada acción secundaria.

Clotaldo, al darse cuenta de que Rosaura, disfrazada de varón, es su «hijo», intenta negarlo:

Fuera de que, si ahora atiendo
a que dijo que a vengarse
viene de un agravio, hombre
que está agraviado es infame.
No es mi hijo, no es mi hijo,
ni tiene mi noble sangre.
(vv. 439-444)

Tras observar el comportamiento de Rosaura, acaba por aceptarlo:

⁵⁰⁷ “深閨嬌小”

⁵⁰⁸ “我有個妹子還妙哩。”

⁵⁰⁹ 昭君

⁵¹⁰ 观音

¿qué más puede hacer, qué más,
 el que es noble, de su parte,
 que a costa de tantos riesgos
 haber venido a buscarle?
 Mi hijo es, mi sangre tiene,
 pues tiene valor tan grande.
 (vv. 451-456)

Al final de la obra, Segismundo ordena a Astolfo que cumpla con su compromiso, pero este se niega debido a la falta de linaje de Rosaura:

ASTOLFO: Aunque es verdad que la debo
 obligaciones, repara
 que ella no sabe quién es;
 y es bajeza y es infamia
 casarme yo con mujer...
 CLOTALDO: No prosigas, tente aguarda;
 porque Rosaura es tan noble
 como tú, Astolfo, y mi espada
 lo defenderá en el campo;
 que es mi hija, y esto basta.
 (vv. 3262-3271)

La intervención de Clotaldo, que la reconoce como hija, es fundamental para la resolución final de la trama. Al contrario que Rosaura, Yaofang ha crecido conociendo su linaje, en un País de las hormigas muy similar al mundo humano:

(*Dan*) Nací en un hormiguero lujoso y crecí en la familia real. Aunque no estamos en el mundo humano, soy también como una perla en la palma de mis padres. En invierno me escondo en el serrallo, en verano me traslado a una cueva fresca. Mi padre me disciplina y mi madre me consuela. En el País de las Hormigas, las *tres obediencias y cuatro virtudes*⁵¹¹ son tan detalladas como las del mundo humano (p. 2298)⁵¹².

Yaofang, a pesar de ser una hormiga, goza de la misma condición que las mujeres y princesas del mundo humano.

La mayoría de las investigaciones sobre Rosaura se centran en discutir la importancia de la trama sobre su honor, que resulta esencial para el desarrollo del conflicto de *La vida es sueño*

⁵¹¹ 三从四德

⁵¹² “（旦）小小贅芳塵，念瑤芳生長在王門。雖不是人間世，論相同掌上珍。寒餘姚窈深閨晚，暖至豐茸別洞春。父王庭訓，娘親細論，難道這三從四德微細的不如人？”

y su resolución final⁵¹³.

Rosaura es la persona que trae la luz a Segismundo que está encerrado en las sombras, como analiza William M. Whitby (1960) los tres encuentros de la pareja:

En el primer acto, entonces, cuando Segismundo está sumergido en las sombras de su noche espiritual, Rosaura despierta en él el deseo de ver. En el segundo acto trata él de conservar la luz que la presencia de ella le proporciona. Pero es incapaz de lograrlo basándose, como lo hace, no en la razón, sino en la fuerza física. En el tercer acto, cuando él «llega al día de sus hazañas desde la noche de sus sombras», la luz que recibe de Rosaura tiene allí fuerza cegadora (p. 637).

Whitby atribuye a Rosaura la capacidad de despertar conciencia de su naturaleza en Segismundo (p. 630), de modo que juega un papel decisivo en la perfección del príncipe.

Por el contrario, en *Historia de Nanke*, Yaofang no cuenta con una trama propia, sino que aparece siempre relacionada con Chunyu. Yaofang es la causa de que el *sheng* entre en el sueño y gracias a su matrimonio pueda gozar de la fama y riqueza que no ha logrado en el mundo exterior.

Si Rosaura suponía un despertar para Segismundo, Yaofang representa lo contrario. Desde el punto de vista del Maestro Qixuan, la princesa es un obstáculo secular en el camino de Chunyu hasta convertirse en buda. No obstante, Yaofang resulta indispensable para el desengaño final de Chunyu, ya que solo después de experimentar todos los altibajos puede ver más allá.

6.4.3. Dedicación amorosa

Tanto Rosaura como Yaofang se ven envueltas en tramas amorosas con los protagonistas de la obra, Segismundo y Chunyu. Mientras para Rosaura su relación con Segismundo es secundaria a la restauración de su honor, el matrimonio con Chunyu es parte de la historia principal de Yaofang.

Rosaura permanece pasiva, leal a su amor con Astolfo, aunque la haya engañado y pretenda abandonarla por un matrimonio más beneficioso con Estrella. Rosaura viaja de Moscovia a Polonia disfrazada de hombre, con la intención de vengarse. Segismundo la admira desde su primer encuentro, pero ella está obsesionada con su honor y no hace caso de la admiración de Segismundo.

⁵¹³ Entre los estudiosos que han tratado esta cuestión se encuentran Menéndez Pelayo, Valbuena Prat, Francisco Ayala y William M. Whitby.

El disfraz varonil, un recurso muy popular en la comedia áurea⁵¹⁴, revela no solo la dedicación firme de Rosaura, sino también su valor. Bravo-Villasante, que ha analizado en profundidad este recurso, apunta:

Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad. Cruzan la novela de un cabo a otro, atraviesan bizarras la escena siempre de peligro en peligro, defendidas por la doble arma de su espada y astucia (p. 13).

Rosaura no es la única mujer vestida de hombre en las comedias calderonianas, sin embargo, es significativa porque su disfraz y venganza conforman el tema principal de la segunda intriga de *La vida es sueño*.

En la época de *Historia de Nanke*, a finales de la dinastía Ming, no había surgido aún el oficio de *wudan*, mujer que viste como general, sabe de artes marciales y representa a heroínas. No obstante, hay una escena en la que la princesa Yaofang cambia de vestuario y apariencia, tan famosa e importante que se representaba como *zhezi xi* posteriormente.

En el *chu* veintisiete, al saber de la cercanía de los enemigos, Yaofang se preocupa «ay, cielo, cielo, ¿qué hago yo?» (p. 2372)⁵¹⁵, ya que no sabe hacer la guerra y espera que su marido llegue a salvarla. Dada la situación, la princesa urde una estratagema para calmar al enemigo con bienes materiales. El diálogo se desarrolla a través de un informador, de modo que se cumple con la etiqueta feudal entre hombres y mujeres. Cuando se encuentra con el príncipe enemigo, Yaofang va vestido en cota de guerra, con arco y flechas, como narra el canto de *dan* del *chu* veintinueve:

[Séptimo tono de Liangzhou] ¿Cómo equilibrar este pesado casco? Permítanme primero quitar los calcetines bordados y los zapatos con forma de arco⁵¹⁶ para ponerme un par de botas puntiagudas de cuero. Dando a la borla una sacudida, levanto los brazos para poner los protectores. Tira de mi blusa de seda, sobre ella va la cota de malla. El peto plateado reluciente en forma de media luna; el dobladillo de mi falda roja saliendo por debajo. Parezco un guerrero celestial, sobre las

⁵¹⁴ En la literatura y cultura china aparecen también los personajes femeninos en traje de hombre, como Hua Mulan, que se viste de guerrera y lucha contra los hunos; Huang Chonggu, que gana el examen estatal y Zhu Yingtai, que se disfraza de hombre para estudiar en la misma escuela que su amor trágico Liang Shanbo. Las mujeres varoniles empiezan a abundar en la cultura china hacia finales de la dinastía Ming y principio de la dinastía Qing (Wu Xiuhua, 1997, p. 135). Aunque el motivo del disfraz es múltiple, suele relacionarse con la limitación de actividades y comportamientos a las mujeres en la época.

⁵¹⁵ “天呵，天呵，怎了也？”

⁵¹⁶ En la antigüedad china, los pies de las mujeres permanecían en forma de arco, debido al vendado de pies, por lo cual así se llaman los zapatos de las mujeres.

interminables filas de soldados; como una arquera Youji⁵¹⁷ lanzo el arco, tiro una flecha desde el carcaj dorado; como la Sunbin⁵¹⁸ femenina, mis órdenes se emiten en tabla de oro. (*Los asistentes animan en coro, exclama* dan) ¡Qué vista! ¡Dadme vuestro entusiasmo! Mirad el cinturón de león en mi pequeña cintura. Un bello general agita la bandera de señal. Que me vea, como una nube ardiente, subiendo a la torre para tomar el mando. Que se quede boquiabierto en su asombro (p. 2373)⁵¹⁹.

Esta descripción muestra a una mujer bella, con maquillaje encantador, pero indumentaria de guerrera. Li Jianjun (2016) cree que Tang Xianzu da mucho respeto y alabanza a las mujeres en sus obras, y señala que en ellas se ven temperamentos y virtudes que muchos hombres no poseen:

Incluso la princesa Yaofang de *Historia de Nanke*, en el momento urgente cuando vienen los invasores, en contraste con la delicadeza regular, organiza a las mujeres de la ciudad para resistir a los enemigos, se enfrenta personalmente a ellos y se prepara para la batalla. La descripción de Tang es rica y colorida. La figura de Yaofang en el pincel de Tang se pinta heroica y extraordinaria, precedida por el espíritu heroico de Hua Mulan en *Poesía de Mulan* e inspirará más tarde al General Bello Lin Siniang en *Sueño en el Pabellón Rojo*. Resulta novedoso para los espectadores y los llena de vigor (p. 156)⁵²⁰.

La negociación entre Yaofang y Tanlang no es directa ni sencilla, sino que da giros y se desarrolla paso a paso. Le pregunta si desea comida, plata, oro o ganado. Tanlang dice que quiere una nueva esposa para ser princesa, es decir, desea a Yaofang.

Yaofang, cuya estrategia es demorar tiempo hasta que llegue Chunyu a salvarla, expresa su rechazo hacia el príncipe enemigo: «Usted vive en el norte del río, y yo estoy en el sur, no tengo nada que ver con usted, ¿por qué entra a nuestro territorio?» (p. 2373)⁵²¹; e incluso enfatiza en su canto que se siente asqueada: «¡Qué engañoso y desagradable es su aspecto! Rojo y sin vergüenza» (pp. 2373-2374)⁵²². Ante su propuesta de matrimonio, Yaofang se niega:

⁵¹⁷ Youji, nombre completo Yang Youji, comandante del reino Chu de la época de las primaveras y otoños, es un famoso arquero en la antigua China.

⁵¹⁸ Sun Bin, fue un estratega militar chino que vivió en el periodo de los Reinos combatientes. Fue descendiente de Sun Tzu y autor de *El arte de la guerra de Sun Bin*.

⁵¹⁹ “怎便把顛鬼鬼兜整平戴？且先脫下這軟設設的繡襪弓鞋，小靴尖忒逼的金蓮窄。把盔纓一拍，臂鞦雙擡。宮羅細揣，這繡甲鬆裁。明晃晃護心鏡月偃分排，齊臻臻茜血裙風影吹開。少不得女天魔擺陣勢，撒連連金鎖槍櫛。女由基扣雕弓，廝琅琅金泥箭袋。女孫臆施號令，明朗朗的金字旗牌。（衆喝采介）（旦）奇哉！你待喝采。小宮腰控着獅蠻帶，粉將軍把旗勢擺。你看我一朵紅雲上將臺，他望眼孩哈。”

⁵²⁰ “即便是《南柯记》中的瑶芳公主，到了外寇来侮的危急关头，也能一改往日的蒲柳弱姿，一面组织瑶台的妇女们布阵御敌，一面亲自披挂上阵，准备挺身而斗。汤显祖的描写，可谓浓墨重彩，光芒照人……汤显祖笔下的瑶芳公主形象，英姿飒爽，气概不凡，上承《木兰辞》中花木兰之勇武精神，下导《红楼梦》妮姍将军林四娘之先路，使人观之，耳目一新，精神顿旺。”

⁵²¹ “君處江北，妾處江南，風馬牛不相及也。”

⁵²² “我好看不上他嘴腳兒，赤體精骸。”

YAOFANG: Cállate, estoy casada desde hace muchos años y tenemos hijos.

PRÍNCIPE: Princesa, todavía eres una jovencita.

YAOFANG: Aunque no se me nota, tengo más de treinta años (p. 2374)⁵²³.

El príncipe acaba por afirmar que, dado que Yaofang se ha encontrado con su mediador y recibido sus flores, debe ser su mujer. La princesa se encoleriza y se da cuenta de que ha caído en una trampa, por lo que rompe las flores y las tira fuera de la ciudad. En su resistencia, Yaofang se muestra como un personaje firme y fiel, delicada, pero sin miedo ante la fuerza maligna de Tanlang.

Tanto Rosaura como Yaofang estiman su honor y están dispuestas a ofrecer su vida, una para restaurarlo y otra para no perderlo. Ninguna de las dos se rinde en su empeño. Las dos se mantienen firmes. Rosaura desea la muerte de Astolfo o el matrimonio; mientras que Yaofang exige que Chunyu la trate con la misma lealtad que ella ha demostrado:

Nunca te he tratado injustamente, por lo que después de mi muerte no debes casarte con otra. Perdóname por dejarte solo en la cámara (p. 2389)⁵²⁴.

La exigencia de Yaofang, que pide a Chunyu que se mantenga viudo, recuerda a él que haría un hombre fiel a su mujer, de modo que se ensalza, de nuevo, su carácter fuerte.

6.4.4. La audacia

Tanto Rosaura como Yaofang muestran su audacia y valor en momentos de las obras. En el caso de Rosaura, sus acciones resultan casi temerarias. Desde su aparición, en traje de varón, comienza una intervención violenta con el famoso verso «Hipogrifo violento». Su caída del caballo, que la ha despeñado, revela que se trata de una mujer, pues no tiene la misma pericia al montar que tendría un hombre⁵²⁵ y a su vez refleja la falta de control en las pasiones.

Tras la discusión entre Rosaura y Clotaldo sobre la restauración de su honor (vv. 2492-2655) se muestra un diálogo vivo y polémico, con palabras breves que expresan la firmeza y determinación de Rosaura (vv.2631-2654). Clotaldo le reprocha su «loca temeridad» (v. 2526) y su «ciega pasión» (v. 2648). Con tal de recuperar su honor, Rosaura está dispuesta a sacrificar

⁵²³ “（旦）禁聲！蚤有了駙馬，養下了嬰孩。（太）公主還嫩嫩的。（旦）便做你看不出也三十外。”

⁵²⁴ “奴家並不曾虧了駙馬，則我去之後，駙馬不得再娶呵，累你影悽悽被冷房空。”

⁵²⁵ Calderón utiliza estos recursos en otras de sus obras para mostrar la verdadera identidad femenina de una mujer disfrazada de hombre. Sobre esta cuestión puede verse *Las manos blancas no ofenden* (2020, p. 32-34).

su vida. Dada la negativa de Clotaldo a ayudarla, le pide ayuda a Segismundo en el campo de batalla, con una apariencia binaria:

Monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer
armas de varón me adornan.
(vv. 2725-2727)

Rosaura, que se ha atrevido a presentarse en un traje híbrido, apela a Segismundo desde las dos posiciones, marcadamente diferentes, de hombre y mujer:

Mujer, vengo a persuadirte
el remedio de mi honra,
y varón, vengo a alentarte
a que cobres tu corona.
Mujer, vengo a enternecerte
cuando a tus plantas me ponga,
y varón, vengo a servirte
cuando a tus gentes socorra.
Mujer, vengo a que me valgas
en mi agravio y mi congoja,
y varón, vengo a valerte
con mi acero y mi persona.
(vv. 2902-2913)

Cuando Estrella sorprende a Rosaura discutiendo con Astolfo por el retrato, es capaz de resolver el problema con astucia, diciendo que ella también tenía un retrato:

Cayóseme de la mano
al suelo. Astolfo, que viene
a entregarte el de otra dama,
le levantó, y tan rebelde
está en dar el que le pides
que, en vez de dar uno, quiere
llevar otro, pues el mío
aun no es posible volverme
con ruegos y persuasiones.
Colérica e impaciente
yo se le quise quitar.
Aquel que en la mano tiene
es mío; tú lo verás
con ver si se me parece.
(vv. 1974-1987)

Con ayuda de Estrella, consigue recuperar su retrato e insinuar las faltas de Astolfo para

estorbar su matrimonio. Rosaura muestra así su audacia y sabiduría a la hora de impedir las trazas de Astolfo y restaurar su honor.

Yaofang se muestra audaz en su enfrentamiento con el enemigo, Tanlang. Aunque es delicada y frágil, se viste la armadura para defender su honor y honra. Sin embargo, Yaofang no se muestra tan apasionada y temeraria como Rosaura. Es más bien sensata, con un comportamiento adecuado a su edad, ya que tiene más de treinta años y es madre de varios hijos.

La audacia de Yaofang se muestra, además, en la estrategia política que aconseja a Chunyu en los círculos oficiales y en cómo gestiona su casa. Tras su matrimonio, Chunyu se entristece por su padre, por lo que Yaofang le ayuda a encontrarlo y plantea la posibilidad de pedir un cargo oficial:

YAOFANG: Yerno real, te pregunto, ¿qué cargo oficial te apetece?

CHUNYU: Yo, libre y áspero, no conozco muy bien los asuntos políticos.

YAOFANG: Tú solo tienes que aceptarlo. Yo te ayudo (pp. 2335-2336)⁵²⁶.

Por sí mismo, Chunyu no tiene ambición política o deseo de hacerse funcionario. Gracias a Yaofang, le nombran gobernador de Nanke. Aunque ejerce un buen gobierno, no puede dejar de tenerse en cuenta la ayuda de su esposa. Yaofang posee el ingenio y audacia política, incluso más que su marido.

Tras el gobierno de veinte años en Nanke y la derrota militar de Zhou Bian, Yaofang se preocupa por el futuro de su marido y sus hijos, mientras Chunyu está confuso y alicaído:

He pedido por carta varias veces que volvamos a la corte para ver a mis padres. Por un lado, yo, enferma, puedo descansar y por otro, el yerno real ha gobernado en Nanke demasiado tiempo, con demasiada fama, sería imposible que los funcionarios cortesanos no le tuvieran envidia. Esperad a que vuelva yo, allanaré el camino para él. Por último, es hora de ordenar a nuestros hijos las riquezas y honores patrimoniales (p. 2388)⁵²⁷.

La advertencia a Chunyu después revela claramente su sabiduría y perspicacia política, sus refuerzos y prevenciones para su marido y su casa:

YAOFANG: (*Suspira.*) Esposo, Chunyu, escúchame. Crecí desde niña en palacio y nunca pensé que estuviera predestinada a casarme contigo, pero lo hicimos. Te he

⁵²⁶ “請問駙馬：你如今可想做什麼樣官兒？（生）俺酣蕩之人，不習政務。（旦）卿但應承，妾當贊相。”

⁵²⁷ “曾經幾度啟請回朝，圖見父王母親：一來奴家得以養息；二來駙馬久在南柯，威名太重，朝臣豈無妬忌之心，待俺歸去，替他牢固根基；三來替兒女完成恩陰之事。”

ayudado en los asuntos políticos de Nanke y has adquirido mucha fama. La derrota frente al país de Ratán de Sándalo ha dañado tu reputación, y después de veinte años gobernando en Nanke, ya no puedes quedarte más. Si yo muriese... Te diré lo que tienes que hacer. Chunyu, cuando vuelvas a la corte, tu situación no se comparará con la anterior, tienes que aprender a manejar las relaciones. Después de mi muerte, debes ser cauteloso y mantener la autoestima (pp. 2388-2389)⁵²⁸.

Después de casarse, Yaofang permanece valiente y sabia, incluso por encima de su marido. Tiene una perspicacia política y sabiduría estratégica que la harían destacar entre los hombres. Sus consejos son razonables y meditados. Chunyu no puede comprenderlos, hasta que sus preocupaciones se cumplen. Frente a Yaofang, Chunyu es pasivo y muy afectado por los demás.

En resumen, las damas principales de cada obra presentan numerosas similitudes: su belleza, su pasión amorosa, la estimación por el honor y su comportamiento audaz y astuto. Ambas pertenecen a la nobleza, aunque la verdadera identidad de Rosaura no se revela hasta avanzada la obra.

Hay, además, notables diferencias, como el atrevimiento temerario de Rosaura, joven y apasionada, frente a la disposición más sensata y calmada de Yaofang, que permanece en todo momento más femenina y delicada.

Con respecto a su función, ambas damas promueven la conversión de los galanes. En el caso de Rosaura, la intriga secundaria se desarrolla de modo paralelo a la principal, de forma que ambos tienen en común la tristeza, el abandono del padre y el deshonor, hasta que llegan a su resolución final. Rosaura es la luz moral de Segismundo, mientras que Yaofang representa la nostalgia por el mundo secular. Yaofang ayuda a Chunyu a conseguir todo aquello que le ha sido imposible en el mundo humano, por lo que el galán debe cortar su unión con ella para su ascensión en buda.

Las dos obras acaban con la conversión final. Segismundo adopta su lugar como príncipe legítimo y da la mano de Rosaura a Astolfo, de modo que su honor queda restaurado. Chunyu tiene un último encuentro con Yaofang y se deshace finalmente de sus preocupaciones terrenales.

6.5. GRACIOSO, *CHOU Y JING*

Si se busca en los *chuanqi* de la dinastía Ming un personaje similar al gracioso de la

⁵²⁸ “（旦歎介）淳郎夫，聽奴一言：奴家生長王宮，不想有你姻緣，成其匹配。俺助你南柯政事，頗有威名。近日檀蘿敗兵，你威名頓損；兼之廿年太守，不可再留。俺死為你先驅螻蟻耳...淳于郎，你回朝去不比以前了。看人情自懂，俺死後百凡尊重。”

comedia española, la primera opción obvia es el *chou*. *Chou* significa ‘fealdad’ y se cree que, como personaje de donaire, tiene su ancestro en el *you*, que se remonta a la época Pre-Qin, cuando el drama aún estaba germinando. En su *Estudio sobre las formas de drama antiguo chino* (2009)⁵²⁹, Huang Tianji y Kang Baocheng señalan que «el *you* de la antigüedad a menudo provoca las sonrisas de su dueño por su aspecto feo y su lenguaje humorístico. En este sentido se puede decir que el *you* antiguo es el predecesor de *chou* del drama posterior» (p. 39)⁵³⁰. El *you* aprovechaba el aspecto feo de jorobado o enano para hacer humor. El *chou* pasará a ser un personaje humorístico típico.

El *chou*, como tipo de personaje, no surge en un tiempo tan remoto como los demás tipos. Según Wang Guowei en *Guju jiaose kao* (1957) (*Investigación textual sobre los papeles de dramas antiguos*)⁵³¹:

Podemos encontrar muchos registros justificativos de los papeles del drama en la dinastía Song y Yuan. El único que no aparece en los libros antes de Yuan es el *chou*, que sí está presente en *Colección de cantos de la dinastía Yuan* (Ming). Probablemente fuese introducido durante la dinastía Ming (p. 241)⁵³².

Sin embargo, en los *zaju* de Yuan, el *jing* se encarga de la comicidad de todo el drama. En el TFM *Estudio sobre jing en chuanqi de la dinastía Ming — tomando como ejemplo Liushi zhong qu* (*Los sesenta cantos*), defendido en la Universidad Normal de Shanxi en 2018, Li Anyu pone en orden el proceso evolutivo de *jing* y *chou*. Según este estudioso:

En comparación con el *zaju*, el *nanxi* tiene un tema más amplio. Esta amplitud de tema y contenido causaría necesariamente el refinamiento y división de roles, por lo tanto, en el *nanxi* hay siete roles, tales como *sheng*, *dan*, *jing*, *mo*, *chou*, *wai*, *tie*. Obviamente, en *Nanxi* surgió un rol nuevo, el *chou*, que procede del *jing* de *zaju* de la dinastía Yuan, del que se escinde (p. 20)⁵³³.

Al principio, *jing* y *chou* se reparten las acciones cómicas y el control del ambiente sobre las tablas, sin diferencias claras. Hacia el final de la dinastía Yuan y principio de la Ming, la

⁵²⁹ 《中国古代戏剧形态研究》

⁵³⁰ “古优往往以丑陋的相貌和诙谐诙谐的言语博人主一粲。在这个意义上也可以说古优是后世戏剧脚色‘丑’的前身。”

⁵³¹ 《古剧脚色考》

⁵³² “宋元戲劇腳色之可舉者如左。惟丑之名，雖見元曲選，然元以前諸書，絕不經見。或係明人孱入。”

⁵³³ “南戏剧本题材相比较元杂剧范围更丰富。广泛的题材内容势必会引起脚色分工的细致化，因此南戏脚色出现了生、旦、净、末、丑、外、贴七个完备的角色。很明显，南戏中出现一个新的脚色——丑，其实，丑脚在元杂剧中净脚身上便有它的影子，也可以说丑脚是在元杂剧净脚分化出的一个脚色。”

representación de *Nanxi* va madurando. El *jing* va adquiriendo profundidad y perdiendo poco a poco sus características divertidas o ridículas, para acercarse a otros roles. Hasta la era Wanli de la dinastía Ming, el *jing* tiende a representar o bien personajes negativos astutos y perversos, o bien personajes positivos valientes y audaces. En *chuanqi*, el *chou* mantiene las acciones cómicas, de modo que el *jing* se dedica a representar personajes importantes, tanto positivos como negativos.

Esta evolución se debe al incremento de personajes principales, que en el *zaju* era relativamente corto. Al llegar al *chuanqi*, más largo, el *jing* pasa a encargarse formalmente de los personajes importantes y la representación humorística se especializa en el *chou*.

Historia de Nanke se escribió en la época en la que la división entre *jing* y *chou* era ya evidente, pero se mantiene una cierta huella de comicidad en el *jing*. En este caso, el *jing* representa a dos personajes, el maestro Qixuan y el comandante Zhou Bian. Si, por un lado, Qixuan es un personaje positivo típico de *jing*, con carácter claro y un papel educativo; por otro, Zhou Bian muestra el lado humorístico del *jing*. En contraste con *La vida es sueño*, en la que Clarín ocupa el papel del gracioso, la comicidad se reparte entre más de un personaje.

El *chou*, como función dramática, puede abarcar a varios actores. Por ejemplo, en *Historia de Nanke* *chou* representa a varios personajes: Perdiz, el criado de Chunyu; Tanlang, el príncipe enemigo; el Secretario de la Prefectura de Nanke, la Hermana Wang, mujer que defiende una de las cuatro puertas de la Ciudad de Jade, etc. Entre ellos, Perdiz es el único que aparece a lo largo de toda la obra, acompañando al *sheng*, aunque apenas canta ni participa. Cada personaje se encarga del humor desde su rol.

Dada la complejidad del *chou* y el *jing* no es posible compararlos con un solo personaje gracioso, sino que será necesario analizar las características típicas de este rol y sus equivalencias. Gracioso, *chou* y *jing* rodean al protagonista, enriqueciendo la trama, adornándola con humor, donaires e incluso artes marciales. Para facilitar la comparativa, se partirá de rasgos representativos del gracioso Clarín y se verá cómo se corresponden con los personajes de *chou* o *jing*.

6.5.1. El servidor fiel

En la comedia áurea, el gracioso es habitualmente un criado, que sigue a un dueño al que servir. En el caso de *La vida es sueño*, Clarín se muestra siempre leal a Rosaura, participando de sus preocupaciones y pesares:

Di dos, y no me dejes
 en la posada a mí cuando te quejes;
 que si dos hemos sido
 los que de nuestra patria hemos salido
 a probar aventuras,
 dos los que entre desdichas y locuras
 aquí habemos llegado,
 y dos los que del monte hemos rodado,
 ¿no es razón que yo sienta
 meterme en el pesar y no en la cuenta?
 (vv. 23-32)

Del mismo modo, Perdiz acompaña a Chunyu. Aparece por primera vez en el segundo *chu*. Tras su primer *bai*, él mismo explica las características físicas de esta clase de personaje: «Mis piernas son parecidas a las de búfalos, mi cara se asemeja a una perdiz» (p. 2287)⁵³⁴. Este aspecto, que se representa a través del maquillaje, es una fórmula típica del *chou*.

Perdiz no tiene mucha relevancia en la trama y aparece en un total de siete *chu*, siempre acompañando a Chunyu. Aunque aparece antes, durante y después del sueño, su presencia es limitada. Perdiz actúa como criado, informador, un recurso y ostentación del galán. Durante el sueño, se limita a informar de la llegada de otros personajes, de modo que los espectadores le vean siempre acompañando a Chunyu, pero desaparece en los momentos críticos.

A pesar de ocupar el mismo rol de sirviente fiel, Perdiz no participa ni afecta tanto a la trama. Se asemeja más a un criado de los que están en palacio durante el ‘despertar’ de Segismundo que al gracioso.

6.5.2. El donaire

En cuanto a la característica bufonesca del gracioso, como señala Prades (1963):

Las gracias del criado, sus burlas, su gracejo que abarca todos los grados de la comicidad, desde las sales, burdas y groseras, hasta el fino humor y la sátira punzante, han consagrado al gracioso de la Comedia Nueva como una creación magistral (p. 114).

Antes de nada, el gracioso es una figura de donaire, y Clarín, que ha sido considerado por algunos «el gracioso más importante de la tragedia calderoniana» (Lauer, 2002, p. 163), no es una excepción. Su función cómica viene indicada ya desde su nombre, como señala Lauer:

⁵³⁴ “腿似水牯子，臉像山鷓兒。”

Sería acaso superfluo recordar que el nombre Clarín es una metonimia o *denominatio* que sugiere en sí su función. En forma irónica, Clotaldo manda encarcelar a Clarín precisamente por ser Clarín (v. 2044). Es también importante que Clarín declare que se cambiará el nombre a corneta y así callará, aunque tal comentario sea un tipo de *contradictio in adiecto*. Esta aseveración, aparte de su humorismo, es significativa por la mención de estos dos referentes. La corneta, con su sonido áspero, es instrumento de caza. El clarín, de sonido más claro y agudo, de guerra (2002, p. 153).

Como criado de Rosaura, a la que debe su lealtad, tras ver la crueldad de Clotaldo, apuntilla su petición de piedad de un modo notablemente cómico:

Y si Humildad y Soberbia
no te obligan, personajes
que han movido y removido
mil autos sacramentales,
yo, ni humilde ni soberbio,
sino entre las dos mitades
entreverado, te pido
que nos remedies y am pares.
(vv. 347-354)

Cuando Rosaura encarga su espada a Clotaldo, el más poderoso de los presentes, Clarín encarga también la suya al soldado más ruin:

Mi espada es ésta, que a ti
solamente ha de entregarse,
porque, al fin, de todos eres
el principal, y no sabe
rendirse a menos valor.
(vv. 359-363)

La mía es tal, que puede darse
al más ruin: tomalda vos.
(vv. 364, 365)

De este modo, Clarín sigue y refleja las acciones de Rosaura, siempre de un modo paródico. Hay también un juego paronomástico basado en la homofonía v-b propia del español.

ROSAURA	Tus pies beso
	mil veces.
CLARÍN	Y yo los viso,
	que una letra más o menos

no reparan dos amigos.
(vv. 894-897)

Parte de la comicidad del gracioso nace de recursos de *annominatio* y juegos de palabras, como la paronomasia o el calambur, que se encuentran en versos como los siguientes:

Mas yo, la verdad diciendo,
de no comer me desmayo;
que en esta prisión me veo
donde ya todos los días
en el filósofo leo
Nicomedes, y las noches
en el concilio Niceno.
(vv. 2213-2219)

TODOS Danos tus plantas.
CLARÍN No puedo,
 porque las he menester
 para mí, y fuera defeto
 ser príncipe desplantado.
(vv. 2249-2252).

En *Historia de Nanke* el donaire se muestra tanto en los personajes con función de *chou* como de *jing*, Perdiz, el secretario de la prefectura, Tanlang, la hermana Wang y Zhou Bian, por lo que será útil analizarlos uno a uno.

a. Perdiz

Perdiz no expresa humor por sí mismo, sino cuando aparece en escena junto a Liu Er y Sha San, como ocurre en el sexto *chu*. Aparecen uno tras otro en escena y su canto y *bai* están llenos de jerga y adagios. De un modo similar a la comicidad de Clarín, mantienen un diálogo humorístico basado en la homofonía:

PERDIZ: Hermanos, mi dueño, el señor Chunyu, quiere invitar a Liu Er y Sha San, ¿dónde viven?
LIU Y SHA: Están delante de tus ojos. ante tus ojos. ¿A qué se dedica tu dueño?
PERDIZ: Es *pijiang* ['comandante teniente'].
SHA: ¿Nos invita a un *pijiang*? ['talabartero']
PERDIZ: El teniente en el cuartel.
LIU: ¿Es Chunyu, el que bebe mucho?
PERDIZ: Cierto.
LIU Y SHA: Vamos contigo, ahora mismo. El buen licor puede cimentar amistad

instantánea, pero la pobreza solo engendra canas (pp. 2300-2301)⁵³⁵.

Los fonemas de *pjiang* puede referirse a dos identidades muy distintas: el comandante teniente y el talabartero, uno valiente y poderoso, el otro humilde y ruin. Se muestra el esnobismo de los dos pícaros a través de su buen humor. Como sucedía con Clarín, se aprovechan las características fonéticas del idioma para el donaire.

b. El secretario de la Prefectura de Nanke

En el *chu* veintiuno, se describe principalmente la situación política de Nanke a través de los diálogos del secretario que ha ocupado temporalmente el cargo de gobernador y un funcionario inferior. El secretario se presenta con un canto:

Busqué un cargo público para lograr la fama, pero fracasé. No puedo escribir una línea sin errores, qué pena. Ahora me siento en el salón principal, con el sello oficial, muy prometedor. Puedo obtener dinero y víveres con mi pluma, es como robar (p. 2347)⁵³⁶.

Su subalterno sale a escena y canta de un modo similar:

Mi mujer me apodó *wailang*⁵³⁷ *lang*, un tramposo. Engrudó mi sombrero para hacerlo rígido y alto, como el de un burócrata. Suelo robar y engañar a todo el mundo, soy un descarado. Cada vez vuelvo de la aldea con los labios grasientos de la comida, ocioso (p. 2347)⁵³⁸.

De manera parecida a la parodia que hace Clarín a Rosaura, el subalterno imita el final de las frases, de modo que se muestra el carácter humorístico de ambos funcionarios corruptos. A continuación, mantienen un diálogo largo y vulgar, en el que reciben la noticia de la llegada del yerno real como nuevo gobernador. Los dos se preparan para recibir y agradar al gobernador y la princesa.

CHOU: Diga a todas las oficinas que se preparen para recibir al nuevo gobernador.

LI: Podemos seguir las viejas reglas.

⁵³⁵ “（丑）大哥，我東人淳于家要請溜二、沙三官耍子，住在那門？（溜沙）我二人便是。你東人做甚麼生意？（丑）做裨將。（沙）做皮匠，教我去幫鑽？（丑）軍營裏副將哩。（溜）是那能飲酒的淳于公麼？（丑）着。（溜沙）便去，便去。有酒舊傾蓋，無錢新白頭。”

⁵³⁶ “為官只是賭身強，板障。文書批點不成行，混帳。權官掌印坐黃堂，旺相。勾他紙贖與錢糧，一搶。”

⁵³⁷ *Wailang*, trato de funcionario inferior de distrito.

⁵³⁸ “山妻叫俺外朗朗，猾浪。吏巾兒糊得翅幫幫，官樣。飛天過海幾樁樁，蠻放。下鄉油的嘴光光，銷曠。”

CHOU: Las reglas habituales no funcionarán. Necesitamos construir una nueva mansión oficial para el yerno real y un palacio para la princesa. También hace falta una silla de manos con perlas, un paraguas con hilo dorado y mujeres que porten la silla.

LI: Sí, señor. Puesto que el tiempo apremia, será mejor que use ambas manos para redactar las directivas (*El chou escribe con un pincel en cada mano.*). Una al Departamento de Personal, para notificar a los oficiales; otra al Departamento de Finanzas, para asignar plata y víveres; otra al Departamento del ejército para organizar una banda, lacayos y portadores de silla; otra al Departamento de Protocolo para notificar a los académicos confucianos, ancianos del campo, monjes budistas y sacerdotes taoístas, y buscar un par de músicos hábiles.

CHOU: ¿Para qué?

LI: Saben complacer el oído. Otra al Departamento Penitenciario para contar los presos y escoltar los instrumentos de tortura, otra para el Departamento de Construcción, para renovar las casas y reparar los muebles. Lo primero y más importante es preparar un retrete e incienso.

CHOU: Eso no es urgente, ¿no?

LI: Fuera de la silla de manos, su señoría lo va a necesitar corriendo. Otra directiva para la Biblioteca, para limpiar archivos; otra para que en la Secretaría hagan copias de todos los currículos; otra al Departamento de Intendencia para que cuelguen lámparas y extiendan alfombras; otra a la Oficina de Mensajería para entregar las invitaciones escritas en papel rojo brillante; otra a los posaderos a lo largo del camino para que tengan las comidas listas; otra a los gremios para recomendar a los lacayos de doce pies de altura.

CHOU: Demasiado altos.

LI: El nuevo gobernador podría medir dieciocho. Otra para el Templo de las Madres, para pedir prestada la silla de manos de perlas y su paraguas octogonal; otra a los burdeles para pedir prestadas decoraciones, polvos, coloretes y perfumes.

CHOU: No, no. Las cosas de prostitutas no servirán. Hay que hacer trabajan día y noche (p. 2348)⁵³⁹.

Los dos funcionarios locales se dan prisa en preparar la recepción, sin reparar en detalles humanos ni materiales, hasta el punto de la exageración. El *chou* y el *li* se hacen eco en la escena, diciendo falsedades, lo que muestra una escena condensada de la política hacia el final de la dinastía Ming. Los personajes bufonescos sirven al autor para hacer sátira política.

c. El príncipe enemigo

Otro personaje interesante representado por el *chou* es el rival amoroso del *sheng* en su

⁵³⁹ “(丑) 叫各房打理迎接。(吏) 都有舊規。(丑) 舊規不同, 要起駙馬府, 公主殿。要珍珠轎, 銷金傘, 女戶扛擡。(吏) 小的知道。如今事體迫了, 爺兩手標票兒纔好。(丑作兩手標票介)(吏) 一票, 叫史房知會官吏。一票, 戶房支放錢糧。一票, 兵房差點吹手、皂快、轎馬勘合。一票, 禮房知會生儒、耆老、僧道; 又要幾個尖嘴的教坊。(丑) 要他怎的?(吏) 會吹。一票, 刑房查點囚簿送刑具。一票, 工房修理府第家火。第一要個馬子綫香。(丑) 這緩得些。(吏) 奶奶下了轎, 滿地跳。一票, 架閣庫整頓卷宗交代。一票, 承發科寫理角色憲綱。一票, 雜辦吏鋪氈結綵。一票, 帶辦吏送心紅紙張。一票, 各馬驛下程中火。一票, 各社總選門子, 要一丈二尺長。(丑) 太長了。(吏) 新太爺還是一丈八。一票, 娘娘廟借珍珠八角轎傘。一票, 表子鋪借鋪陳、臘粉、馨香。(丑) 這個使不得, 要星夜製造纔是。”

sueño, el Cuarto Príncipe del País de Sándalo de Ratán, apodado Tanlang. El nombre de Tanlang procede de una biografía de la dinastía Jin. Se cuenta que un galán con nombre de Tannv era tan hermoso que las mujeres lo rodeaban en los caminos, tirando frutas a su carro; y Lang es el trato que usan las mujeres para la pareja amada, de modo que Tanlang se convirtió en el nombre que dan las mujeres a su esposo o amado. Sin embargo, en *Historia de Nanke* el príncipe es lascivo y mujeriego, de modo que su nombre es una ironía que muestra su carácter negativo.

En el *chu* ventiséis, Tanlang se presenta con un canto lleno de juegos de palabras:

Me han dado a luz en el pequeño país de Ratán de Sándalo, como joven príncipe de admirable apariencia. Sin esposa el hombre se queda como tonto. ¡Uy! Pero así las mujeres me pueden tirar frutas (p. 2362)⁵⁴⁰.

Cuando se entera de que Chunyu ha vuelto a Nanke se mofa de su cobardía: «¡Qué ñoñería tiene el yerno real!» (p. 2363)⁵⁴¹. Finalmente, se decide a raptar a Yaofang: «Yo personalmente agarraré a la princesa» (p. 2363)⁵⁴², comportándose no como el galán que su nombre indica, sino como un canalla.

En el *chu* veintinueve, Tanlang se enfrenta a la pareja protagonista. Su canto, del que se hacen eco los soldados, resulta bastante humorístico, gracias a los recursos de repetición que muestran una tropa de descerebrados.

Soy el príncipe Ratán de Sándalo, Ratán de Sándalo. Día y noche sueño con una esposa, esposa. En la Ciudad de Jade hay una preciosa, construiremos un puente para cruzar la pequeña Vía Láctea y tomarla en mis brazos. ¿Podré hacerlo? Me parto de la risa (p. 2372)⁵⁴³.

Este *chu* está lleno de diálogos entre Tanlang y la princesa⁵⁴⁴. Aunque aparezca como rival amoroso, se trata sin duda de una figura de donaire. Su intervención se concentra en dos *chu*, por lo que amenaza realmente a Chunyu, sino que más bien resalta su valor. Su participación promueve el desarrollo de la trama, ya que la victoria de Chunyu contra Tanlang y la derrota de Zhou Bian son simultáneas. El contraste entre tristeza y felicidad prepara la conclusión del

⁵⁴⁰ “小小得檀蘿生下咱，生下咱太子好那查。沒有了老婆較子傻，喲，但婆娘好把咱檀郎打。”

⁵⁴¹ “有這等一個鬆駙馬。”

⁵⁴² “俺親自搶公主去。”

⁵⁴³ “俺們太子是檀蘿，檀蘿。日夜尋思要老婆，老婆。瑤臺城子裏有一個，咱編橋渡過小銀河，要搶也波。搶得麼？赤剝剝的笑呵呵。”

⁵⁴⁴ Puede verse más sobre esta cuestión en el apartado de esta tesis dedicado a Yaofang.

sueño.

d. La hermana Wang

El último personaje al que representa el *chou* es la esposa de un militar, la hermana Wang, que se encarga de defender la puerta de la Ciudad de Jade contra el asedio de Tanlang. En el momento en que todos se preparan para resistir el ataque, una de sus escenas presenta no solo diálogo humorístico, sino también un espectáculo de artes marciales:

HERMANA WANG: ¡Ya se ha levantado el viento del sur! Bueno, la princesa ha ordenado a las mujeres capitanas que practiquemos artes marciales. ¡Ay! Abuelita Chen, ¡cuidado! (*Patea a la Abuela Chen, tirándola al suelo.*)

ABUELA CHEN: ¡Ay! No me intimides. Soy demasiado vieja para pelear contigo.

HERMANA WANG: Tía Zhao, ¡mira! (*Xiao cae al suelo.*)

XIAO: ¡Ay! Hermana Wang, ¡déjame!

HERMANA WANG: Oh, hermano, ¡ten cuidado con mi pierna! (*El chou patea a un joven, pero le arroja al suelo.*) No puedo dejar que me lleves ventaja (*Patea y se cae de nuevo.*) Oh, hermano mío, no puedo ponerte en el suelo. ¡Probemos las lanzas! (*Empiezan una pelea de lanzas. El joven gana y el chou se asusta.*)

JOVEN: Hermana Wang, ¿cómo vas a defender la ciudad con tan pocas habilidades?

HERMANA WANG: Tengo una maravillosa táctica: cuando nuestros enemigos intenten escalar el muro, les tiraremos mierda y pis calientes sobre sus cabezas. He traído la olla y el orinal de mi familia (pp. 2367-2368)⁵⁴⁵.

En estos diálogos hay mucho *kejie* para marcar las acciones. Se trata más bien de frases cortas que adornan una pelea violenta. La hermana Wang imita con gracia el combate militar, pero sus enemigas son débiles y las vence nada más empezar. Cuando se enfrenta a un hombre no puede vencerlo ni en pelea ni con lanza.

La escena es una parodia de las batallas, agregando cierto humor a la trama, pero también muestra que la defensa de Ciudad de Jade no puede resistir mucho por lo que es necesario que llegue pronto Chunyu, el verdadero héroe.

e. Zhou Bian

Zhou Bian, un viejo amigo de Chunyu, ocupa una cierta porción del *jing* antes de y durante el sueño. Muere tras el regreso de Chunyu al palacio real, noticia que recibe cuando despierta

⁵⁴⁵ “（丑）南風發了，也罷。公主號令：旗婆們都要演習武藝。咄！陳姥姥看把勢。（踢老跌介）（老）哎，我老人家了。（丑）趙姨姨，看跌。（小跌介）王大姐饒了罷那。（丑）小哥，看飛尖。（貼放丑倒介）（丑）不信老娘倒了架。（再三打）（丑跌介）（丑）我的哥，跌打你不過，和你要鎗。（鎗殺貼勝）（丑怕介）（貼）王大姐，這等手面，怎麼防賊？（丑）奴家有計，賊上城，熱屎熱尿淋頭撒下去。我連馬子煮粥鍋都搬上城來了。”

en su propia casa. Zhou Bian interviene principalmente en el *chu* treinta, «La derrota», y el siguiente, «El comandante encarcelado».

A través del primer canto, se muestra claramente que Zhou Bian es adicto al licor:

ZHOU: (*Aparece Zhou con sus tropas.*) El fuego de la guerra es provocado por las criaturas de Ratán de Sándalo. Mis cinco mil guerreros de Nanke aplastarán a sus tropas, pero de momento estamos resacos por la marcha alrededor de esa colina arbolada. En la ciudad de Qianjiang nos espera mucho alcohol. (*La milicia de la ciudad los recibe.*) Así que finalmente hemos llegado a Qianjiang.

TODOS: En la ciudad de Qianjiang, deben ofrecernos mucho alcohol (p. 2377)⁵⁴⁶.

En chino, los últimos caracteres de cada frase riman, y los soldados repiten y adelantan el significado de la frase final. Zhou se presenta como valiente, pero no ingenioso. Hasta los soldados aluden a su alcoholismo, lo que presagia su derrota.

Las intervenciones cómicas de Zhou Bian están estrechamente relacionadas con el alcohol, como la siguiente:

ZHOU: a una jarra por soldado, cinco mil jarras. *Daqinghe* y *Xiaoqinghe*, pero también *Duihua Shaojiu* de Nanjing, en una jarra que mide un *cun* y tres *fen* de altura (p. 2377)⁵⁴⁷.

Daqinghe, ‘Río Claro’ y *Xiaoqinghe*, ‘Riachuelo Claro’, son nombres que se dan al *shuijiu*, licor aguado, mientras que *Duihua Shaojiu* es un licor destilado fuerte, parecido al aguardiente. La atención de Zhou se centra en las jarras de licor, en lugar de la guerra. A partir de la presencia de distintos licores se hace un juego de palabras:

ZHOU: tomando la mitad del licor aguado y la mitad de *shaojiu*, lo llamo *shui huo jiji* (p. 2377)⁵⁴⁸.

En el texto original chino, se aprecia que *shui* (‘agua’) viene de *shuijiu* y *huo* (‘fuego’) viene de *shaojiu*. Se trata de una metonimia, ya que *jiji*, nombre de un hexagrama del *Libro del cambio*, que alude a un asunto que en principio va bien, pero en el que habrá algún cambio. Es, de nuevo, una anticipación del fracaso de la guerra.

⁵⁴⁶ “（扮周弁領衆上）一番兵火，一些些喚做檀蘿。俺兵半萬出南柯，走饑渴，轉林坡，灤江城有得酒兒嗑。（守城軍接介）（周）盼得這座城到了。（衆）灤江城要得酒兒嗑。”

⁵⁴⁷ “但一名軍一個泥頭酒，五千軍五千個泥頭。大河清、小河清，配着南京真正一寸三分高堆花老燒酒。”

⁵⁴⁸ “便取一半水酒，一半燒酒，取名水火既濟”

ZHOU: cinco mil jarras son suficientes, bebed hasta saciaros y tirad las jarras vacías al campo de batalla. Vosotros bebéis *shuijiu*, yo beberé *shaojiu*. Lo importante no es la cantidad, sino la sed (p. 2378)⁵⁴⁹.

Como líder del ejército, Zhou toma se adelanta, no en batalla, sino en su consumo de alcohol, justificando que debe beber el *shaojiu* para poder saciar su sed. En sus dos *chu* el diálogo está lleno de humor y juegos de palabras con respecto a su consumo de licor. Estos diálogos sirven como una parodia de la distribución de los soldados antes de la batalla, pues Zhou Bian toma el licor como arma imprescindible, pero finalmente sus excesos suponen la derrota.

Zhou Bian, representado por el *jing*, convierte una escena de guerra originalmente tensa en algo divertido. Además de encargarse de una trama importante, desempeña cierta función de donaire que en la época ya pertenecía al *chou*.

En cuanto a figura de donaire, Clarín muestra similitudes con los personajes del *chou* y el *jing*. Como personajes secundarios, son expertos en parodiar el discurso o comportamiento de los protagonistas. Además, les encantan los juegos de palabras, en especial la homofonía y la metonimia. Por último, sus nombres pueden tener significados cómicos, como Clarín o Tanlang.

6.5.3. Codicia

Existen otras coincidencias de carácter entre Clarín y los personajes del *chou* y el *jing*, por ejemplo, la codicia. En el caso de Clarín, se muestra a través de sus quejas por su situación y la amenaza a Clotaldo sobre contar su secreto:

y hay que, viniendo con ella,
estoy yo muriendo de hambre,
y nadie de mí se acuerda;
sin mirar que soy Clarín
y que si el tal Clarín suena
podrá decir cuanto pasa
al Rey, a Astolfo y a Estrella,
porque Clarín y criando
son dos cosas que se llevan
con el secreto muy mal;
y podrá ser, si me deja
el silencio de su mano,
se cante por mí esta letra:

⁵⁴⁹ “五千個酒勾了，儘着喫，泥頭都丟在戰場上去。衆軍吃水酒，俺喫燒酒，不論量，以渴為度。”

«Clarín que rompe el albor
no suena mejor».
(vv. 1205-1219)

Al comienzo de la tercera jornada, antes de la liberación de Segismundo, Clarín finge con gusto que es el príncipe:

(¡Vive Dios, que va de veras!
¿Si es costumbre en este reino
prender uno cada día
y hacerle príncipe, y luego
volverle a la torre? Sí,
pues cada día lo veo;
fuerza es hacer mi papel.)
(vv. 2242-2248)

[...]

(¿Segismundo dicen? Bueno:
Segismundos llaman todos
los príncipes contrahechos.)
(v. 2263-2265)

[...]

(¡Mas que soy príncipe huero!)
(v. 2267)

Clarín se convence en sus apartes de que puede ser el príncipe al que buscan, dejándose llevar por la codicia. De un modo similar, los personajes a los que representan el *chou* y el *jing* pueden mostrar también la codicia. En *Historia de Nanke* la codicia aparece de forma especialmente evidente en la figura del Secretario de la Prefectura, cuya deseo de bienes materiales se muestra en la siguiente escena:

SUBALTERNO: (*le ofrece un gallo*) En el pueblo atrapé un gallito. Es un regalo para usted, para que le cante por las mañanas.

SECRETARIO: ¡Qué buen gallito!

SUBALTERNO: He oído que le gusta dormir hasta tarde. Y que a menudo llega tan tarde a la oficina que aquellos que esperan para poner una demanda pierden la paciencia y se van. A mi entender, el tiempo de su Excelencia es precioso y no puede permitir que se le escape de esta manera. Así que fui al pueblo y agarré un par de gallos. Maté la gallina y dejé al gallo para que lo despierte por las mañanas. Como dice el proverbio: un día de trabajo depende de un temprano comienzo.

SECRETARIO: Interesante, muy interesante (p. 2347)⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰ “（作送雞介）下鄉袖得小雞公，送與恩官五更唱。（丑）好個雞兒，雞兒。（吏）聽得老爺好睡覺，出堂忒遲，

El funcionario saquea el pueblo para saciarse y complacer a su superior. El secretario no solo no lo castiga, sino que acepta el soborno y manifiesta su apoyo. La escena retrata la corrupción en los círculos oficiales, exponiendo la codicia y la pereza de dos funcionarios locales.

6.5.4. Cobardía

Además de codicia, la cobardía es otro carácter común que existe entre el gracioso, el *chou* y algunos personajes de *jing*. Comenzando por Clarín, al principio de la primera jornada se muestra que es más temeroso que Rosaura, pues se esconde tras ella:

CLARÍN: ¡Qué es lo que escucho, cielo!
 ROSAURA: Inmóvil bulto soy de fuego y hielo.
 CLARÍN: ¿Cadenita hay que suena?
 Máteme, si no es galeote en pena;
 bien mi temor lo dice.
 (vv. 73-77)

Su cobardía se muestra de manera exagerada cuando, tras escuchar el lamento de Segismundo, Rosaura siente pena, pero él solo expresa su temor:

ROSAURA: ¡Qué triste voz escucho!
 Con nuevas penas y tormentos lucho.
 CLARÍN: Yo con nuevos temores.
 (vv. 79-81)

Más tarde, cuando Segismundo pretende matar a Rosaura porque sabe sus penurias, Clarín se apresura a negar que haya escuchado el secreto. Una vez se siente en peligro, su lealtad a Rosaura se doblega:

Yo soy sordo, y no he podido
 escucharte.
 (v. 186)

En *Historia de Nanke*, aunque el Secretario abusa tiránicamente de su poder, se pone

因此告狀的候久都散了。小的想起來，老爺寸金日子不可錯過。小的下鄉，撈的兩隻小雞，母的宰了，公的送爺報曉。一日之計，全在於寅。（丑）有意思，有意思”

nervioso nada más enterarse de que va a llegar el nuevo gobernador y planea torpemente la recepción de Chunyu y la princesa.

Otro personaje que muestra su cobardía es Zhou Bian, cuyas acciones funcionan como un contraste antiheroico al heroísmo de Chunyu, de un modo similar al contraste entre Clarín —gracioso— y Segismundo —verdadero príncipe.

Su cobardía se muestra a través de la repetición y los juegos de palabras. Su constante consumo de alcohol en el campo de batalla muestra que no posee realmente coraje, sino que su actitud procede más bien de su estupidez. A su regreso tras la batalla, Chunyu le ha preparado un banquete, pero él pide licor para atreverse a reconocer que ha perdido la batalla y vuelve solo (p. 2381).

6.5.5. Espectador y comentarista

Otra de las características habituales del gracioso es que a veces puede separarse temporalmente de la trama y convertirse en espectador y comentarista de lo que ocurre en escena. En este sentido, Clarín se muestra incluso curioso por lo que sucede en *La vida es sueño*:

(A costa de cuatro palas
que el llegar aquí me cuesta
de un alabardero rubio
que barbó de su librea,
tengo de ver cuanto pasa;
que no hay ventana más cierta
que aquella que, sin rogar
a un ministro de boletas,
un hombre se trae consigo;
pues para todas las fiestas,
despojado y despejado,
se asoma a su desvergüenza.)
(vv. 1166-1177)

Este es uno de los apartes de Clarín, quien tiene el mayor número de apartes de la obra. En él habla de la posibilidad de observar lo que pasa sin tener que pagar entrada. Este aparte funciona como una transición al momento en el que Basilio explica su plan y Segismundo despierta en palacio. Por otro lado, el gracioso funciona casi como un eco del público, haciéndolos sentirse partícipes de la trama.

A lo largo de la comedia, Clarín hace apostillas que comentan qué cree que va a pasar, del mismo modo en que podrían comentarlo los espectadores:

CLOTALDO	Señor... (En mí
su crueldad prueba.)	
CLARÍN:	(Yo apuesto
que le despeña del monte.)	
(vv. 2389, 2390)	

La trama de la comedia, sin embargo, sorprende a Clarín y al público, ya que Segismundo perdona a Clotaldo e incluso le permite que sirva a Basilio, su enemigo en el campo de batalla.

Por el contrario, como se ha tratado ya, en el *xiqu* chino cada personaje puede dirigirse directamente a los espectadores. Todos ellos pueden separarse temporalmente de la trama, para presentarse o explicar su punto de vista, de modo que la ilusión no necesita ser continua.

Aun así, el *chou* tiene una mayor interacción con los espectadores. De vez en cuando se aleja de los demás personajes y se comunica con el público. En *Historia de Nanke*, Perdiz es la figura más similar a Clarín en esta función. No solo aparece siempre rodeando a Chunyu, sino que actúa también como observador.

Después del *bai* en el que Chunyu explica su estado emocional tras escuchar los sermones del Templo, Perdiz afirma: «¡Divertido, divertido! Es curioso que un hombre se moleste cuando no hay nada de qué preocuparse» (p. 2315)⁵⁵¹.

Cuando lleva a Chunyu borracho y este pregunta por Liu'er y Sha San, Perdiz responde de una manera muy similar: «¡Divertido, divertido! busqué varias veces, pero no los encontré. Es que se ha caído borracho en la taberna junto al Puente de la Sabiduría Zen. Le ayudé a bajar las escaleras, pero no quería dejar la media botella de licor» (p. 2316)⁵⁵². De nuevo, Perdiz comenta lo que ocurre con la misma curiosidad que Clarín e incluso se ríe de su señor, como haría un espectador al ver a Chunyu borracho.

En el papel de *chou*, el actor puede salir temporalmente del personaje que representa, como si se hubiera un intercambio de identidades entre el actor y el personaje. Sin embargo, en el teatro occidental, el gracioso nunca deja de representar su papel.

Esta diferencia ha sido señalada por Liu Jianling en su TFM *Estudio de chou en chuanqi de la dinastía Ming* (2010):

En la representación de *chou* hay frecuentemente actuaciones aleatorias, en las que incluso a veces se habla directamente a los espectadores, sin relación con el

⁵⁵¹ “好笑，好笑，沒煩惱，趁煩惱。”

⁵⁵² “好笑，好笑，再尋不見，可憐醉倒在禪智橋邊酒樓上。”

argumento dramático, con motivo de activar la atmósfera del teatro y hacer reír a los espectadores. El actor llega incluso a romper el personaje que interpreta y se comunica con su identidad de actor, invitando al público a dejar de lado la representación dramática y centrarse en lo real. Un ejemplo, en *Jiexiaji*, el *chou* se saca la barba y vuelve a pegársela para hacer un chiste. El personaje no podría quitarse y ponerse la barba, se trata del actor, que se separa de la identidad del personaje que representa. Aunque parezca separada del rol en la obra, esta ruptura coincide en la línea del desarrollo dramático y las características del personaje. Con esta técnica absurda, se muestra el rostro feo de Li Qinshou, que lisonjea de manera extremada al eunuco. Este ingenioso diseño no solo representa vivamente al personaje, sino que también crea un efecto de distanciamiento, que hace que el público sea consciente de que lo que ocurre en el escenario es una representación y no hay necesidad de tomárselo en serio, sino que debe apreciarse relajadamente. El *chou* actúa con flexibilidad, a veces lleva al público hacia la obra, a veces lo aleja para crear ‘distanciamiento’. Este efecto logra que el público no se sumerja en el argumento, sino que pueda apreciar y criticar objetivamente cada escena sobre las tablas. El logro de este efecto espectacular supone el éxito del propio actor de *chou* (p. 45)⁵⁵³.

En cuestiones como esta radica la forma entre los dos tipos de drama. Como se ha tratado en el capítulo 4, en el teatro occidental, el personaje no sale del sistema comunicativo interno de la obra, de modo que el actor siempre representa al personaje, aunque haga un aparte destinado al público. Sin embargo, en el *xiqu* chino, el actor puede hablar tanto en el sistema comunicativo interno como en el externo. La comunicación entre los personajes y el público varía, según se pretenda lograr este efecto de distanciamiento. Cuando el personaje habla directamente a los espectadores reconoce este distanciamiento, haciendo explícita la división entre los demás personajes —si los hay en el escenario— y los espectadores. El *chou* crea este efecto para que los espectadores puedan apreciar la representación con calma y objetividad.

Gracioso y *chou* desempeñan una función similar, en la que aparecen como espectadores del drama, de manera que se juega con la implicación o distanciamiento del público en la obra. La diferencia en el desempeño de esta función comentarista se halla en la esencia misma de las obras y en la tradición teatral.

⁵⁵³ “丑脚的表演中常常有很多矫揉造作的随机表演，有时甚至是脱离剧情直接向观众发言，目的是活跃剧场气氛，让观众开怀大笑。丑脚演员甚至会脱离自己扮演的角色，而以演员自己的身份与观众展开交谈，使得观众也跟着他走出了假定的戏剧表演，而回到现实生活中来，……”

剧中的角色是不可能立刻把胡须卸掉又按上的，此时的演员其实已经脱离了所扮演的角色身份，但是这里的脱离又是那么地巧妙，似‘脱’非‘脱’，似乎脱离了剧中角色，但是又跟剧情的发展、人物的特点极为吻合，以非常荒诞的手法表现出了李秦授以极端手法巴结逢迎太监的丑恶嘴脸，这种极为巧妙的安排既入木三分地刻画了人物，同时也以特殊的形式营造出了一种间离效果，让观众意识到舞台上是在演戏，不必把戏剧当作真实的事情来对待。这样就能以轻松的心态完成对戏曲的欣赏。丑脚灵活灵动地进行表演，时而带领观众进入戏中，时而又带着大家离开戏剧表演‘间离式’地批判戏中的角色，……这种效果使得观众不会沉浸在剧情中，而能够较为冷静客观地对舞台上的种种情形作出欣赏和评价。这种奇特效果的获得是丑脚演员独有的表演造就。”

6.5.6. Función crítica

La función crítica también es una función escénica del *chou*. Cuando el *xiqu* estaba todavía en germinación, el actor humorístico tenía una función irónica o paródica. Muchos de ellos fueron asesinados por interferir con asuntos políticos, pero esto les supuso el respeto de generaciones posteriores. Llegando a la dinastía Ming, el *xiqu* se convirtió gradualmente en una herramienta de educación de la clase dominante. Los dramaturgos, para mantener la función crítica, la otorgan a *jing* y *chou*, cuyas actividades eran más libres. Como parte de esta tradición, los *chou* empezaron a usar las representaciones de *xiqu* para ironizar sobre personas o acontecimientos injustos. Liu Jianling (2010) señala:

El *chuanqi* de la dinastía Ming, a través del *chou*, completó las tareas de burlarse, azotar y ridiculizar a los ministros malvados y emperadores fatuos, que son desastres para el país y a la gente, pecaminosa, siniestra y viciosa, así como a los que cometen toda clase de maldades, los astutos y los desagradables. El *chou*, frecuentemente a través del *bai* del personaje, se revela con la identidad del personaje negativo que representa, se critica, expone sus propios escándalos al público. Así, revela bruscamente las maldades, las falsedades y las fealdades, logrando el motivo de crítica. Esta auto-revelación se hace principalmente a través de poema de salida, *bai* para fijar la escena, monólogos, etc (p. 42)⁵⁵⁴.

Esta crítica irónica puede verse en *Historia de Nanke* en los cantos introductorios del Secretario de la Prefectura, el príncipe enemigo y Zhou Bian, que se han recogido en el apartado anterior.

Por otro lado, la voz irónica del *chou* acaba por convertirse en una vía del dramaturgo para expresarse. En *Historia de Nanke*, un diálogo entre el secretario —el *chou*— y su subalterno muestra con ironía la política de la dinastía Ming.

SECRETARIO: En mi oficina ni siquiera hay un volumen de *Las leyes de la gran dinastía Ming*. ¿Te parece necesario tener uno?

SUBALTERNO: No es esencial.

SECRETARIO: Al juzgar un litigio, ¿debería aceptar plata?

SUBALTERNO: No es indispensable.

(*El secretario se enfada.*)

SECRETARIO: Si no es por la plata, ¿para qué me he hecho oficial?

SUBALTERNO: Si quiere realmente plata, ¿por qué no compramos un volumen

⁵⁵⁴ “‘丑’完成了嘲笑、鞭挞、讽刺那些祸国殃民、罪恶滔天、阴险毒辣的昏君奸相，以及那些无恶不作、刁钻狡猾、下流卑鄙的小人的任务，丑脚常常借助剧中人物的宾白，以所扮演的反面角色的身份进行自我揭露、自我批判，将自己的种种丑事暴露在观众的前面，从而尖锐地揭露假恶丑的种种罪恶，以这种方式达到丑刺的目的。这种自我揭露的丑刺功能主要是通过反面人物的上场诗、定场白、独白等方式进行的。”

de *Las leyes de la gran dinastía Ming*? Hay oro en ese libro (p. 2347)⁵⁵⁵.

La última frase alude a un verso famoso de Zhao Heng, emperador de la dinastía Song, que dice que en un libro hay una casa de oro, es decir, el estudio supone riqueza. A través de la figura del *chou*, el dramaturgo hace una parodia de la política coetánea. Como comenta Liang Tingnan en *Quhua (Crítica de cantos)*⁵⁵⁶:

En *Pabellón de las peonías* habla de *Las leyes de la gran dinastía Ming* con la gente de la dinastía Song (...). El autor va deliberadamente en contra del sentido común, lo que sorprende al público. Además, juega con el humor, la burla y el misterio, por lo que hace reír y vale la pena apreciarla (1959, p. 276)⁵⁵⁷.

Los mismos recursos que Liang observa en *El Pabellón de las Peonías* están presentes en *Historia de Nanke*, por lo que puede suponerse que se trata de técnicas del gusto del autor.

En *La vida es sueño*, la muerte de Clarín sirve al dramaturgo para reforzar el paralelismo entre vida y sueño y, por lo tanto, la brevedad de la vida. Clarín, moribundo, reflexiona sobre la imposibilidad de escapar al destino:

Soy un hombre desdichado
que, por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;
de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye
es quien se llega a su efeto.
Por eso tornad, tornad
a la lid sangrienta luego,
que entre las armas y el fuego
hay mayor seguridad
que en el monte más guardado;
que no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado.
Y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir
si está de Dios que muráis.

⁵⁵⁵ “我從來衙裏，沒有本大明律，可要他不要？（吏）可有，可無。（丑）問詞訟可要銀子不要？（吏）可有，可無。（丑惱介）不要銀子，做官麼？（吏）爺既要銀子，怎不買本大明律看，書底有黃金。”

⁵⁵⁶ 《曲话》

⁵⁵⁷ “《牡丹亭》对宋人说《大明律》，……作者故为此不通语，骇人闻听。然插科打诨，正自有趣，可以令人捧腹，不妨略一见之。”

(vv. 3075-3095)

Tras escuchar a Clarín, Basilio acepta que debe rendirse a Segismundo. Como señala Lauer (2002), la muerte de Clarín es necesaria porque:

sólo así puede llegar a la culminación de su papel, el cual, irónicamente, lo encuentra a él. Muriendo capta lo que viviendo ignora: llega pues así, a penas, a la conclusión que la vida en efecto es sueño-breve: «mirad que vais a morir / si está de Dios que muráis» (vv. 3094-3095). Con este último y sentencioso dictamen muere la clara voz de un Clarín para ser oída finalmente por un *rex inutilis*, quien en lugar de combatir lo imposible, decide sabiamente despertar de su saturnino letargo y entregarse al príncipe heredero, al nuevo Júpiter, al rey planeta (2002, p. 162).

Aunque tanto el gracioso como el *chou* y el *jing* desempeñan una función de crítica irónica, jugando con las palabras, las parodias y la métrica, esto no supone que no haya diferencias.

Las ironías y críticas del Clarín son parte del argumento y de su papel, mientras que el drama chino, el *chou* y el *jing* comienzan por recitar un poema en el que se presentan de una manera autocrítica. No necesitan interactuar con otros personajes ni ser parte del conflicto. Se presenta aquí de nuevo, la diferencia entre los tipos de drama que se ha señalado en el capítulo 4 entre drama de acción y drama de personaje. En el drama de acción, las intervenciones del gracioso están siempre subordinadas a la trama, lo que no es imprescindible en el drama de personaje. Para el *chou* y el *jing*, la acción ocurre después de su presentación inicial. El canto y el recitado no son menos importantes que el argumento, sino que se trata de las partes más artísticas y diseñadas con ingenio por el dramaturgo.

A la hora de analizar las figuras del *chou* y el gracioso vale la pena plantearse la pregunta de Lauer (2002): «¿qué es Clarín? ¿Una función dramática? ¿Una figura de donaire? ¿El nuevo *servus* de la comedia española? ¿La voz autorial? ¿Un gracioso? ¿Un personaje? ¿Un *Doppelgänger*? ¿Un satélite? ¿Una estrella?» (p. 163).

No cabe duda de que el gracioso es un personaje complejo, que asume toda una serie de funciones dramáticas. Lo mismo sucede con el *chou* y el *jing*, aunque sus funciones pueden estar divididas entre las identidades de los diferentes personajes que interpretan, cada una de ellas con su fórmula de representación concreta.

La síntesis de las diferentes funciones en el gracioso supone uno de los recursos más importantes de la comedia; mientras que el mayor elenco del *xiqu* permite una aproximación distinta.

6.6. CONCLUSIÓN

En este capítulo, se han comparado los personajes de ambos dramas, cuantitativa y cualitativamente. Esta comparación ha servido para poner de relieve las muchas similitudes, pero también las marcadas divergencias debidas a la distinta naturaleza de las obras.

Estas diferencias empiezan desde el inicio, con la lista de *dramatis personae*. Si en *La vida es sueño* se incluye un listado al inicio, en *Historia de Nanke* este lugar se reserva para los títulos de los *guanmu*.

A primera vista, parece fácil encontrar similitudes en las equivalencias entre roles de personajes: dama, galán, viejo, gracioso y rey, por un lado, y *sheng, dan, jing, mo, chou, wai y tie*. Sin embargo, no hay una coincidencia perfecta uno a uno, sino que los roles pueden entrecruzarse. En el *xiqu*, el argumento es más complejo, por lo que puede intervenir un mayor número de personajes, y estos cuentan con una clasificación muy detallada.

Desde un punto de vista cuantitativo, la elaboración de cuadros con los personajes en escena ha permitido observar de un vistazo el tiempo en escena de cada personaje, lo que muestra de nuevo la diferencia entre un drama de acción (*La vida es sueño*) y un drama de personaje (*Historia de Nanke*).

En la comparación del galán y el *sheng*, Segismundo y Chunyu, se ha partido de su estado inicial para mostrar sus numerosos puntos comunes, como la tristeza y la angustia con su situación, que se expresa de acuerdo con la tradición dramática de cada cultura. A continuación, se da cuenta de los cambios en la jerarquía social de cada uno, de modo que Segismundo experimenta un ‘viaje’ que podría resumirse como prisionero-príncipe-prisionero-príncipe perfecto y Chunyu, como hombre vago-yerno real-hombre vago-buda. En ambos casos, este proceso representa el desengaño y la conversión de un hombre, aunque con distintos matices e implicaciones.

Segismundo se presenta como un hijo rebelde, mientras que Chunyu representa el amor filial, lo que justifica una reflexión sobre las relaciones paternofiliales y sus arquetipos en la tradición literaria y cultural de Occidente y China. Si Segismundo se ha leído, en algunas interpretaciones de la obra con base freudiana⁵⁵⁸, como una variante de Edipo, Chunyu es, por el contrario, uno de los abundantes hijos filiales de la Antigüedad china. Cai Xiang (1991) ha

⁵⁵⁸ Si bien la perspectiva freudiana ha sido superada por otras interpretaciones, se utiliza aquí por su relevancia y productividad para la comparación con el drama chino y los arquetipos de relación paternofilial.

puesto de relieve que en el mito chino, el padre suele vencer al hijo, lo que explica el carácter filial de los chinos. Esta marcada divergencia muestra los distintos estándares morales occidentales y chinos, así como las diferentes filosofías y culturas. En la cultura occidental, el padre es falible y cada generación puede superar a la anterior, de modo que se pone al individuo en el centro. Mientras tanto, en la cultura china los padres son la autoridad absoluta, que debe ser respetada, lo que favorece la cultura confuciana del colectivo, dejando a un lado la individualidad.

A pesar de esta marcada diferencia, Segismundo y Chunyu tienen en común actitudes con respecto al valor y las relaciones amorosas. El valor se muestra a través de ocasiones como el duelo y la guerra, a las que se enfrentan ambos galanes; mientras que en el amor se ha tratado sobre el enamoramiento, pero también sobre el deseo. De nuevo, las similitudes y divergencias entre los protagonistas reflejan las idiosincrasias culturales, éticas y filosóficas de cada cultura.

Al tratar las funciones de los personajes, se han encontrado algunas coincidencias en ciertos roles, como rey, tutor, vasallo o padre de la dama. Se analizan en primer lugar el rey Basilio y el Rey de las Hormigas, que juegan un papel similar. Tienen en común su actitud prudente, que se vuelve contraproducente, así como su creencia en el horóscopo y su participación en las pruebas de Segismundo y Chunyu. En ambos casos, los reyes están convencidos por los augurios del horóscopo, lo que les lleva a cometer errores.

Se encuentran mayores diferencias en el rol del tutor, que ocupan Clotaldo y el maestro Qixuan. En *La vida es sueño*, Clotaldo actúa como intermediario entre el padre y el hijo rebelde, mientras que en *Historia de Nanke*, el maestro Qixuan es el segundo personaje más importante. A diferencia de Segismundo, Chunyu no puede lograr por sí mismo el desengaño, sino que necesita un tutor poderoso. Tanto Clotaldo como el maestro Qixuan están presentes a lo largo de toda la obra, por lo que se ha analizado su implicación en tres fases: pre-sueño, sueño y post-sueño. El maestro Qixuan no participa del sueño, pero sí juega un papel esencial en la conversión de Chunyu. Sin embargo, Clotaldo abandona su función de ayo en el post-sueño y Segismundo no lo necesita para su conversión. Esta diferencia notable refleja las preocupaciones del período histórico: el libre albedrío en Occidente y la noción de *qing* en China⁵⁵⁹.

Clotaldo se compara también en su carácter de vasallo con el ministro Duan Gong. La virtud principal de Clotaldo es su lealtad al rey, por encima del príncipe, de su propia hija e

⁵⁵⁹ Tang Xianzu experimentó en vida la iluminación, por parte del maestro Zen Zibai (Daguan).

incluso de su conciencia. El ministro Duan Gong refleja la imagen contraria, el vasallo desleal o *jian*. La descripción detallada y crítica aguda al *jian* contrasta con el *zhong* o lealtad de Chunyu. El *zhong* es parte de la conciencia colectiva, supone abandonarse a uno mismo por el interés de la familia, el colectivo y el país. De forma significativa, el *jian* difama a Chunyu en nombre del interés del país.

Clotaldo aparece por última vez como padre de la dama, enfrentado al rey de las Hormigas. Si en *La vida es sueño* Clotaldo es parte de toda la trama secundaria que implica el honor de Rosaura, en *Historia de Nanke* la relación entre padre e hija es mucho más sencilla.

La comparativa entre Rosaura y la princesa Yaofang ha partido de su peso en la trama. Mientras Rosaura es protagonista de toda una acción secundaria, Yaofang está supeditada a Chunyu y existe solo en relación a él. Sin embargo, tienen en común rasgos como su belleza deslumbrante y su pertenencia a un linaje noble. La nobleza de Rosaura está en principio oculta, mientras que Yaofang representa desde su primera aparición la riqueza y fama que Chunyu desea con vehemencia. Comparten también la dedicación amorosa, que se expresa en fórmulas convencionales al teatro de cada cultura. Resulta especialmente interesante el tratamiento del disfraz masculino. Rosaura lo adopta para vengarse de Astolfo, mientras que Yaofang debe vestir armadura para enfrentarse al príncipe enemigo. Las dos muestran audacia, valor y sabiduría. La diferencia esencial radica en su relación con los protagonistas. Rosaura actúa como una luz en la conciencia de Segismundo, lo que promueve su desengaño, mientras que Yaofang es una barrera de *qing* para Chunyu y le obstaculiza la iluminación.

Por último, se ha llevado a cabo la comparación entre el gracioso, Clarín, y los papeles del *chou* (Perdiz, el secretario de la Prefectura de Nanke, el príncipe enemigo, la hermana Wang) y el *jing* (Zhou Bian). Estos personajes tienen en común rasgos como el servilismo, la cobardía, la codicia y el uso del donaire. Sin embargo, la parte más interesante de esta comparativa se centra en dos funciones particulares: su rol de espectador y comentarista y su función crítica.

En ambas culturas, los actores dedicados a la comicidad interactúan en mayor medida con el público. Sin embargo, en el drama abierto chino, el *chou* puede representar y abandonar el personaje según sea conveniente, rompiendo cualquier ilusión de que lo representado es real. En el drama cerrado occidental, esto no es posible. Clarín es siempre Clarín, desde que comienza la obra hasta que se acaba. Frente a esto, el *xiqu* juega con el distanciamiento del espectador, que puede acercarse o distanciarse según el actor considere.

La función crítica es también fundamental para los graciosos, hasta el punto de que en

China los antiguos *chou* y *jing* sean reverenciados por sus críticas. El modo de parodiar e ironizar es también diferente. En la comedia, este tipo de críticas se hacen a través del diálogo, como parte de la interpretación del personaje. Sin embargo, en el *xiqu*, esta ironía se concentra desde el canto inicial (*bai*) de presentación del *chou* o el *jing*, que representa en sí mismo aquello que se quiere criticar.

El análisis comparativo de los personajes ha resultado de gran valor para el estudio de ambas obras, pues pone de relieve las profundas divergencias no solo en las concepciones culturales y filosóficas, sino también en la estructura de un drama cerrado frente a uno abierto. Sin embargo, a pesar de las notables diferencias, llaman la atención los numerosos puntos en común, que permiten incluso emparejar a los personajes para llevar a cabo el estudio.

RESULTADOS

La comparativa entre *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* se ha mostrado fructífera en numerosos aspectos, revelando las similitudes y divergencias en la concepción dramática de ambas culturas y cómo esta está enraizada en diferentes cosmovisiones y aproximaciones ideológicas.

Los conceptos de sueño y desengaño han funcionado como hilo conductor para enfrentar las obras, de modo que se revelan más similitudes de las que cabría esperar a primera vista. Sin embargo, la perspectiva comparativa nos ha llevado a conceptos como drama abierto —*Historia de Nanke*— y drama cerrado —*La vida es sueño*—, lo que ha servido para explicar diferencias esenciales, como la construcción del argumento y el manejo del tiempo y el espacio. Al profundizar en estos aspectos desde la perspectiva de la filosofía comparada hemos descubierto que cada una de estas formas se deriva, en realidad, de una cosmovisión específica. Así, el drama cerrado de *La vida es sueño* tiene que ver con la importancia del contraste, la oposición y la dualidad, presentes en la cultura occidental ya desde el mito de la caverna de Platón. Sin embargo, *Historia de Nanke* parte de las ideas del neoconfucianismo y el budismo, más preocupadas con una dualidad que se expresa como interdependencia. No es de extrañar que, en lugar de una trama cerrada, *Historia de Nanke* presente en sus *guanmu* las diferentes perspectivas sobre un mismo asunto.

Las distintas concepciones teatrales subyacen a toda otra serie de diferencias, como el papel de las acotaciones y los *kejie*, o la intervención de figuras como el gracioso y el *chou*. Desde esta perspectiva, ha sido posible comprender cada obra como un reflejo de su época y de la cultura de cada país.

Esta tesis es una primera aproximación a un campo de investigación en el que todavía queda mucho por explorar, la comparativa entre el teatro español y el *xiqu* chino.

CONCLUSIÓN GENERAL

La presente tesis toma como bases de comparación dos obras dramáticas significativas para las culturas occidental y china, respectivamente, en una época histórica muy próxima, *La vida es sueño* e *Historia de Nanke*.

Estas dos obras sirven como base para aproximarse a la comprensión de ambas literaturas por medio de la perspectiva comparatista, así como para observar la comunicación recíproca entre culturas. El objetivo va más allá de la mera comparación entre dos obras alejadas geográfica y culturalmente, pues busca también poner de relieve la importancia, el sentido y el valor de esta comparación.

Puesto que se trata de dos obras teatrales, se ha tenido muy en cuenta la realidad escénica. A pesar de su pertenencia a tradiciones dramáticas marcadamente diferentes, los dos textos pertenecen a épocas de esplendor teatral: por un lado, la comedia española del Barroco y, por otro, los *kunqu* de la dinastía Ming.

La tesis se ha estructurado en seis grandes partes que forman un conjunto orgánico en el que se tratan cuatro factores dramáticos fundamentales: el público, el tiempo, el espacio y el personaje. Junto a estos, se profundiza en los temas y tópicos, en sus casos, filosóficos.

En el primer capítulo, las obras se han situado en su trasfondo histórico, intentando recuperar la imagen del ecosistema en el que nació cada drama en su época. Frente al teatro comercial que triunfaba en los corrales de comedias españoles, en China el *kunqu* de la dinastía Ming era, en la mayor parte, una distracción propia de la vida social en las casas de los letrados. *La vida es sueño* e *Historia de Nanke* nacieron, de este modo, para dos entornos muy diferenciados.

En España, los autores de comedias organizan el elenco, la selección de obras, etc. Mientras tanto, en China, existían dos tipos de elenco: uno privado, familiar, y otro profesional, que representaba a cambio de dinero. Según los registros, Tang Xianzu no tuvo un elenco personal, pero sí mantuvo una buena relación con elencos a los que llamaba para servir a sus invitados.

Tanto en España como en China, las compañías de actores se organizaban según los tipos representados. En España, los actores podían hacer de galán, dama, viejo, gracioso... En China,

el elenco está conformado por siete tipos: *sheng*, *dan*, *wai*, *tie*, *chou*, *jing* y *mo*. Estos tipos podían dividirse para cumplir con las necesidades de la obra según la complejidad del argumento. Todos los actores contaban con habilidades mixtas, como cantar, bailar, pelear, etc.

Aunque en general, ambas representaciones buscaban cierta verosimilitud, lo hacen en direcciones opuestas. En el teatro occidental, se persigue la mimesis de las acciones humanas, en el sentido aristotélico, mientras que en China se procura representar el espíritu abnegado de los personajes.

Tanto la comedia como el *xiqu* tenían que considerar los gustos del público. En el caso de la comedia, debía, además, satisfacer a distintos sectores de la sociedad (desde la nobleza hasta los mosqueteros), aunque todos ellos compartían un conjunto de valores básico. El *xiqu*, por el contrario, está dirigido a una clase de funcionarios, que se divierten a sí mismos, puesto que la mayoría de los autores son los propios letrados. Esto explica la diferencia en cuanto al volumen de la obra de cada dramaturgo. Mientras Calderón es prolífico, Tang Xianzu crea tan solo «cuatro sueños», motivado por su interés personal. *Historia de Nanke* presenta un argumento que resonaría más con funcionarios o letrados que todavía se ocupan de cuestiones políticas, o que se han desengañado ya de ellas.

A continuación, se han encontrado las diferencias entre el proceso de escritura e interpretación de los textos dramáticos. Calderón escribió *La vida es sueño* y la vendió a un autor de comedias para que se estrenara en un corral. Años más tarde, la revisaría para su publicación en la *Primera parte*, junto con otras once obras. Frente a esto, Tang Xianzu escribió un guion y compartió el manuscrito con sus amigos letrados. Más tarde, elaboró la complicada puesta en escena, que incluía tonos y música.

No se han conservado datos para saber si *Historia de Nanke* fue muy representada, pero sí fue publicada y leída, gracias a la avanzada técnica de impresión china, que popularizó la lectura de *xiqu* entre las masas. Debido a la longitud del *chuanqi* no solían representarse las obras completas, así que la lectura funcionaba como apreciación complementaria anterior y posterior a la representación. La demanda en la lectura de *xiqu* hace que la transmisión de ambas obras sea también diferente, de modo que *Historia de Nanke* cuenta con más versiones y ediciones que *La vida es sueño*.

En la vertiente estética, la época de cada obra cuenta con unas características distintivas. *La vida es sueño* se integra en la corriente del Barroco español, una época de contrastes, obsesionada con el dualismo, la combinación de lo trágico y lo cómico y los temas como el

desengaño. *Historia de Nanke*, compuesta en la tardía dinastía Ming, muestra el contraste cada vez más agudo entre el *qing* y el *li*.

Se ha hecho un repaso por la figura de ambos autores, centrada en sus períodos históricos, entre los que se encuentran similitudes como la decadencia del poder de cada país, los monarcas hedonistas e imponentes, la dependencia excesiva de los validos, sublevaciones internas y guerras externas, catástrofes naturales y epidemias. No es de extrañar, por lo tanto, que el desengaño se convirtiese en un tema central. En este apartado se ha recogido también la perspectiva de la crítica sobre ambos dramaturgos y cuál ha sido su recepción, así como las características literarias más sobresalientes de sus épocas. Tanto en el Barroco como en el final de la dinastía Ming destaca el tópico del *theatrum mundi*. Ambos dramas tienen en cierto modo una función ilustrativa, próxima al *docere et delectare*, y los dos rompen con la tradición clásica.

En el estudio de las obras, se ha comenzado por indagar sobre las fuentes y explicar cómo han sido adaptadas y reescritas a partir de argumentos ya existentes. Junto con las fuentes, se recogen las críticas y comentarios más destacados sobre cada drama.

En un breve estado de la cuestión se han recogido los estudios comparativos entre ambas obras, que son escasos y limitados, situación que ha puesto de relieve la necesidad de un estudio como este, más completo y profundo.

El segundo gran bloque de la tesis se dedica a la metodología, por lo que se lleva a cabo un estado de la cuestión sobre la literatura universal y la literatura comparada, que se divide principalmente en dos escuelas, la francesa, es decir el estudio de la influencia, y la americana, o sea, el estudio paralelo. Se acude también a disciplinas cercanas como la Tematología, los *Genre Studies*, la Filosofía comparada y la Estética. Más allá de una recapitulación de la literatura comparada como disciplina en Occidente, se ha procurado aportar la perspectiva de los estudiosos chinos, que han partido de la comparativa con culturas menos próximas a la suya propia. Por último, se indaga en la relación entre literatura y cultura que ha dado lugar al nacimiento de la cultura comparada, con que se cree podrá resolver la crisis de la literatura comparada y lograr el propósito de la literatura universal.

En el tercer bloque, se han tratado los temas y tópicos de las obras, dominados por dos motivos esenciales: el sueño y el desengaño. En el apartado del sueño, se ha comparado el diferente desarrollo de este para cada protagonista, un pseudo-sueño para Segismundo y un verdadero sueño para Chunyu. Tienen en común, sin embargo, la presencia de advertencias y oportunidades para despertar, despertar que se presenta en ambas como difícil y doloroso.

Mientras que hay numerosas interpretaciones posibles para el sueño de Segismundo, en *Historia de Nanke* el sueño parece ser un recurso para poder criticar la política y autoridades de su tiempo sin enfrentarse a represalias.

Se han estudiado también por extenso la metáfora del sueño y su simbolismo. En *La vida es sueño*, desde el título, hay una ecuación vida-sueño. En *Historia de Nanke*, esta idea se expresa en la metáfora más concreta de hombre-hormiga, que permite al público deducir que la vida no es más que un sueño. En la obra china, el significado simbólico del sueño se desvela paulatinamente.

Cada drama es resultado de las ideas filosóficas de la época. Mientras *La vida es sueño* refleja el desengaño y la concepción de la vida como efímera, *Historia de Nanke* muestra las ideas budistas, entre las que se encuentran la inutilidad de perseguir la fama y los bienes materiales. Cada sueño individual revela, en cierto modo, el sueño universal de su cultura. Mientras que el ‘sueño’ español es una preparación para lo que está por venir —una metáfora del camino virtuoso hacia la vida eterna—, el ‘sueño’ chino demuestra lo fútil y efímero de los apegos y afectos.

En el Barroco español, ‘sueño’ y ‘vigilia’ son conceptos dialécticamente opuestos. Sin embargo, en China, se consideran dos lados de un mismo objeto, como dos caras de una moneda. Esta divergencia no es más que un reflejo de la cosmovisión de cada cultura.

El desengaño se ha estudiado como un proceso progresivo, que comienza con el despertar, pasando por el desengaño individual hasta la conversión y el desengaño universal. Tanto Segismundo como Chunyu despiertan dos veces y, tras su desengaño individual, logran un brusco salto ideológico, que se corresponde con las doctrinas de la época. El resultado de estos desengaños es la conversión final. Segismundo se convierte en un príncipe perfecto y Chunyu, en buda.

De nuevo, cada desengaño muestra la cosmovisión de la cultura a la que pertenece. Segismundo debe ‘vencerse a sí mismo’, como parte de su enfrentamiento con el destino y en ejercicio de su libre albedrío, reflejando así la visión antropocéntrica e individualista occidental. Chunyu, sin embargo, debe liberarse de sus apegos personales y adaptarse a la naturaleza, lo que encaja mejor con el colectivismo de la cultura neoconfucianista.

El cuarto bloque trata sobre la estructura, composición y ficción dramática de ambas obras. Funciona, en cierto modo, como preparación para la comparación de otros factores dramáticos, tales como el tiempo y espacio y el personaje. En este bloque se han tratado diferencias

esenciales en cuatro apartados, la estructura textual, la composición dramática, la ficción dramática.

En este apartado se han tratado cuestiones como las similitudes entre las acotaciones y los *kejie*, pues se trata de formas breves de marcar información. La mayor diferencia radica en el uso de los nombres de personajes en el teatro occidental, frente a los roles del teatro chino. Además, en *La vida es sueño*, las acotaciones muestran un orden lógico, mostrando la continuidad y avance de la trama. En *Historia de Nanke* no hay tal lógica, sino que se insertan *kejie* para marcar los cantos, prioritarios en el drama chino. Esto muestra la diferencia en la importancia de la acción y el lirismo narrativo.

En el apartado sobre la composición dramática, hemos comparado los textos principales, el lenguaje, la función de diálogo y del canto, y la búsqueda dramática. La comedia barroca está en diálogos, mientras, el *xiqu* chino está compuesto de canto y *bai*, este último dividido en *yun bai* (en prosa) y su *bai* (en diálogo). En la comedia barroca, la parte más importante, el diálogo, pertenece al sistema de comunicación interna. Por el contrario, el canto y el *yun bai* del *xiqu* pertenecen al sistema de comunicación externa, pues se dirigen directamente al público. Esto revela una diferencia estética fundamental en la representación. Más allá, la acumulación de conflicto a través del diálogo supone una marcada función dramática, mientras que la sinuosidad de los cantos y *bai* tiene un carácter más narrativo.

En el último apartado, nos enfocamos en la ficción dramática. En la estructura dramática, la comedia barroca pertenece al drama de acción, con una construcción cerrada y dividido en actos y cuadros; mientras que el *xiqu* chino es un drama de personaje, con una construcción abierta, dividido en *chu*. Esta divergencia supone que en *Historia de Nanke* las acciones sean abundantes e interminables, como corresponde al drama de personaje.

En fin, en este bloque se han mostrado las diferencias entre las convenciones dramáticas, que en cierto modo deciden la creación de argumentos, la planificación de tiempo y espacio y la caracterización de los personajes. Como punto central de este bloque y de la comparativa entre ambas obras, se usa el concepto de drama cerrado y drama abierto o, respectivamente, drama de acción y drama de personaje. *La vida es sueño* pertenece a la primera categoría mientras que *Historia de Nanke* pertenece a la segunda.

En el quinto bloque se comparan el tiempo y el espacio de cada obra. En el apartado dedicado al tiempo se trata no solo del tiempo dramático, sino también del tiempo escénico y diegético, con el objetivo de mostrar más claramente los cambios temporales, tales como el

orden, la velocidad o el ritmo.

La vida es sueño cuenta una historia de décadas, pero se representa en dos o tres horas. *Historia de Nanke* relata unos quinientos años, pero debido a su longitud es difícil de representar en un solo día. Ante la divergencia entre el tiempo escénico y diegético, en ambas obras se elige un punto para empezar un poco antes del desenlace de la larga historia, que se muestra a través de la retrospectiva de los personajes. Además, aunque la duración de la trama está reducida para encajar en unos días o unos meses, en un tiempo escénico de unas horas o unos días, también se adoptan ciertas técnicas en ambas obras. En *La vida es sueño* se usa la elipsis, para acelerar el ritmo y en *Historia de Nanke* se eligen los puntos más dramáticos de la trama para presentar, los *guanmu*. Así, el ritmo se acelera cuando no es necesario representar y se dilata cuando merece la pena el lirismo. En la obra española, el tiempo es unitario, lineal y objetivo, en cambio, en la obra china hay dos sistemas temporales paralelos y cruzados, es decir, cada uno de los dos espacios cuenta con su propio tiempo. Además, existe una cierta relación entre el tiempo y el espacio.

La parte relativa al espacio se centra en el espacio dramático. Se comparan los tres espacios delimitados en *La vida es sueño* (la torre, el palacio, el campo de batalla), con los tres mundos de *Historia de Nanke* (el mundo humano, el país de Sófora y el mundo celestial). Ambas obras se sirven de una oposición binaria, que en *La vida es sueño* se concreta en torre-palacio y en *Historia de Nanke* en mundo humano-mundo de las hormigas. En ambas, los lugares iniciales tienen una connotación negativa y el lugar opuesto simboliza una visión distinta de la historia. Tanto Segismundo como Chunyu permanecen pasivos durante el proceso de cambio de espacio, sin embargo, la conversión de Segismundo es activa, pero la de Chunyu sigue siendo pasiva. También se ha repasado, además, el significado simbólico que la torre y la sófora han tenido para ambas culturas. En ambas culturas existe la alegoría de cueva, pero con distintas connotaciones, una es un lugar de engaño, ignorancia, oscuridad y, la otra, un lugar donde la gente puede obtener una elevación espiritual.

Por último, se ha comparado el concepto espacio-temporal y cómo este afecta a la planificación de tiempo y espacio dramático de las obras. Las diferencias de este bloque revelan las distintas concepciones sobre tiempo y espacio, e incluso sobre el cosmos. En la cultura occidental, espacio y tiempo se consideran por separado e independiente del comportamiento humano. En China, el cosmos se origina de Tao, de la interdependencia y transformación entre *yin* y *yang*, o sea, la transformación entre la realidad y el vacío, por eso, es subjetivo, binario y

puede gozar de muchos cambios.

El sexto y último bloque se ha dedicado a la comparación de los personajes de ambas obras, comenzando por la estructura de los *dramatis personae* y por las diferencias cuantitativas del tiempo en escena de cada personaje. Mientras que en *La vida es sueño* Segismundo comparte el cuadro con otros personajes principales —principalmente Rosaura—, en *Historia de Nanke*, Chunyu es la presencia dominante, junto con el maestro Qixuan, que atraviesa todo el drama. Esta divergencia coincide con la diferencia en los tipos de drama: drama de acción frente a drama de personaje.

A continuación, se ha realizado un apartado para cada tipo de personajes, agrupados en pares como galán y *sheng* o dama y *dan*, teniendo en cuenta que no hay una equivalencia perfecta y que un personaje puede aparecer en más de un tipo o función, por ejemplo, Clotaldo aparece a la vez como tutor, como vasallo y como padre de la dama. Algo similar sucede a la hora de comparar la figura del gracioso, pues sus funciones pueden estar repartidas entre el *chou* y el *jing*.

En esta comparativa se han descubierto coincidencias en los caracteres y situaciones tales como el amor de los galanes, la belleza y audacia de las damas o la codicia y avaricia de los graciosos. En este sentido, no deben menospreciarse los conceptos relacionados estrechamente con ciertos personajes, como el tratamiento entre padres e hijos encarnado por Segismundo y Chunyu de maneras opuestas; o la prudencia contraproducente de los reyes ante los horóscopos. Segismundo es un hijo rebelde, que tiene su prototipo de Edipo en la cultura occidental; y Chunyu, un hijo obediente, con amor filial, que también tiene sus modelos en los mitos tradicional chinos; Clotaldo es un tutor que tiene la función de la básica educación del príncipe y, el maestro Qixuan es dominante en la conversión de Chunyu; Basilio simboliza a la generación anterior por superar, y el Rey de Hormigas y el padre de Chunyu representan a una generación anterior que debe respetarse a pesar de sus errores. Rosaura es la dama que comparte muchas situaciones con Segismundo tales como el agravio y la venganza, con la excepción de que es su interés amoroso; la princesa Yaofang, es el amor, aunque más bien simboliza la fama y riqueza para Chunyu y, por lo tanto, la barrera para su conversión.

Ha sido especialmente productiva la comparación entre el gracioso y el *chou* y el *jing*, pues entre sus funciones se han encontrado en común, además de la comicidad, su carácter de espectador y comentarista y su espíritu crítico. La diferencia fundamental está en la capacidad del *chou* para acercar o distanciar al público de la escena, a través de salidas de personaje y

llamadas de atención sobre la propia escena, de modo que crea un distanciamiento precursor del concepto brechtiano. De nuevo, en el centro de la diferencia parece estar la concepción del drama cerrado o abierto.

En conclusión, los seis grandes bloques que conforman esta tesis tratan gradualmente las similitudes y diferencias entre la comedia española y el *xiqu* chino, lo que nos lleva a comparar también las divergencias culturales enraizadas en la ideología, la filosofía y la religión. Bajo la influencia de la filosofía occidental y el cristianismo, se cree en la superación de los antepasados. Sin embargo, la ideología china, llevada por el confucianismo, promulga el respeto obediente a los ancestros.

Queda, sin embargo, mucho por profundizar en la comparativa del teatro chino y el español. Faltan estudios comparativos sobre las funciones de la métrica, los conceptos de la naturaleza humana y las cosmovisiones clásicas, así como un estudio de la recepción de las obras en la actualidad.

Esta tesis supone, por lo tanto, un primer paso en un campo de estudio todavía por explorar y que puede dar resultados muy ricos para la comprensión intercultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel-Rémusat (1826). *Les deux cousines* (traducción de Haoqiu Ji). París: Moutardier, libraire.
- Ajia/阿甲 (1962). 戏曲表演论集 [Colección de representación de xiqu]. Shanghái: Editorial de Literatura y Arte de Shanghái.
- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1974). *Poética*, trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1985). *Ética Nicomáquea-Ética Eudemia*, Biblioteca Clásica Gredos 89. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2016). *Física*, introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos.
- Arlington y Harold Acton (1937). *Famous Chinese Plays*. Beijing: Henri Vetch.
- Arlington, L. C. (1930). *The Chinese Drama*. Shanghái: Kelly and Wash.
- Arnold Hauser (1982). *The Sociology of Art*, trad. Kenneth J. Northcott. London: Routledge & Kegan Paul (obra original publicada en 1974).
- Aubrun, C. V. (1968). *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Editorial Taurus.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriukov y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Baker, Hugh D. R. (1979). *Chinese Family and Kinship*. New York: Columbia University Press.
- Bandera, C. (1967). «El itinerario de Segismundo en *La vida es sueño*», *Hispanica Review*, 35(1), 69-84.
- Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Batteux, C. (2016). *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*, trad. Josep Monter y Benedicta Chilet. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Brandon, S. G. F. (1970). *A Dictionary of Comparative Religion*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- Bravo-Villasante, C. (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (Siglos XVI-XVII). Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Brecht, Bertolt (1961), «On Chinese Acting», ed. por Eric Bentley, *The Tulane Drama Review*, 6(1), 130-136.
- Brizuela Castillo, M. L. (2015). *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. [Tesis de doctorado]. UNED.
- Brunel P., Pichois C. y Rousseau A. M. (1990). *Que é literatura comparada?* (Tradução de Célia Berrettini). São Paulo: Perspectiva Editora da Universidade de São Paulo / Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná.
- Cai, Xiang/蔡翔 (1991). 父与子——中国文学中的“父子”问题. [«Padre e hijo—el problema entre Padres e hijos en la literatura china»], *Contención literaria y artística/文艺争鸣*. (5), 13.
- Calderón de la Barca, P. (1851). *La vida es sueño*, ed. Hartzenbusch, J. E. Madrid: Rivadeneyra.
- Calderón de la Barca, P. (1961). *La vida es sueño*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud.
- Calderón de la Barca, P. (1991). 人生如梦 [*La vida es sueño*], traducción de Tu, Mengchao/图孟超. Nanjing: Editorial de Yilin.
- Calderón de la Barca, P. (1994). *La vida es sueño*, ed. E. Pérez-Rasilla. Madrid: Editorial Magisterio Español y Editorial Casals.
- Calderón de la Barca, P., (1994). *La vida es sueño*, ed. de J.M Ruano de la Haza. Madrid: Castalia.
- Calderón de la Barca, P. (2000). 卡尔德隆戏剧选 [*Selección de teatro de Calderón*], traducción de Lv, Chenzhong. Beijing: Editorial de Kunlun.
- Calderón de la Barca, P. (2005). *El gran teatro del mundo*, ed. Enrique Rull. Barcelona: Debolsillo.
- Calderón de La Barca, P. (2008). *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica.
- Calderón de La Barca, P. (2011), *La vida es sueño*, ed. García Martín, J. M. Barcelona: Castalia Didáctica.
- Calderón de la Barca, P. (2012). 人生如梦 [*La vida es sueño*], traducción y anotación de Zeng, Maochuan/曾茂川. Taipéi: Linking Publishing Company.

- Calderón de la Barca, P. (2018), *Nadie fue su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Calderón de la Barca, P. (2020). *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila. Madrid / Frankfurt am Main.
- Castillo E. M. (2004). *Sobre el sentido de La vida es sueño*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CBETA/ 中華電子佛典協會 (1998). *Lalita-Vistara/ 普曜经*, Recuperado de http://tripitaka.cbeta.org/T03n0186_008.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- Chaves Montoya (2004), *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- Chen, Jiru (Ming)/陈继儒 (1992): *Pidian Mudanting Tici/批点牡丹亭题词* [«Crítica de *El Pabellón de las Peonías*· Epígrafe»]. En Kui, Fei /隗芾 y Wu, Yuhua/吴毓华, 古典戏曲美学资料集 [Colección de materiales estéticos de xiqu clásico]. Beijing: Editorial de cultura y arte (texto original de la dinastía Ming).
- Chen, Lishan/陈丽珊 (2017). 明清话本小说中的孝子形象及孝道观研究 [Estudio sobre las imágenes de hijos filiales en huaben y novelas de la dinastía Ming y Qing y el concepto filial]. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Ningxia.
- Cilveti, A. L. (1971). *El significado de La vida es sueño*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Couderc, C. (2011). «*La vida es sueño* leída desde el desenlace», *Anuario calderoniano*, 4, 79-97.
- Crivellari, D. (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- D'Ors, E. (1964), *La ciencia de la cultura*. Madrid: Rialp.
- De Chaves, T. L. (1968). «Forma cerrada y forma abierta en el uso del espacio y del tiempo en el teatro español de los siglos XVI y XVII», *Hispanófila*, 34, 27-45.
- Deng, Xiaomang/邓晓芒 (2001). 中西人生观念之比较 [«Comparación de los conceptos de vida chino y occidental»], *Ciencia social de Hunan / 湖南社会科学*, (3), 5.
- Deng, Xiaomang/邓晓芒 (2005). 文学与文化三论 [Tres obras cortas de literatura y cultura]. Wuhan: Editorial Popular de Hubei.

- Deng, Xiaomang/邓晓芒 (2007). 中西文化比较十一讲 [*Once lecciones de la comparación entre la cultura china y la occidental*]. Changsha: Editorial de Enseñanza de Hunan.
- Deng, Xiaomang/邓晓芒 y Yi, Zhongtian/易中天 (2019). 黄与蓝的交响：中西美学比较论 [*Sinfonía del azul y amarillo: teoría comparada de estética china y occidental*]. Beijing: Editorial de Escritores.
- Duan, Chengshi/段成式 (2017). *Youyang zazhu*/酉阳杂俎 [*Miscellaneous Morsels from the South Slope of You Mount*], traducción y anotación de Zhang, Zhongcai/张仲裁. Beijing: Casa de Libros de China (obra original de la dinastía Tang).
- Durán, M. y González-Echevarría, R. (eds.) (1976). *Calderón y la crítica: historia y antología*, tomo I. Madrid: Editorial Gredos.
- Fan, Liben/范立本 (2014). *Beng Sim Po Cam*/明心宝鉴 [*Espejo rico del claro corazón o Riquezas y espejo con que se enriquezca y donde se mire el claro y límpido corazón*]. trad. Fray Juan Cobo (1593). Beijing: Beijing United Publishing Company (obra original de la dinastía Ming).
- Fei, Yuanlu/费元禄 (2016). *Du shijia chuanqi ji*/读十家传奇记 [«Registro de lectura de chuanqi de diez autores»]. Citado en Zhou, Yude y Zou, Yuanjiang/周育德, 邹元江: 汤显祖研究论文集粹 [*Colección de artículos de investigación sobre Tang Xianzu*]. Beijing: Editorial Popular (texto original de 1582).
- Feng, Ke /冯可 (2016). *Zhenbai quanshu*· Guanxi lun/贞白全书·观戏论 [*Libro completo de Zhenbai*· Teoría de drama], ed. por Zhou, Yude y Zou, Yuanjiang /周育德, 邹元江. Beijing: Editorial Popular (obra original de la dinastía Ming).
- Feng, Menglong/冯梦龙 (1993). *Mohanzhai xinding saxuetang chuanqi*· Jieyu/墨憨斋新定洒雪堂传奇·结语 [*Edición nueva de Leyenda de Sala de Nieve del Estudio de Mohan*·Epílogo], en 冯梦龙全集. 第三册 [*Colección completa de Feng Menglong*]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Feng, Youlan/冯友兰 (2011): *Historia de la filosofía china*/中国哲学史. Shanghai: Editorial de la Universidad del Este de China.
- Fernández Mosquera, S. (2013). «Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas», *Anuario calderoniano*, extra 1, 15-18.
- Frederick, W. M. y Twitchett, D. C. (2008) (eds.). *The Cambridge history of China*. V. 7, *The Ming dynasty (1368-1644)*, Part I. New York: Cambridge University Press.

- Freud, S. (1991). *Moisés y la religión monoteísta Esquema del psicoanálisis y otras obras* (1937-1939). Buenos Aires / Madrid: Amorrortu editores.
- Frutos, E. (1981). *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- Gan, Bao /干宝 (2012). Lu Fen Meng/卢汾梦 [«Sueño de Lu Fen»], trad. y anotación de Ma, Yinqin 马银琴译注, en 搜神记 [*Soushen ji (Anécdotas de los espíritus y inmortales)*]. Beijing: Compañía de Libros de Zhonghua. (obra original de la dinastía de Jin de Oeste)
- Gao, Xudong/高旭东 (2004). 中西文学与哲学宗教——兼评刘小枫以基督教对中国人的归化 [*Literatura, filosofía y religión china y occidental— y crítica a la naturalización a los chinos de Liu Xiaofeng con el cristianismo*]. Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing.
- García Barrientos, J., (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Goethe, J. W. (1968), «Conversaciones con Eckerman», citado en *Obras completas*, tomo II. Madrid: Aguilar.
- Gong, Zhongmo/龚重谟 (2002). 试论汤显祖戏剧中的时间 [«Argumento experimental del tiempo en xiqu de Tang Xianzu»]. *Periódico académico de escuela normal de Fuzhou/福州师专学报*, (4), 1-6.
- Gong, Zhongmo/龚重谟 (2015). 汤显祖大传 [*Biografía completa de Tang Xianzu*]. Shanghai: Editorial Popular de Shanghai.
- González de Mendoza, J. (1585). *Historia del Gran Reino de la China*. Madrid: Miraguano, S. A. Ediciones, 2008.
- Guo, Qiyong/郭齐勇 (1990). 文化学概论 [*Introducción de la cultura*]. Wuhan: Editorial Popular de Hubei.
- Guyard M. F., (1983), *Bijiao wenxue [La littérature comparée]*, trad. de Yan Bao, Editorial de la Universidad de Beijing (obra original publicada en 1951).
- Han Zhoukun y Wen Quan (2017). «Reflections on the crisis of comparative literature in the contemporary West», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 19(5).
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*, trad. por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica (obra original publicada en 1927).
- Heráclito, Ἡρόδοτος ἀνθρώπων δαίμων, *Fragmento 119*. Recuperado de <https://en.wikiquote.org/wiki/Heraclitus>.

- Honig, Edwin (1976), «El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*». En M. Durán y R. González-Echevarría (comps.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Tomo II (pp. 747-768). Madrid: Gredos.
- Hu, Shi/胡适 (2015): *Zhongguo zhhexueshi dagang /中国哲学史大纲*[*Esquema de la historia de la filosofía china*]. Beijing: Editorial de Democracia y Construcción (obra original publicada en 1919).
- Huang, Tianji/黄天骥 y Kang, Baocheng/康保成 (eds.) (2009). *中国古代戏剧形态研究* [*Estudio sobre las formas de drama antiguo chino*]. Zhengzhou: Editorial Popular de Henan.
- Huang, Wenxi/黄文锡 y Wu, Fengchu/吴凤雏 (1986). *Biografía de Tang Xianzu/汤显祖传*. Beijing: Editorial de xiqu de China.
- Isler Soto, C. (2008), «El tiempo en las *Confesiones* de San Agustín». *Revista de Humanidades*, 17-18.
- Issei Tanaka/田仲一成 (japonés) (2016). 明末文人心目中的汤显祖的人物形象 [«La imagen de Tang Xianzu en las mentes de los letrados en el tardío de la dinastía Ming»]. En Zhou, Yude y Zou, Yuanjiang (eds.), *汤显祖研究论文集粹* [*Colección de artículos de investigación sobre Tang Xianzu*]. Beijing: Editorial Popular.
- Jiao, Juyin/焦菊隐 (1979). *焦菊隐戏剧论文集* [*Colección de artículos dramáticos de Jiao Juyin*]. Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai.
- Jiao, Xu/焦循 (1982). *Jushuo*. Ershutang xianbi/剧说 卷六引《蛾术堂闲笔》 [*Drama: Escritura fortuita e informal de Sala de E'shu*], en *Obras completas de xiqu clásico chino*, Tomo VIII. Editorial de Xiqu Chino, versión de 1982 (obra original publicada durante el período Qing).
- Jones-Summan, R. (2016). *La vida es sueño and the Archetypes: a Jungian Literary Analysis*, [Trabajo de Fin de Máster]. University of Oklahoma [consultada el 5 de febrero de 2020 en <https://shareok.org/handle/11244/47114>].
- Jordan, L. H. (1905), *Comparative Religion, Its Genesis and Growth*, Edinburg: T. & T. Clark.
- José Prades, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas.
- Kluckhohn, C. y Kelly, W.H. (1945). «The concept of culture», en R. Linton (Ed.). *The Science of Man in the World Culture* (pp. 78-105). New York: Columbia University Press.

- Kommerell, M (1946). *Beitrage zu einem Deutschen Calderón*, I, citado en Cilveti (1971), *El significado de La vida es sueño*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Kong, Qiu/孔丘, Zeng, Can/曾参 y Kong, Ji 孔伋 (2015). 论语 大学 中庸 [*Analectas de Confucio· Daxue· Zhongyong*]. Trad. y anotación de Chen, Xiaofang/陈晓芬 y Xu, Ruzong/徐儒宗. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período de Primaveras y Otoños).
- Kong, Shangren/孔尚任 (2004). 桃花扇· 小識 [*Abanico de melocotón· Nota*]. En Xu, Zhengui (ed.), 孔尚任全集輯校註評 [*Revisión, anotación y comentario de la colección completa de Kong Shangren*]. Jinan: Casa de Libros Qilu (obra original de la dinastía Qing).
- Kroeber, A.L. y Kluckhohn, C. (1952). *Culture A critical review of concepts and definitions*. Cambridge (Massachusetts): The Museum.
- Lan, Fan/蓝凡 (2008). 中西戏剧比较论 [*Teoría comparada de drama chino y occidental*]. Shanghai: Editorial de Xuelin.
- Laozi /老子 (2014). 道德经 [*El libro de la Ética (Daode jing)*], trad. y anotación de Tang, Zhangping/汤漳平 y Wang, Zhaohua/王朝华. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período de Primaveras y Otoños).
- Las tres mujeres de Wu, Wushan/ 吴吴山三妇 (2003). *Huanhun ji · Huowen/还魂记·或问* [*Historia del alma que regresó· Pregunta*]. En Chen, Tong , Tan, Ze y Qian, Yi/陈同、谈则、钱宜, 吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记 [*Comentario sobre Pabellón de las peonías· Historia del alma que regresó de las tres mujeres de Wu Wushan*], recopilado en *Colección de ediciones valiosos de las obras dramáticas vulgares*. Beijing: Editorial de Xueyuan (obra original de la dinastía Qing).
- Lauer, R., «La función dramática de Clarín en La vida es sueño de Calderón: prolegómenos para un estudio del ‘gracioso’ en la tragedia barroca calderoniana», en González A. (2002), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. Mexico: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios: Fondo Eulalio Ferrer.
- Levin, H. (1972), «Thematics and criticism», citado en *Grounds for Comparison, Harvard Studies in Comparative Literature*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Li, Anyu/李安玉 (2018). *A study of the Jingjiao in Ming Dynasty- Taking the “Sixty Moledies” as an example* [*Estudio sobre jing en chuanqi de la dinastía Ming —tomando como*

- ejemplo Los sesenta cantos*]/明传奇中净脚——以《六十种曲》为例. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Shanxi/山西师范大学.
- Li, Daozeng/李道增 (1999). 西方戏剧·剧场史 上册 [*Drama occidental. Historia del teatro*]. Beijing: Editorial de la Universidad de Qinghua. Cuadro I.
- Li, Gongzuo (Tang)/李公佐 (唐), Lu, Xun /鲁迅 (ed.) (2009).南柯太守传 [«El gobernador de Nanke»], en Cao, Guangpu /曹光甫(revisión y puntuación) Du, Dongyan/杜东嫣 (trad.), 唐宋传奇集全译 [*Colección de chuanqi de las dinastías de Tang y Song*]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai.
- Li, Gongzuo/李公佐 (1961). 南柯太守传 [«El gobernador de Nanke»], en Fang. Li/李昉 et. al. (comps.), 太平广记 [*Extensos registros de la era Taiping*], Beijing: Casa de Libros de China (obra original de la dinastía Tang).
- Li, Jianjun/李建军 (2016). 并世双星: 汤显祖与莎士比亚 [*Dos estrellas del mundo: Tang Xianzu y Shakespeare*]. Nanchang: Grupo Editorial del Siglo XXI.
- Li, Tiandao/李天道 y LI, Yuzhi/李玉芝 (2014). 明代文艺美学思想及其审美诉求 [*El pensamiento de la estética literaria y artística y sus búsquedas estéticas*]. Beijing: Editorial de Ciencias Sociales.
- Li, Yu/李渔 (2014): *Xianqing ouji*/闲情偶寄[*Escritura fortuna en el ocio*], trad. y anotado por Du, Shuying/杜书瀛. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período Qing).
- Liang, Shuming/梁漱溟 (2011). 中国文化要义 [*Contenidos claves de la cultura china*]. Shanghai: Editorial Popular de Shanghai (obra original publicada en 1949).
- Liang, Tingnan/梁廷楠 (1959): *Quhua*. vol. III /曲话 [*Crítica de cantos*]. En 中国古典戏曲论著集成.第八册 [*Obras completas de xiqu clásico chino*], tomo VIII. Beijing: Instituto de investigación de xiqu chino (obra original de la dinastía Qing).
- Lie, Yukou / 列御寇 (2011). 周穆王 [«Emperador Mu de Zhou»], en Ye, Beiqing/叶蓓卿 (trad.), *Liezi* /列子. Beijing: Compañía de Libros de Zhonghua, p. 70-88 (obra original del período de Reinos Combatientes).
- Ling, Mengchu /凌濛初 (1959). *Tanqu zazha*/谭曲杂札. En *Obras completas de xiqu clásico chino*, Tomo IV (1959) /《中国古典戏曲论著集成》第四册 [*Obras completas de xiqu clásico chino*], tomo IV. Beijing: Instituto de investigación de xiqu chino (obra original del período Ming).

- Liu, Jianling/刘建玲 (2010). 明传奇中的丑角研究 [*Estudio de chou en chuanqi de la dinastía Ming*]. [Trabajo de Fin de Máster].]Instituto de Drama y Reliquias de la Universidad Normal de Shanxi.
- Liu, Xie/刘勰 (1995), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, trad., introducción y notas de Alicia Relinque Eleta, Granada: Editorial Comares.
- Lope de Vega (2009). *El castigo sin venganza*, ed. de Alejandro García Reidy. Barcelona: Crítica.
- Lope de Vega (2016), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. ed. de F. B. Pedraza Jiménez y P. C. Parrado. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Luo, Rufang /罗汝芳(2015). *Jinxi xiansheng yuyao/近溪先生语要* [*Epigrama del Señor Jinxi*]. En Zhou, Yude/ 周育德, 汤显祖论稿（增订本）/ *Tang Xianzu Lungao* [*Artículos sobre Tang Xianzu* (edición revisada)]. Shanghái: Editorial Popular (obra original de la dinastía Ming).
- Lv, Tiancheng/吕天成 (1959). *Qupin/曲品*, en 中国古典戏曲论著集成 第四册 [*Obras completas de xiqu clásico chino*], tomo IV. Beijing: Instituto de investigación de xiqu chino (obra original del período Ming).
- Manero Sorolla, P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Mao, Jingyi/毛宜敬 (2012). 《邯郸记》与《南柯记》明清时期的传播研究 [*Estudio de la difusión de Historia de Handan e Historia de Nanke en las dinastías de Ming y Qing*]. Universidad Normal de Jiangxi [Trabajo de Fin de Máster].
- Mao, Xiaoman/毛小曼(2004). 情、梦、幻——汤显祖人生与戏曲研究初探 [*Amor, sueño e ilusión—La exploración tentativa de la vida y xiqu de Tang Xianzu*] [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Zhengzhou.
- Mao, Xiaotong/毛效同 (2016). 汤显祖研究资料彙編（上） [*Recopilación de documentos sobre el estudio de Tang Xianzu*], tomo I. Shanghái: Editorial de obras clásicas de Shanghái.
- Mattéi, F. (2008). 柏拉图与神话之境：从黄金时代到大西岛 [*Platón y el espejo del mito: De la edad de Oro a la Atlántida*]. Shanghái: Editorial de la Universidad Normal del Este de China (obra original de 1996).

- Mencio/孟子 (2015). *Menzi· Gaozi shang/孟子·告子上* [Mencio· Gao Buhai. I], en Fang, Yong/方勇 (trad. y anotación). Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período de los Reinos Combatientes).
- Menéndez Pelayo, M. (1941), *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander: CSIC.
- Meng, Zhaoyi/孟昭毅, Li, Yuejin/黎跃进 y Hao, Lan/郝岚 (comps.) (2010). 简明比较文学原理 [*Teoría concisa de la literatura comparada*]. Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing.
- Molho, M. (1993). *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, trad. Blanca González de Escandón. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Müller, F. M. (1882). *Introduction to the Science of Religion, Four Lectures Delivered At The Royal Institut*. London: Longmans Green And Co (obra original en 1873).
- Okamoto Fujiaki/冈本不二明, Lin, Yi y Jiang, Bo (trad.) 林怡, 姜波 (译) (2004). 唐代传奇和树木崇拜——槐树的文化史 [«Chuanqi de la dinastía Tang y el culto a los árboles—historia cultural de sófora»], en *Periódico académico del Instituto de Enseñanza de Xiamen/厦门教育学院学报*, 6(1), 6-8.
- Parker, A. (1976). «Aproximación al drama español del Siglo de Oro». citado en Durán y González-Echevarría (Comps.), *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos.
- Parker, A. A. (1957). «The approach», citado en Pring-Mill, R. (2001). *Calderón: structura y ejemplaridad*, editado por Nigel Griffin. London: Editorial Tamesis.
- Parker, A. A. (1964). «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», en C. A. Jones y F. Pierce (coord.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanista: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962* (pp. 141-160). Oxford: The Dolphin Book,.
- Pedraza, F. B. y Conde Parrado, P. (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Pelenur, D. (1999), *Pedro Calderón de la Barca: personajes sin madre*. [Trabajo de Fin de Máster]. Montreal: McGill University.
- Peng, Lixun/彭立勋 (2016). 中西美学范式与转型 [*Paradigma y transformación de la estética china y occidental*]. Beijing: Editorial de Ciencia Social China.

- Peng, Xiuyin/彭修银 (1994). 中西戏剧美学思想比较研究 [*Estudio comparativo de la estética dramática china y occidental*]. Wuhan: Editorial de Wuhan.
- Pring-Mill, R. (2001). *Calderón: estructura y ejemplaridad*. London: Tamesis.
- Qi, Xinrong/齐欣荣 (1995). 论汤显祖戏剧对时间的处理 [«Sobre el tratamiento del tiempo en las obras dramáticas de Tang Xianzu»]. *Periódico académico de la Universidad Normal del Suroeste. 西南师范大学学报 (哲学社会科学版)* [Plana de filosofía y ciencia social], (4), 3.
- Qian, Yi/钱易 (2002). *Nanbu xinshu*/南部新书, ed. por Huang, Shoucheng/黄寿成. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período de la Dinastía Song del Sur).
- Rao, Pengzi/饶芃子(1989). 中西戏剧比较教程 [*Manual de la comparación dramática china y occidental*]. Guangzhou: Editorial de Enseñanza Avanzada de Guangdong.
- Remak, H. (1961). «Comparative Literature, Its Definition and Function». En Stallknecht, N.P. and Frenz, H. (eds.), *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- [*Registros de anomalías*] 妖异记 (s.f.). En Li, Fang/李昉 et al. (comps.) (1961), *Los extensos registros de la era de Taiping·Lu Fen /太平广记· 廬焚*. Vol. 474. Beijing: Casa de Libros de China (obra original de la dinastía Song).
- Rodríguez Cuadros, E. (s.f.). «*La vida es sueño*: obra paradigmática», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/ el 9 de febrero de 2021.
- Rozas, J. M. (1981). «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, Cáceres, UNEX, pp. 191-202. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-tenica-del-actor-barroco-0/html/ff8dd514-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0
- Ruano de la Haza, J., (2000). «Actuación y escenarios en la época de Calderón». En *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (pp. 137-156). Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Ruiz Ramón, F. (1997). *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz, A. I (2007), «Edipo y Segismundo: predestinación y libre albedrío», *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano*, 22, 137-154.
- Rull, E. (1988). *La vida es sueño* (comedia, auto y loa). Madrid: Editorial Alhambra.

- Sanfu huangtu*/三辅黄图 (s.f.). En Qinggu, He (2005), 三辅黄图校释北京 [Revisión y anotación de *Sanfu huangtu*]. Beijing: Casa de Libros de China.
- Séneca, (1884). *Epístolas morales*, trad. Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Editor Luis Navarro.
- Shen, Daguan/沈达观 (紫柏真可) (2004). 紫柏老人集 [Colección del anciano Zibai], ed. por Cao, Yue/曹越, con puntuación y revisión de Kong, Hong/孔宏. Beijing: Editorial de Biblioteca de Beijing (obra original de la dinastía Ming).
- Shen, Defu /沈德符 (1959). *Guqu zatan*/顾曲杂言, en *Obras completas de xiqu clásico chino*, tomo IV. Editorial de xiqu Chino, (obra original de la dinastía Ming).
- Shi, Fengcai/史凤彩 (2014). 戏剧中的梦幻与宗教——汤显祖《南柯记》与卡尔德隆《人生如梦》之比较 [«Sueño y Religión en el teatro—estudio comparativo entre Historia de Nanke de Tang Xianzu y La vida es sueño de Calderón»]. Trabajo académico. 英语广场·学术研究, (9), 3.
- Shi, Jiao/尸佼 (1986): *Shizi juanxia*/尸子卷下 en Wang, Peirong (comp.) 二十二子 [Los veintidós señores]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original del período de los Reinos Combatientes).
- Shi, Shuqing/施叔青 (1976). 西方人看中國戲劇 [Los occidentales ven el drama chino]. Taipéi: Linking Publishing Company.
- Spitzer, L. (1943), «El barroco español», en Spitzer y Carreter (1980), *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Spivak, G. C. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP.
- Suárez, L. (1999). «Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en La vida es sueño», *Bulletin of the Comediantes*, LI, 21-36.
- Sun, Zhenbo/孙振波 (2011). 中西文学宿命意识比较研究 [Estudio comparativo de la conciencia fatalista de la literatura china y occidental]. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Liaoning.
- Tang, Junyi/唐君毅 (2016). *Colección completa de Tang Junyi*/唐君毅全集. Beijing: Editorial de Jiuzhou.
- Tang, Xiangzu/汤显祖 (1980). Lun fuchen kechen shu /论辅臣科臣疏 [«Sobre las faltas de secretarios y oficiales de supervisión»], en Xu, Shuofan/徐朔方, 汤显祖年谱 [Biografía

- de Tang Xianzu*]. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos de Shanghái (obra original de 1591).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (1983): Duanzhou feng xiyu liangsheng pofu liyi, oucheng ershou/端州逢西域两生破佛立义，偶成二首. Citado en Xu, Shuofang/徐朔方 /论汤显祖及其他 [*Sobre Tang Xianzu y otros*]. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos de Shanghái (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (1992). Yu yiling Luo Zhang'er/与宜伶罗章二 [Carta al actor de Yihuang Luo Zhang'er], en Kui, Wei y Wu, Yuhun/隗芾，吴毓华编，古典戏曲美学资料集 [*Colección de materiales estéticos de xiqu clásico*]. Beijing: Editorial de cultura y arte (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2006). 南柯记 [*A Dream Under The Southern Bough*] trad. de Zhang, Guangqian/张光前. Beijing: Editorial de Lenguas Extranjeras (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2012). 英译南柯记 [*The Nanke Dream*], trad. de Wang, Peirong/汪榕培, Zhang, Ling/张玲 y Huo, Yuehong/霍跃红. Shanghái: Editorial de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de Shanghái (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2014). 南柯记 [*Historia de Nanke*]. Comentario y anotación de Hu, Jinwang y Lv, Xianping/胡金望，吕贤平. Nanchang: Editorial de Literatura y Arte de Baihuazhou (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2015). Yihuangxian xishen qingyuanshi miaoji/宜黄縣戲神清源師廟記 [«Memoria a diós de xi de condado Yihuang»], en Xu, Shuofang (revisión) *Colección conjunta de Tang Xianzu*, tomo III. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2015). Yu Ding Changru/与丁长孺[«A Ding Changru»], en Xu, Shuofang/徐朔方箋校 四 (ed.) 汤显祖集全编 [*Recopilación completa de colección de Tang Xianzu*]. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos de Shanghái (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xianzu/汤显祖 (2015). Heqi xu/合奇序[«Prólogo a Heqi»]. En Xu, Shuofang (ed.), 汤显祖集全编 [*Recopilación completa de colección de Tang Xianzu*]. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos de Shanghái (obra original de la dinastía Ming).

- Tang, Xiangzu/汤显祖 (2015). Ji Zou Meiyu/寄邹梅宇 [«Carta a Zou Meiyu»]. En Xu, Shuofang (ed.) 汤显祖集全编 [Recopilación completa de colección de Tang Xianzu]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xiangzu/汤显祖 (2015). 答吕姜山 [«Contesta a Lv Jiangshan»]. En Xu, Shuofang (ed.), 汤显祖集全编 [Recopilación completa de colección de Tang Xianzu]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xiangzu/汤显祖 (2015). Xu Qiu Maobo gao/序丘毛伯稿[«Prólogo a Libro de Qiu Maobo»]. En Xu, Shuofang (ed.), 汤显祖集全编 [Recopilación completa de colección de Tang Xianzu]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xiangzu/汤显祖 (2015). 《续虞初志·月支使者传》评语 [Comentario de «Xu Yu Chunzhi· Yuezhi shizhe zhuan»]. En Xu, Shuofang (ed.), 汤显祖集全编 [Recopilación completa de colección de Tang Xianzu]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Tang, Xiangzu/汤显祖 (2016). *El Pabellón de las Peonías o Historia del que regresó*, ed. de Alicia Relinque Eleta. Madrid: Trotta (obra original de 1598).
- Tao, Wangling 陶望龄 (2016). *Xiao chaisang nannan lu/小柴桑喃喃录*, citado en Zhou, Yude y Zou, Yuanjiang/周育德, 邹元江, 汤显祖研究论文集粹 [Colección de artículos de investigación sobre Tang Xianzu] (p. 458). Beijing: Editorial Popular (obra original de la dinastía Ming).
- Tarré, M. T. (2011), *La universalidad del concepto de libertad en La vida es sueño de Calderón de la Barca*. [Trabajo de Fin de Máster], Universitat Abat Oliba CEU.
- Tchao chi cou ell*, traducida por Joseph de Prémare, citado en *Description de l'empire de la Chine et de la tartarie chinoise*, publicada por J. B. du Halde, 1735. París: P. G. Lemerancier. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54962623/f6.item.texteImage>
- Tian, Song/田松 (2000). 试论〈南柯记〉的荒诞特征 [«Argumentar la experiencia de lo absurdo en Historia de Nanke»]. 中国文化报 [Periódico de la cultura china], (3).
- Ting Nai-tung/丁乃通, Chen, Jianxian/陈建宪, Huang, Yonglin/黄永林, Li, Yang/李扬 y Yu, Huixian/余惠先 (trad.) (1994). 中西叙事文学比较研究 [Estudio comparativo de las

- literaturas narrativa china y occidental*]. Wuhan: Editorial de la Universidad Normal del Centro de China.
- Ting, Nai-tung/丁乃通 (2008). 中国民间故事类型索引 [*A type index of Chinese folktales in the oral tradition and major works of non-religious classical literature*]. Zheng, Jianwei/郑建威, Li, Liang/李惊, Shang, Mengke/商孟可, Duan, Baolin/段宝林 (trad.), Li, Guangcheng/李广成 (revisión). Wuhan: Editorial de la Universidad Normal del Centro de China (obra original de 1978).
- Turgenev, I. (1976). «Carta a la Sra. Viardot», citado en M. Durán y R. González-Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, tomo I, Madrid: Editorial Gredos (obra original de 1847).
- Valbuena Briones, A. (1965), *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Editorial Rialp.
- Valbuena Briones A. (1977), *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Valverde, J. M. (1981), *La vida es sueño*. Barcelona: Planeta.
- Van Tieghem Paul (1931). *La littérature comparée*. París: Armand Colin.
- Wan, Sitong (Qing). 明史·李梦阳传 [*Historia de la dinastía Ming. Biografía de Li Mengyang*]. Recuperado de <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=342923&remap=gb>
- Wang, Ning (2010). «The Crisis of Comparative Literature and the Rise of World Literature», *Comparative Literature: East & West*, (1), 28-32.
- Wang, Changsheng/万昌盛 (2016). 中西宗教文化比较序一 [*Comparación de la cultura y religiones chinas y occidentales· prólogo I*]. En Xie, Ping/谢屏, Shen, Leiyan/沈雷燕. 中西宗教文化比较 [*Comparación de la cultura y religiones chinas y occidentales*]. Beijing: Editorial de Viaje de China (obra original de 2013).
- Wang, Daokun 汪道昆 (2004). Yaozhou shanren sibugao xu /弇州山人四部稿序. En Hu, Yimin y ZHU, Wanshu (ed.), 徽學研究資料輯刊 [*Colección de materiales de investigación de Huizhou*]. Hefei: Casa de lectura de Huangshan (obra original de la dinastía Ming).
- Wang, Guowei/王国维 (1957). 古剧脚色考 [*Investigación histórica de los personajes del drama antiguo*]. En 王国维戏曲论文集 [*Colección de artículos sobre xiqu*] (pp. 226-246). 北京: 中国戏剧出版社 (obra original de 1911).

- Wang, Huaiyi/王怀义 (2013). 陶渊明与柏拉图：中西方洞穴喻的分野 [«Tao Yuanming y Platón: la divergencia de las metáforas de la cueva china y occidental»]. *民族艺术 [Arte nacional]*, (4), 5.
- Wang, Jianjun/王建军 y Xu, Jianzhong/许建中 (2014). 《南柯记》的情节结构和思想表达 [«La estructura argumental y la expresión del pensamiento en *Historia de Nanke*»]. *南京师范大学学报 [Periódico académico de la Universidad Normal de Nanjing]*, (5), 8.
- Wang, Jide /王骥德 (1959). *Qulv [Regulación de canto]*, en 《中国古典戏曲论著集成》第四册 [*Obras completas de xiqu clásico chino*]. Beijing: Instituto de investigación de xiqu chino (obra original de la dinastía Ming).
- Wang, Siren/王思任 (2016). *Pidian Yumingtang Mudanting cixu/ 批點玉茗堂牡丹亭詞敘*. En Mao, Xiaotong/ 毛效同(編著), 湯顯祖研究資料彙編. 下冊 [*Compilación de los datos de investigación de Tang Xianzu*]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai (obra original de la dinastía Ming).
- Wang, Xingmin/王省民 (2009). “临川四梦”文本传播的不均衡现象 [«El desequilibrio de la difusión del texto de los ‘cuatro sueños de Linchuan’»]. En *四川戏剧 [Drama de Sichuan]*, (5), 3.
- Wang, Yongjian/王永健 (1989). 中国戏剧文学瑰宝——明清传奇 [*El tesoro de la literatura dramática china—chuanqi de las dinastía Ming y Qing*]. Nanjing: Editorial de Enseñanza de Jiangsu.
- Wang-I-Chun (1986), *Dream and Drama: in Late Sixteenth Century and Early Seventeenth Century (China, England and Spain)*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.
- Weisstein, U. (1973). *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, trad. de Willian Riggan en colaboración con el autor. London: Bloomington (obra original de 1968).
- Wellek R., y Warren A. (1949): *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company
- Wellek, R. (1959), «The Crisis of Comparative Literature», en *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (pp. 161-172). New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Wern G. Williamsen (1974), «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista: celebrado en*

- Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974* (III, pp. 883-891). Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Whitby, W. M. (1960). «El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*». En M. Durán y R. González-Echevarría (Comps.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, tomo II. Madrid: Editorial Gredos.
- Wölfflin, E. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A.
- Wu, Mei/吴梅 (2002). 中国戏曲概论 [*Introducción al drama chino*]. En Wang, Weimin /王卫民 (comp.), 吴梅全集·理论卷 [*Obras completas de Wu Mei. Teoría*]. Shijiazhuang: Editorial de Educación de Hebei (obra original de 1926).
- Wu, Mei/吴梅 (2002). 读曲记、邯郸记二 [*Historia de lectura de qu, Historia de Handan II*]. En Wu, Mei/吴梅, Wang, Weimin/王卫民 (comp.), 吴梅全集·理论卷(中) [*Colección completa de Wumei. Teoría*]. Shijiazhuang: Editorial de Enseñanza de Hebei.
- Wu, Xinlei /吴新雷 (ed.) (2002). 中国昆剧大辞典 [*Diccionario de kunqu chino*]. Nanjing: Editorial de la Universidad de Nanjing.
- Xie, Ping/谢屏 y Shen, Leiyan/沈雷燕 (2016). 中西宗教文化比较 [*Comparación de la cultura y religiones chinas y occidentales*]. Beijing: Editorial de Viaje de China.
- Xu, Qiang/许强 (2014). 中西戏剧时空观比较研究 [*«Estudio comparativo del concepto espacial y temporal de los dramas chinos y occidentales»*], 戏剧文学 [*Literatura dramática*] (10), 5.
- Xu, Shen/许慎 (2011). Chai, Jianhong/柴剑虹 y Li, Zhaoxiang/李肇翔 (eds.). *Shuowen jiezi/说文解字* [*Explicando escrituras compuestas simples y analizándolas*]. Beijing: Editorial de Jiuzhou (obra original de la dinastía Han).
- Xu, Shuofang/徐朔方 (1983). 汤显祖和利玛窦 [*«Tang Xianzu y Mateo Ricci»*]. En 论汤显祖及其他 [*Sobre Tang Xianzu y otros*]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai.
- Xu, Shuofang/徐朔方 (1983). 论汤显祖及其他 [*Sobre Tang Xianzu y otros*]. Shanghai: Editorial de Libros Clásicos de Shanghai.
- Xuan, Fang /宣方 (trad. y anotación) (2012). 金刚经译注 [*Traducción y anotación de Sutra vajra prajna paramita*]. Beijing: Casa de libros de China (publicación original, s. f.).

- Xun, Kuang/荀况 (2015). *Xunzi/荀子 [Xunzi]*, trad. y anotación de FANG, Yong/方勇. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del fin de los Reinos Combatientes).
- Yang, Jiang/杨绛 (1959). 李渔论戏剧结构 [«Li Yu habla de la estructura dramática»]. En 杨绛全集 戏剧·文论卷 [*Obras completas de Yang Jiang. Xiqu. Teoría literaria*] (pp. 332-348). Beijing: Editorial Popular de Literatura.
- Yuan, Hongdao/袁宏道 (2008). Xuxiaoxiu shi/敍小修詩 [«Comentario de poemas de Xiaoxiu»]. En Yuan, Hongdao 见袁宏道 (明): *Yuan Hongdao ji jianjiao/袁宏道集笺校*[*Notación y revisión de la Colección de Yuan Hongdao*], revisado y anotado por Qian, Bocheng/钱伯城. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos (texto original de la dinastía Ming).
- Yue, Daiyu/乐黛云 (ed.) (1988). 中西比较文学教程 [*Manual de literatura comparada china y occidental*]. Beijing: Editorial de Educación Avanzada.
- Yue, Daiyun/乐黛云 (1988). 比较文学原理 [*Teoría de literatura comparada*]. Changsha: Editorial de Cultura y Arte de Hunan.
- Zang, Maoxun 臧懋循 (1999). 玉茗堂传奇引 [«Prólogo de *Chuanqi de la Sala de Camelia*»]. En 汤显祖全集·附录 [*Colección completa de Tang Xianzu. Apéndice*]. Beijing: Editorial de Libros Clásicos (obra original de la dinastía Ming).
- Zha, Jizuo / 查继佐 (2014). 汤显祖传 [*Biografía de Tang Xianzu*]. En *Zuiwei lu* Tomo XVIII/ 罪惟錄 卷十八, ed. de Ni, Zhiyun y Liu, Tianlu/ 倪志雲, 劉天路. Jinan: Casa de libro de Qilu (obra original de la dinastía Qing).
- Zhang, Dainian/张岱年 (2005). 中国哲学大纲 [*Esquema de la filosofía china*]. Nanjing: Editorial de la Enseñanza de Jiangsu.
- Zhang, Fa/张法 (2010). 中西美学与文化精神 [*La estética y el espíritu cultural chino y occidental*]. Beijing: Editorial de la Universidad Popular China.
- Zhang, Liming/张黎明 (2013). 《南柯太守传》与唐代槐树文化 [«El gobernador de Nanke y la cultura de árbol de sófora de la dinastía Tang»], *北京社会科学* [*Ciencia Social de Beijing*] (6),5.
- Zhang, Zailin/张再林 (1997). 中西哲学比较论 [*Teoría comparada de la filosofía china y occidental*]. Xi'an: Editorial de la Universidad del Noroeste.

- Zhao, Dechang/赵德昌 (2017). 汤显祖“二梦”梦境的特色与其意蕴 [«Las características y la implicación del sueño en los ‘dos sueños’ de Tang Xianzu»]. En *Colección de los estudios valiosos sobre Tang Xianzu. 2016 China Fuzhou Tang Xianzu* (pp. 317-321). Shanghái: Editorial de Libros Clásicos de Shanghái, 2017.
- Zhao, Lin/赵璘 (2013), *Yinhua lu*/因话录 ed. de Li, Zechao/黎泽潮. Hefei: Editorial de la Universidad de Industria de Hefei (obra original de la dinastía Tang).
- Zhao, Zhenjiang/赵振江, Teng, Wei/滕威 (2014). 中外文学交流史 [*Historia de intercambios literarios entre China y extranjero*]. Jinan: Editorial de Educación de Shandong.
- Zheng, Peikai/鄭培凱 (1995). 湯顯祖與晚明文化 [*Tang Xianzu y la cultura del tardío de Ming*]. Taipéi: Cultura Yuchen.
- Zheng, Zhenduo/ 郑振铎 (1998), *Xidi shuhua* (2º edición) / 《西谛书话》 [*Xidi(seudónimo de Zheng Zhenduo) comenta los libros clásicos*]2 版. Beijing: Editorial de Vida. Lectura. Conocimiento (第一版 1983 年).
- Zhou Yude/周育德 (2015), *Tang Xianzu lungao* / 汤显祖论稿 (增订本) [*Artículos sobre Tang Xianzu* (edición revisada)]. Shanghái: Editorial Popular de Shanghái .
- Zhou, Fangyu/周访渔 (trad.) (1997). 卡尔德隆戏剧选 [*Selección de teatros de Calderón*]. Shanghái: Editorial de Traducción de Literatura.
- Zhou, Ning/周宁 (1993). 比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究 [*El drama comparado—estudio sobre el modelo discursivo de drama chino y occidental*]. Shanghái: Editorial de Ciencia Social de Shanghái.
- Zhou, Yibai/周贻白 (1979). 中国戏曲发展史纲要 [*Esquema de la historia de desarrollo del xiqu chino*]. Shanghái: Editorial de Libros Clásicos.
- Zhou, Yibai/周贻白 (2016). 中国剧场史：外二种 [*Historia de teatro chino. y otras dos obras*]. Beijing: Editorial de Drama Chino.
- Zhu, Qiuxiu/朱秋秀 (2011). 明金陵唐振吾刻本《南柯记》考 [*Investigación de la versión de Tang Zhenmo de Jinling de la dinastía Ming de Historia de Nanke*]. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Zhongshan.
- Zhu, Zhirong/朱志荣 (2006). 中西美学之间 [*Entre la estética china y la occidental*]. Shanghái: Librería Sanlian de Shanghái.

- Zhuang, Zhou/庄周(2015). 庄子 [*Zhuangzi*]. trad. y anotado por Fang, Yong/方勇. Beijing: Casa de Libros de China (obra original del período de los Reinos Combatientes).
- Zong, Baihua/宗白华 (1994). 介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画 [«Presentación de dos libros sobre la pintura china y los argumentos experimentales en la pintura china»]. En 宗白华全集.第二卷 [*Colección completa de Zong Baihua*]. Hefei: Editorial de Enseñanza de Anhui (obra original de 1932).
- Zong, Baihua/宗白华 (2008). 自德见寄书 [«Carta de lo visto en Alemania»], En LIN, Tonghua /林同华 (ed.), 宗白华全集 [*Colección completa de Zong Baihua*]. Hefei: Editorial de Enseñanza de Anhui (obra original de 1921).
- Zong, Baihua/宗白华, YIN, Manting/荫曼婷 (comp.) (2009). 宗白华中西美学论集 [*Colección de estética china y occidental de Zong Baihua*]. Nanjing: Editorial de la Universidad de Nanjing.
- Zou, Diguang/邹迪光 (1995). Tang Yireng xiansheng zhuan/汤义仍先生传 [«Biografía de Tang Yireng»]. Citado en Zheng, Peikai/鄭培凱, 湯顯祖與晚明文化 [*Tang Xianzu y la cultura del tardío de Ming*] (p. 9). Taipéi: Cultura Yunwen (obra original de la dinastía Ming).
- Zou, Diguang /邹迪光 (2016). Guanxi yanshuo/观戏演说[«Discurso sobre la apreciación de xi»]. Citado en Zhou, Yude/周育德 y Zou, Yuanjiang/邹元江, 汤显祖研究论文集粹 [*Colección de artículos de investigación sobre Tang Xianzu*] (pp. 461-462). Beijing: Editorial Popular (obra original de la dinastía Ming).

ANEXO I.

CRONOLOGÍA DE TANG XIANZU

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1550 Año 20 de la era Jiajing del Emperador Shizong (<i>Gengxu</i>)	1 año	- Altan Kan, de Mongolia, ataca Gubeikou y rodeó la capital, con grandes saqueos. - Nacen Zhao Nanxing en Gaoyi y Gu Xiancheng en Wuxi. - El monje Daguan, futuro maestro de Tang Xianzu, tiene 7 años. - Cervantes tiene 3 años.	
1551 Año 30 de la era Jiajing (<i>Xinhai</i>)	2 años	- Altan Kan obliga a la dinastía Ming a abrir los mercados de caballo⁵⁶⁰. La dinastía Ming se niega a las exigencias de negociar con ganado y cierra el mercado unilateralmente. Los dos lados vuelven a la guerra.	

⁵⁶⁰ Lugar fijo para que la dinastía Ming intercambiara productos con las minorías étnicas fronterizas. Se utiliza principalmente para intercambiar o comprar caballos, de ahí viene el nombre.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
		- Piratas japoneses invaden la provincia de Zhejian. Tan Lun, designado prefecto de Taizhou, entrena a un ejército de mil soldados del pueblo. Nacen Xie Tingliang en Jinxi y Zou Yuanbiao en Jishui.	
1552 Año 32 de la era Jianjing (Renzi)	3 años	- Shuaiji, de Tongli, gana el Examen Provincial.	- Xianzu empieza a demostrar inteligencia. Lllaman a Shuaiji y Tang ‘los dos prodigios’.
1553 Año 32 de la era Jiajing (Guichou)	4 años	- En enero, Yuanwailang del Ministerio Militar, Yang Jisheng es encarcelado, tras acusar a Yan Song. - En febrero, Shen Jing nace en Songling, en el distrito de Wujian. - En marzo, Luo Rufang gana el Examen Estatal del gobierno central. - En julio, los portugueses llegan a Macao.	
1554 Año 33 de la era Jiajing (Jiayin)	5 años	- Gao Yingfang gana el Examen Estatal.	- Tang Xianzu va a la escuela privada, donde puede crear varios dísticos a la vez.
1555 Año 34 de la era Jiajing (Yimao)	6 años	- Altan Kan invade Datong y Huailai. La capital entra en estado de alarma. - Nace Zou Diguang.	

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1556 Año 35 de la era Jiajing (<i>Bingchen</i>)	7 años	- El 23 de enero —calendario solar—, un terremoto sacude el distrito Hua, de la provincia de Shanxi. Mueren unas 830 mil personas. - En junio, Altan Kan invade Xuanfu. - Los piratas japoneses sacuden la provincia de Zhejiang. - El Emperador Jiajing ordena explotar las minas de plata.	
1557 Año 36 de la era Jiajing (<i>Dingsi</i>)	8 años	- Colonos portugueses toman Macao. - Nace Xie Tingzan en Jinxi.	
1558 Año 37 de la era Jiajing (<i>Wuwu</i>)	9 años	- Altan Kan sitia Datong, pero Ma Lu y el teniente Shang Biao los defienden hasta que se retira. - El Jishizhong⁵⁶¹ del Ministerio Penal, denuncia a Yan Song.	
1559 Año 38 de la era Jiajing (<i>Jiwei</i>)	10 años	- Daguan se hace monje en Suzhou, a los diecisiete años.	- Nace el hermano menor de Tang Xianzu.

⁵⁶¹ Cargo oficial chino.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1560 Año 39 de la era Jiajing (<i>Gengshen</i>)	11 años	- Tan Lun entrena a las tropas en la provincia de Zhejiang para defenderse de los piratas japoneses. Vuelve a su pueblo tras la muerte de su padre y lleva a un grupo dramático profesional de Yihuang. - En febrero, nace Yuan Zongdao en Chang'an li de Gong'an, provincia de Hubei.	
1561 Año 40 de la era Jiajing (<i>Xinyou</i>)	12 años	- Feng Tianjue y Yuan San, milicianos de las provincias de Guangdong y Guangxi, se sublevan en el distrito de Minqing. Entran en Jiangxi y conquistan Linchuan.	- Tang Xianzu lee las obras clásicas confucianas. - Tang crea su poema más antiguo conservado «Luanhou»⁵⁶².
1562 Año 41 de la era Jiajing (<i>Renxu</i>)	13 años	- En mayo, Yan Song es despedido de su cargo.	- Xu Liangfu, famoso vasallo del confucianismo, es expulsado del cargo de Jishizhong del Ministerio de Funcionarios y abre una sala de estudio al este de Linchuan. Tang Xianzu aprende poemas y <i>ci</i> antiguos con él. - El padre de Tang pide a Luo Rufag, discípulo del neoconfucianismo, que le enseñe en su sala de estudio privada. Tang acepta el pensamiento de la escuela izquierda del neoconfucianismo.

⁵⁶² 《乱后》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1563 Año 42 de la era Jiajing (<i>Guihai</i>)	14 años		- Tang se hace discípulo oficial tras aprobar el examen de Aptitud. Su talento es elogiado por el inspector He Tang. - Entra en la escuela del distrito. - Escribe el poema «Rushe shi tongshesheng»⁵⁶³, en el que expresa su inquietud.
1564 Año 43 de la era Jiajing (<i>Jiazi</i>)	15 años	- El 23 de abril –calendario solar– nace Shakespeare en Stratford.	- Tang estudia con Xu Liangfu las letras antiguas y modernas, poemas, <i>ci</i>, cantos, fu y <i>Shujing</i>⁵⁶⁴.
1565 Año 44 de la era Jiajing (<i>Yichou</i>)	16 años	- El emperador Jiajing confisca las propiedades de la familia de Yan Song y decapita a Yan Shifan. - Xu Liangfu muere de un absceso maligno.	- Tang Xianzu crea «Elegía al señor Xu Zifu»⁵⁶⁵.

⁵⁶³ 《入舍示同舍生》

⁵⁶⁴ Una de las cinco cinco *Obras clásicas* de la Antigüedad china.

⁵⁶⁵ 《挽徐子拂先生诗》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1566 Año 45 de la era Jiajing (<i>Bingyin</i>)	17 años	- El 14 de diciembre, el emperador Zhu Houcong muere envenenado. - Cervantes se establece en Madrid.	- Luo Rufang vuelve a su pueblo natal y construye la Sala de Estudio de Cumbre Anterior. Tang Xianzu acude a estudiar neoconfucianismo. - En agosto, no puede participar en el Examen Provincial a causa de una enfermedad. - Crea el poema «Cántico de río claro»⁵⁶⁶. - Escribe un poema en el que llora la muerte del emperador⁵⁶⁷.
1567 El primer año de la era Longqing del Emperador Muzong (<i>Dingmou</i>)	18 años	- Zhan Juzheng entra en el Consejo de Ministros Interior. - El gobierno levanta las prohibiciones marítimas y los comerciantes pueden navegar.	

⁵⁶⁶ 《明河咏》

⁵⁶⁷ 《丙寅哭大行皇帝》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1568 El segundo año de la era Longqing (<i>Wuchen</i>)	19 años	- El príncipe Zhu Yijun es nombrado heredero. - Escribió con caligrafía <i>Xingcao</i>⁵⁶⁸ el poema de Ma Zhen de la dinastía Yuan, «Perezoso para inclinarse en el mundo secular»⁵⁶⁹. - Luo Rufang viaja a Ninjing para salvar al maestro Yan Jun de la cárcel. - Shuai Ji gana el Examen de palacio. - Nace Yuan Hongdao en Gong'an.	
1569 El tercer año de la era Longqing (<i>Jisi</i>)	20 años		- Shuaiji le enseña a Tang Xianzu las letras antiguas y modernas. Empieza a leer las obras selectas de las seis dinastías de Han, Wei. - Se hace amigo de Zhou Wuhuai y Rao Bozong. - Toma por esposa a Wu, del distrito de Dongxiang.

⁵⁶⁸ 行草

⁵⁶⁹ 《红尘堆里懒低颜》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1570 Año 4 de la era Longqing (Gengwu)	21 años	- Nace Yuan Zhongdao.	- Gana la octava plaza en el examen de la provincia de Jiangxi. - Inscribe el poema «Inscripción por caer la horquilla en el tanque de loto»⁵⁷⁰ en el Templo de Pico de Hube de la Montaña Oeste. - En invierno, acude a la capital para el examen de primavera, residió en el mismo hostel con Jiang Qifang.
1571 Año 5 de la era Longqing (Xinwei)	22 años	- El gobierno llega a un acuerdo con Altan Kan para garantizar la paz.	- Suspende el examen de primavera.
1572 Año 6 de la era Longqing (Renshen)	23 años	- El 26 de mayo muere el emperador y el 10 de junio hereda el trono Zhu Yijun, que cambia el título del reinado Wanli. - Zhang Juzheng se alía con Feng Bao para expulsar a Gao Gong y dominar la política.	- Nace la hija mayor de Tang Xianzu.
1573 El primer año de la era Wanli del Emperador Shenzong (Guiyou)	24 años	- Zhang Juzheng preside los asuntos de la corte con la Ley del látigo Único e inicia un proceso de reforma. - Zang Maoxun gana el Examen de la Provincia.	- Nace la segunda hija de Tang Xianzu, Yuanxiang.

⁵⁷⁰ 《莲池坠簪题壁》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1574 Año 2 de la era Wanli (<i>Jiaxu</i>)	25 años	- Zou Diguang, Shen Jing y Li Sancai ganan el Examen de la Capital.	- Tang Xianzu pierde por segunda vez el examen de primavera. Se va a estudiar a <i>Guozijian</i> ⁵⁷¹ de Nanjing.
1575 Año 3 de la era Wanli (<i>Yihai</i>)	26 años	- Se publica en Linchuan la colección poética <i>Hongquan yicao</i> ⁵⁷² . - Shuai Ji se encarga del Departamento Sur de Sacerdotes del Ministerio de Rito.	- Nace la tercera hija de Tang Xianzu, Yuanying.
1576 Año 4 de la era Wanli (<i>Bingzi</i>)	27 años	- El 23 de enero —calendario solar—, la Iglesia católica establece un obispado en Macao. - El Emisario de la Inspección de Liaodong, Liu Tai denuncia a Zhang Juzheng. Se encarcela a Liu Tai. - Gu Xiancheng gana el Examen Provincial.	- En primavera, Tang Xianzu visita Xuancheng y conoce a Shen Maoxue, Mei Yujin y Lon Zongwu. Viaja a la <i>Guozijian</i> de Nanjing con Jiang Qifang. - Tang Xianzu recoge los poemas hechos durante sus estudios en Nanjing en «Yongzao» (perdido) ⁵⁷³ .

⁵⁷¹ La universidad más importante del país.

⁵⁷² 《红泉逸草》

⁵⁷³ 《雍藻》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1577 Año 5 de la era Wanli (<i>Dingchou</i>)	28 años	- El alcalde de Fuzhou Gu Zhixian reconstruye la Represa de Mil Piezas de Oro de Rushui. - Tu Long y Zou Yuanbiao ganan el Examen de Palacio. Tu es nombrado magistrado y Zou empieza prácticas en el Ministerio Penal. - Tan Lun muere en su cargo. - Un grupo de funcionarios, incluyendo a Zou Yuanbiao, acusa a Zhang Juzheng, pero son torturados.	- Participa en el Examen de la Capital. El Primer Ministro Zhang Juzheng soborna a Shen Maoxue y Tang Xianzu para que su hijo gane una de las primeras plazas. Shen obedece y gana el primer puesto, Tang Xianzu renuncia y pierde el examen. - Crea <i>Guangyi fu</i>⁵⁷⁴ y empieza a usar el apelativo Hairuo. - Vuelve a estudiar a la <i>Guozijian</i> de Nanjing, con el maestro Zhang Wei. - Toma como concubina a la señora Zhao.
1578 Año 6 de la era Wanli (<i>Wuyan</i>)	29 años		- Tang Xianzu tiene a su primer hijo, Shi Qu. - Tang y Shuai Ji escriben cánticos para celebrar la reconstrucción de la Represa.
1579 Año 7 de la era Wanli (<i>Yimao</i>)	30 años	- Zhang Juzheng destruye todas las salas de estudio, con el apoyo del emperador Wanli.	- Recoge los poemas desde los años 5-7 de la era Wanli en <i>Wenji youcao</i>⁵⁷⁵, con prefacio de Xie Tingliang. Se lo envía a Xu Wei. - En septiembre, Tang Xianzu preside en el Templo de Frescor de Nanjing.

⁵⁷⁴ 《广意赋》

⁵⁷⁵ 《问棘邮草》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1580 Año 8 de la era Wanli (<i>Gengchen</i>)	31 años	- Gu Xiancheng gana el Examen de Palacio.	- Nace el segundo hijo de Tang Xianzu, Taiqi. - Va a participar en el Examen de la Capital, vuelve a negarse a los intentos de Zhang Juzheng y renuncia al examen. Regresa a estudiar a <i>Guozijian</i> de Nanjing. - Crea <i>Historia de la flauta púrpura</i>, junto a Xie Tingliang, Zeng Yuexiang y Wu Shizhi, pero la dejan a medias debido a las disputas. - En otoño, Tang Xianzu regresa a Linchuan.
1581 Año 9 de la era Wanli (<i>Xinsi</i>)	32 años	- Dai Xun es acusado de desobediencia a Zhang Juzheng, así que tiene que renunciar al cargo. - Shuai Ji asciende a gobernador de Sinan, de la provincia de Guizhou. - En diciembre se termina la medición de terreno nacional y Zhang Juzheng aplica la Ley de Látigo Único.	
1582 Año 10 de la era Wanli (<i>Renwu</i>)	33 años	- Muere el rey Altan Kan. - Zhang Juzheng muere y es reemplazado por Zhang Ziwei. - Rao Lun y Xie Tingliang ganan el Examen de Provincia.	- Tang Xianzu va a participar en el Examen de la Capital, pasando por Hangzhou, donde se queda más de un mes con Jiang Qifang, escribiendo textos.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1583 Año 11 de la era Wanli (<i>Guiwei</i>)	34 años	- Tu Long asciende a Ministro del Ministerio de Rito. - Shenzhong emite un edicto para eliminar el estado oficial de Zhang Juzheng. - Zhang Siwei renuncia a su cargo para estar de luto y Shen Shixing le reemplaza como Primer Ministro.	- Tang Xianzu gana la plaza 211 del Examen de la Capital. De nuevo, renuncia a los sobornos de Shen Shixing y Zhang Siwei- Abandona la elección de practicante de la Academia Imperial y practica en el Ministerio del Rito. - Su mujer Wu muere en Linchuan. Toma como esposa a Fu en Pekín. - Tras acabar sus prácticas, pide el cargo de Doctor del Templo de Taichang y empieza a ejercerlo el 10 de agosto.
1584 Año 12 de la era Wanli (<i>Jiashen</i>)	35 años	- Se registra la casa de Zhang Juzheng y se confiscan sus propiedades. Su hijo mayor se suicida. - El Zhushi⁵⁷⁶ del Ministerio Penal, Yu Xianqing, acusa a Tu Long de lascivia, lo que lleva a la destitución de ambos.	
1585 Año 13 de la era Wanli (<i>Yiyou</i>)	36 años		- Si Rulin, Langzhong⁵⁷⁷ del Ministerio de Funcionarios, manda una carta a Tang para que se traslade al puesto de Zhushi del Ministerio de Funcionarios. - Tang escribe «Al Ministerio de Funcionarios»⁵⁷⁸ para renunciar.

⁵⁷⁶ 主事, nombre de cargo.

⁵⁷⁷ 郎中, nombre de cargo.

⁵⁷⁸ 《与司吏部》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1586 Año 14 de la era Wanli (<i>Bingxu</i>)	37 años	- En febrero, se niega la petición de nombrar al Príncipe mayor como heredero. Comienza una disputa sobre el heredero del país. - Shen Jing, acusado de nombrar a Zhu Changluo como Heredero, es degradado tres niveles oficiales. - Shakespeare se muda a Londres.	- Luo Rufang llega a Nanjing y habla con Tang sobre sus estudios y su vida amorosa. Tras sus conversaciones, Tang empieza a desengañarse. - Escribe el epígrafe de <i>Historia de Yuhe</i>⁵⁷⁹. - En su cumpleaños escribe «Treinta y siete»⁵⁸⁰, donde expresa sus frustraciones con ser un funcionario inactivo.
1587 Año 15 de la era Wanli (<i>Dinghai</i>)	38 años		- Alrededor de este año, escribe <i>Historia de la Horquilla Púrpura</i>. - Tras la inspección de funcionarios en la capital, vuelve a casa y compone los poemas <i>Entre el sueño de Shuaisheng</i>⁵⁸¹, <i>Parece pequeña Linchuan al volver de Pekín y Nanjing</i>⁵⁸², <i>Relato después de la inspección de la capital</i>⁵⁸³.

⁵⁷⁹ 《玉合记》

⁵⁸⁰ 《三十七》

⁵⁸¹ 《赴帅生梦作》

⁵⁸² 《二京归觉临川小》

⁵⁸³ 《京察后小述》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1588 Año 16 de la era Wanli (<i>Wuzi</i>)	39 años	- Muere Luo Rufang. - Shakespeare empieza a adaptar antiguos guiones para compañías londinenses.	- Tang Xianzu se traslada al cargo de secretario de Zhanshifu⁵⁸⁴, nivel vice-siete. - Tiene a su tercer hijo, Kaiyuan. - Crea poemas como <i>Visita a funcionarios de niveles altos de Sanwu</i>⁵⁸⁵, en los que habla de la realidad social. - La señora Zhao da a luz a Zhanxiu en Nanjing.
1589 Año 17 de la era Wanli (<i>Jichou</i>)	40 años	- El emperador Wanli cancela la celebración del Año Nuevo y da menos audiencias a los funcionarios. - La hambruna se extiende por el país. - Shen Jing fue acusado de admitir a Li Hong en el Examen Provincial y acaba renunciando a su cargo por enfermedad. - Yuan Hongdao y Gao Panlong ganan el Examen Provincial.	- Tang Xianzu se traslada a Zhushi de Sacerdote del Ministerio del Rito en Nanjing. - Xu Wei, tras recibir la obra <i>Wenji youcao</i> en la capital, elogia: «verdadero talento, muy raro en la vida». Escribió el poema «Leer <i>Wenjitang ji</i>— escrito a Tang Hairuo»⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ 詹事府

⁵⁸⁵ 《访问三吴长吏》

⁵⁸⁶ 《读问棘堂集——拟寄汤海若》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1590 Año 18 de la era Wanli (<i>Gengyan</i>)	41 años	- Muere el líder de restaurar el estilo literario antiguo Wang Shizhen.	- En diciembre, se encuentra por primera vez con Dagan, en la casa de Zou Yuanbiao. - Recibe la carta de Xu Wenchang «A Tang Yireng».
1591 Año 19 de la era Wanli (<i>Xinmao</i>)	42 años	- Shen Shixing y Xu Guo renuncian a sus cargos. - Zhang Wei se convierte en Daxueshi de <i>Wenyuange</i>⁵⁸⁷.	- El 25 de marzo entrega «Lun fuchen kechen shu»⁵⁸⁸ («Sobre las faltas de secretarios y oficiales de supervisión»). - El 16 de mayo es degradado a Dianshi⁵⁸⁹ de Xuwen y vuelve a Linchuan. - En octubre sueña con Zhou Zonghao y escribe «Lamento por el gran amigo»⁵⁹⁰. - Después del Xiaoxue⁵⁹¹, llega a Guangzhou. - En diciembre viaja a Luofu, donde duerme en el Templo de Chongxu. Vuelve a Guangzhou y viaja a Macao. Toma un barco en Yangjiang y llega hasta la isla de Weizhou, desde donde viaja a Xuwen. Por el camino, se encuentra con Zhang Sixiu, el segundo hijo de Zhang Juzheng.

⁵⁸⁷ 文渊阁大学士, rango más alto de los funcionarios civiles del gabinete.

⁵⁸⁸ 《论辅臣科臣疏》

⁵⁸⁹ Cargo que designa al asistente del magistrado del distrito.

⁵⁹⁰ 《哀伟朋赋》

⁵⁹¹ El vigésimo período de los calendarios tradicionales chinos, que dividen un año en 24 períodos solares.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
			- En Xuwen, consulta la opinión pública y da clases para promover el pensamiento Guisheng⁵⁹². - Nace el hijo Xi'er en Linchuan.
1592 Año 20 de la era Wanli (<i>Renchen</i>)	43 años	- En abril —calendario solar—, el japonés Toyotomi Hideyoshi ⁵⁹³ invade Corea. La dinastía Ming envía decenas de miles de tropas en apoyo. - Gao Panlong se convierte en Xingren ⁵⁹⁴ del Departamento de Xingren. - Yuan Hongdao gana el Examen de Palacio, pero renuncia al cargo y pide permiso para volver a su pueblo natal. - Xiang Yingxiang se traslada al Jishizhong del Departamento Civil.	- Prepara la Escuela de Guisheng con el magistrado del distrito Xiong Min. - En otoño, Tang Xianzu viaja a través del mar Qiongzhou.

⁵⁹² El pensamiento *Guisheng* (tomar la vida como preciosa) se originó en el texto famoso con el mismo título en «Lvshi chunqiu» («Crónica de la Primavera y el Otoño del Señor Lv»). Es el pensamiento de la escuela de Zi Huazu, pensador del taoísmo en la época de los Reinos Combatientes.

⁵⁹³ Daimio del período Sengoku, que unificó Japón.

⁵⁹⁴ Cargo que hoy en día equivaldría a un diplomático.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1593 Año 21 de la era Wanli (<i>Guisi</i>)	44 años	- En agosto, se construye la Escuela Xuangpu. - Muere Xu Wenchang. - En Shangshu del Ministerio Militar Sun Longsun y el Langzhong del Departamento de Kaogong⁵⁹⁵ presiden el Examen de la Capital para los funcionarios. Aplican una ley imparcial para limpiar el círculo de funcionarios, pero son atacados por el Primer Ministro Wang Xijue y sus súbditos.	- En enero escribe «Escuela Guisheng»⁵⁹⁶. - En febrero parte a Linchuan, pero antes escribe «Separación de la Escuela Guisheng en Xuwen»⁵⁹⁷. - De Linchuan, se marcha a Suichang, donde ejerce el cargo de magistrado del distrito desde el 1 de abril. - En marzo, presenta sus respetos en el Templo de Confucio. - Nace su quinta hija, Qinv, durante el festival de Qixi. - En invierno, dirige a la gente para eliminar tigres en Yewu. A finales de años se construye el Templo Conmemorativo de Eliminar Tigres.

⁵⁹⁵ *Kaogong si*, encargado de los exámenes a funcionarios.

⁵⁹⁶ 《贵生书院说》

⁵⁹⁷ 《徐闻留别贵生书院》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1594 Año 22 de la era Wanli (<i>Jiawu</i>)	45 años	- En enero, se termina el Gabinete Zunjing. - Se construye el Edificio Qiming, frente al Templo Baoyuan, al este de la ciudad. - Gu Xiancheng se convierte en Langzhong del Departamento de Wenxuan⁵⁹⁸ del Ministerio de los Funcionarios. A pesar de su desempeño justo, es destituido. - Tras acusar a Wang Xijue, Gao Panlong sufre las represalias y es degradado a Dianshi⁵⁹⁹ de Jieyang en la provincia de Guangdong.	- En la fiesta de los Faroles, libera a los prisioneros para que aprecien los faroles. Escribe el poema «Liberar los prisioneros para ver los faroles en el puente del Río Pingchang»⁶⁰⁰ para enviar a Jiang Yaoxian. - Muere su séptima hija, a seis meses. - Recibe la visita de Wu Shizhi. - Tiene a su quinto hijo, Kaixian. - Acude a Pekín a la evaluación de los funcionarios administrativos, pasando por el distrito de Tengxian, donde examinó los éxitos administrativos en el distrito de Zhao Bangqing.

⁵⁹⁸ Wenxuan si, encargado de la selección y nombramiento de funcionarios.

⁵⁹⁹ Cargo de bajo nivel, asistente de magistrado del distrito.

⁶⁰⁰ 《平昌河桥纵囚观灯》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1595 Año 23 de la era Wanli (Yiwei)	46 años	- Xie Tinglang gana el Examen de Palacio. - Tu Long visita dos veces Suichang. - Se estrena <i>Romeo y Julieta</i>, de Shakespeare. - Gao Panlong y Gu Xiancheng fundan la Escuela del Bosque del Este.	- Se entrevista en Pelín con los Tres Hermanos de Gong'an. Yuan Hongdao escribe <i>Sobre el texto</i>⁶⁰¹ para criticar los Siete Anteriores y Posteriores. - Sale de Pekín a Suichang. - Tang empieza a concebir <i>El Pabellón de las Peonías</i>. - A finales de otoño, recibe la visita de Dagan. - En julio muere Shuai Ji. Tang hace una revisión final de <i>Historia de horquilla púrpura</i> y escribe el epígrafe. - Libera a los presos para que celebren el Año Nuevo con sus familias. Escribe el poema «Liberar a los presos en Nochevieja»⁶⁰² y lo envía a Wu Shizhi.

⁶⁰¹ 《论文》

⁶⁰² 《除夕遣囚》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1596 Año 24 de la era Wanli (<i>Bingshen</i>)	47 años	- El emperador Wanli le confiere el título de Rey de Japón a Toyotomi Hideyoshi. - El emperador envía a Cao Jin a la provincia de Zhejiang para explotar mina. - Yuan Hongdao escribe el epígrafe para un poema de Zhongdao y adopta la propuesta literaria de «expresar el temperamento verdadero y único, no sujeto a ningún formato o restricciones de rutina»⁶⁰³.	

⁶⁰³ “独抒性灵，不拘格套”

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1597 Año 25 de la era Wanli (<i>Dingchou</i>)	48 años		- Nace el sexto hijo Lv'er. - En marzo, acude a Hangzhou para evaluar los éxitos logrados en este período. - Viaja a la montaña Yandang de Wenzhou. - Tras un tiempo sin ascender como magistrado del distrito de Suichang, escribe «Lamentar el estado oficial»⁶⁰⁴. - Insatisfecho con el impuesto sobre minerales, escribe «Ganshi»⁶⁰⁵. - En invierno, va a la capital para informar de los logros locales.

⁶⁰⁴ 《感宦籍賦》

⁶⁰⁵ 《感事》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1598 Año 26 de la era Wanli (<i>Wuxu</i>)	49 años	- Xie Tingzan gana el Examen de Palacio. - En septiembre —calendario solar— muere Toyotomi Hideyoshi. La guerra de Corea termina con su fracaso.	- Su hijo Lv'er muere de viruela. - Tras informar en la capital, Tang abandona su cargo y vuelve a Linchuan. - En verano, escribe «Al enterarse de la sequía en la capital, el sufrimiento de la gente y los fuertes impuestos»⁶⁰⁶. - Se traslada a una nueva vivienda en la calle Shajing, que denominó «Sala de Yuming» (Sala de Camelia Blanca). - En agosto, muere su hijo Xi'er, de dos años. - En otoño, termina <i>El Pabellón de las Peonías</i> y escribe el epígrafe, en el que defiende que «el <i>qing</i> se despierta inconscientemente y se vuelve cada vez más profundo, Cuando se vive, se puede morir por amor, y cuando se está muerto, también se puede resucitar por el <i>qing</i>. Los que cuando están vivos y no quieren morir por amor y cuando están muertos no pueden resucitar por amor, no pueden ser considerados como el extremo del amor»⁶⁰⁷. - Empieza a usar el nombre taoísta Qingyuan.

⁶⁰⁶ 《闻都城渴雨，时苦摊税》

⁶⁰⁷ “情不知所起，一往情深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
			- En diciembre, recibe la visita de Dagan.
1599 Año 27 de la era Wanli (Yihai)	50 años	- En Inglaterra, termina de construirse <i>The Globe</i>.	- En enero —calendario lunar—, despide a Dagan. En febrero sueña con una carta de Dagan y empieza a usar el apelativo Hairuo. - <i>El Pabellón de las Peonías</i> se representa en la Sala Yuming para celebrar su 50 cumpleaños.
1600 Año 28 de la era Wanli (Gengzi)	51 años	- Dagan viaja a la capital para impedir que se apliquen impuestos a la minería. - En enero, nace Calderón de la Barca.	- Tang Xianzu termina <i>Historia de Nanke</i> y escribe el epígrafe. - En julio muere su hijo mayor, Shiqu en Nanjing. Su segundo hijo viaja a la <i>Guozijian</i> de Nanjing.
1601 Año 29 de la era Wanli (Xinchou)	52 años	- Se nombra a Zhu Changluo como príncipe heredero. - Se estrena <i>Hamlet</i>.	- Es destituido de su cargo anterior, acusado de ‘alboroto’. - Recibe la visita de Peng Xingzu. - Escribe <i>Historia de Handan</i> y su epígrafe. - Recibe la visita de Deng Mei, magistrado del distrito de Xiushui.

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1602 Año 30 de la era de Wanli (Renyan)	53 años		- Escribe el «Epígrafe al Templo del dios de xi el maestro Qingyuan del condado Yihuang»⁶⁰⁸. - Li Zhi se suicida en la cárcel en Pekín. Tang escribe sus condolencias en «Memoria a Zhuowu»⁶⁰⁹. - El oficial de posta Sun Yaozu se encarga de la reconstrucción de un puente y Tang escribe «Sobre las tres posibilidades de recuperar el Puente de Wenchang»⁶¹⁰, para elogiar sus méritos.
1603 Año 31 de la era Wanli (Guimao)	54 años	- En noviembre ocurre el Caso del Memorial Culpable⁶¹¹.	- En primavera, escribe un epígrafe para <i>Historia de taberna</i>⁶¹², la obra de <i>chuanqi</i> del Xiaolian⁶¹³ de Nancheng, Zheng Ziwen (nombre de cortesía Baoxian). - En diciembre, el maestro Zeng Daguan es asesinado en la cárcel de Pekín. Tang escribe tres poemas de «Xiku»⁶¹⁴ para expresar sus condolencias.

⁶⁰⁸ 《宜黄县戏神清源师庙记》

⁶⁰⁹ 《叹卓老》

⁶¹⁰ 《复桥三不难之议》

⁶¹¹ 妖书案

⁶¹² 《旗亭记》

⁶¹³ *Xiaolian*, también se llama Juren, apelativo de los que ganan el Examen de Provincia.

⁶¹⁴ 《西哭》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1604 Año 32 de la era Wanli (<i>Jiachen</i>)	55 años	- Gu Xiancheng reconstruye la Escuela del Bosque del Este ⁶¹⁵ , centro de enseñanza y discusión política del partido del Bosque de Este ⁶¹⁶ .	- Tras limpiar el río sedimentado en Huaiyang, Li Hualong invita a Tang a viajar, pero este lo rechaza.
1605 Año 33 de la era de Wanli (<i>Yisi</i>)	56 años	- Se publica la primera parte del <i>Quijote</i> .	- Recibe la visita de Ye Shiyang, quien le lleva una carta de aprendizaje y borradores de poemas. - Li Sancai, de Huaiwu, manda mensajeros oficiales para invitarlo y le recomienda adoptar un cargo oficial, pero Tang renuncia. - Recibe la visita del magistrado de distrito de Xingning, Wan Xueyuan, etc. quienes le piden que cree «Inscripción a la reconstrucción del Gabinete de Respeto a los Clásicos en el condado Xingning de la prefectura Huizhou» ⁶¹⁷ .
1606 Año 34 de la era Wanli (<i>Bingwu</i>)	57 años		- Se imprime y se publica la <i>Colección de la Sala de Yuming</i> , con quince volúmenes elegidos por Shuaiji. - Se publica <i>Historia de Nanke</i> .

⁶¹⁵ 东林书院。

⁶¹⁶ Grupo político burocrático de los letrados del Sur a finales de la dinastía Ming.

⁶¹⁷ 《惠州府兴宁县重建尊经阁碑记》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1607 Año 35 de la era Wanli (Dingwei)	58 años	- Se publica la <i>Historia de los héroes</i>⁶¹⁸ de Shen Jing. Sun Siju y Lv Yushen le envían a Tang <i>Obras completas del canto de sur</i>⁶¹⁹ y <i>Puntos fundamentales para cantar cantos</i>⁶²⁰ de Shen Jing.	- En marzo viaja por Nanchang, se reúne con Ding Cilv y otros en la tertulia de poemas en el Restaurante de Flor de Albaricoque. - Sueña con Ding Cilv y escribe un poema con sollozos. - Li Zhiqing, de Jiangyin lo visita por su fama. - En agosto, Tang escribe «Inscripción a la reconstrucción de muralla de Suichang»⁶²¹.

⁶¹⁸ 《义侠记》

⁶¹⁹ 《南曲全谱》

⁶²⁰ 《唱曲当知》

⁶²¹ 《遂昌新作土城碑》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1608 Año de 36 de la era Wanli (Wushen)	59 años	- Los letrados de Suichang encargan un retrato al pintor Xu Luyun para celebrar el 60 cumpleaños de Tang y lo colocan en su templo vivo⁶²².	- Tang escribe «Prefacio a <i>Colección de preguntar a espada</i>»⁶²³, para el poemario del mismo título. - En septiembre viaja a Nanchang y escribe «Fu a edificio de hermosos paisajes de Yuzhang»⁶²⁴. - Escribe la «Inscripción a la construcción de Ataguía de Tongji en el distrito de Lishui»⁶²⁵ para el distrito de Lishui. - Escribe el prefacio para la <i>Colección del Templo de Calmar el Elefante</i>⁶²⁶ de Zou Diguang. - Tang escribe la «Inscripción a la reconstrucción de Puente Wenchang por Su Meiyuan», para alabar sus méritos.

⁶²² Templo construido para honrar a una persona famosa cuando todavía vive.

⁶²³ 《李超无问剑集序》

⁶²⁴ 《豫章揽秀楼赋》

⁶²⁵ 《丽水县修筑通济堰碑》

⁶²⁶ 《调象庵集》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1609 Año 37 de la era Wanli (<i>Jiyou</i>)	60 años	- Muere Ding Cilv.	- En junio Tang avisa de la muerte de Lv a Huang Ruheng. - Escribe en una carta a Gan Yilu: «la naturaleza no tiene bien ni mal, pero el <i>qing</i> sí. Se sueña por el <i>qing</i>, y llega a ser <i>xi</i> (drama) a través del sueño»⁶²⁷. - Compone la música y palabras de <i>Kechuang xinyu</i>⁶²⁸.
1610 Año 38 de la era Wanli (<i>Gengxu</i>)	61 años	- Han Jing gana el primer puesto en el Examen de la Capital y es designado Xiuzhuan⁶²⁹ de la Academia Imperial, Qian Qianyi, que obtiene el segundo puesto, acepta el cargo de Bianxiu⁶³⁰ de la Academia Imperial. - Se publica <i>Jin ping mei</i>⁶³¹.	
1611 Año 39 de la era Wanli (<i>Xinhai</i>)	62 años	- Se acusa a Tang Binyin y Tang Xianzu le escribe la carta «A Tang Huolin»⁶³² para consolar. - En diciembre, muere Li Hualong.	- En otoño, escribe el prefacio para la <i>Colección del Templo de Sueño</i>⁶³³ de Tang Binyin.

⁶²⁷ “性无善无恶，情有之。因情成梦，因梦成戏。”

⁶²⁸ 《客窗新语》

⁶²⁹ 修撰， encargado de editar, revisar y corregir los escritos del sexto nivel secundario.

⁶³⁰ 编修， se encarga de registrar los libros y escritos, del séptimo nivel.

⁶³¹ 《金瓶梅》

⁶³² 《寄汤霍林》

⁶³³ 《睡庵文集》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1612 Año 40 de la era Wanli (Renzi)	63 años	- Muere Gu Xiancheng.	- En otoño, le llega la «Biografía del señor Tang de Linchuan»⁶³⁴ de Zou Diguang. - En otoño, acompaña a sus hijos Daqi y Kaiyuan a Nanchang para el Examen de Provincia, pero ambos fracasan.
1613 Año 41 de la era Wanli (Kuichou)	64 años	- Se estrena <i>Henry VIII</i> en Inglaterra.	- En abril, repartió su herencia entre sus tres hijos. - Un incendio en su vivienda de Shajing destruye casi todos los libros y pinturas. Pierde el «Prefacio de <i>Antología de Lanting</i> calcado por Chu Suiliang⁶³⁵.

⁶³⁴ 《临川汤先生传》

⁶³⁵ 《褚遂良摹兰亭序》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1614 Año 42 de la era Wanli (Jiayan)	65 años		- Le envía la <i>Colección de Sala de Yuming</i>⁶³⁶ a Yuan Zhongdao. - Escribe el ba⁶³⁷ «Texto continuado para pedir amistad a la Sociedad de Loto de los virtuosos»⁶³⁸, en el que expresa «todavía estoy aquí, mandado por el <i>qing</i> y esforzado por el drama»⁶³⁹. - Wang Yutai le aconseja que visite a funcionarios pidiendo apoyo económico, pero renuncia y contesta con temperamento orgulloso⁶⁴⁰. - Muere su madre, a los 85 años.

⁶³⁶ 《玉茗堂集》

⁶³⁷ Género literario escrito al final de libros, artículos o pinturas.

⁶³⁸ 《续栖贤莲社求友文》， Pedir amistad a la Sociedad de Loto de los virtuosos es una pintura.

⁶³⁹ “吾犹在此为情作使，劬于伎剧。”

⁶⁴⁰ 《答王宇泰》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1615 Año 43 de la era Wanli (Yimao)	66 años	- Se publica la segunda parte del <i>Quijote</i> .	- Muere su padre, a los 88 años. - Escribe el prefacio para <i>Comentario de Sala de Yuming (Tang Xianzu) a Colección a las canciones entre las flores</i>⁶⁴¹. Min Yingbi lo imprimiría a color cuatro años después de su muerte (1620). - Recibe la visita del asistente Xu Chonxi, al que confía los diez volúmenes de <i>Antología de la Sala de Yuming</i>⁶⁴², para que Qian Qianyi haga el prefacio. - Su hijo Kaiyuan gana el Examen de Provincia y su hijo Kaixian gana el Examen de Aptitud para hacerse letrado. - Escribe dos poemas para expresar sus condolencias a Yu Erniang, muerta por la indignación y la tristeza tras leer <i>El Pabellón de las Peonías</i>.

⁶⁴¹ 《玉茗堂评花间集》

⁶⁴² 《玉茗堂选集文集》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
1616 Año 44 de la era Wanli (<i>Bingchen</i>)	67 años	- El 22 de abril muere Cervantes. - El 23 de abril muere Shakespeare.	- Muy enfermo, pensando en sus profesores y amigos, escribe «Fufu yin»⁶⁴³. - Escribe los poemas «Canto de aspiración y sabiduría para amonestar a los niños»⁶⁴⁴, «Canto de granos»⁶⁴⁵ y «Canto de cuadrado y círculo»⁶⁴⁶, para enseñar a Kaiyuan y educar a generaciones posteriores. - Escribe «Siete poemas de despedidas al mundo»⁶⁴⁷, donde expresa sus deseos, como: «suplico que no lloren», «suplico que no inviten a los monjes para librar mi alma», «suplico que no se me sacrifique con ganado», «suplico que no me quemen los billetes de papeles», «suplico que no me escriban oración sacrificial», «suplico que no se me ponga en ataúd de madera preciosa», «suplico que me entierren rápidamente sin permanencia fuera».

⁶⁴³ 《负负吟》⁶⁴⁴ 《志智咏示子》⁶⁴⁵ 《粒粒歌》⁶⁴⁶ 《方圆吟》⁶⁴⁷ 《诀世语七首》

Época	Edad de Tang Xianzu	Hechos históricos y literarios	Hechos biográficos de Tang Xianzu
			- En junio escribe su último poema, «Canto con precipitación»⁶⁴⁸ - El 21 de septiembre, fallece en la Sala de Yuming a la hora Hai. Se le enterró en la tumba de sus antepasados en la montaña Ganoderma (según <i>Genealogía de la familia Tang en Wenchang</i>⁶⁴⁹), al este de la ciudad de Linchuan.

Traducido y elaborado de «Nueva edición de la crónica de Tang Xianzu (1550-1616)», en *Biografía completa de Tang Xianzu*, Gong Zhongmo, Shanghai: Editorial Popular de Sanghai, 2015, pp. 350-371, y *Crónica de Tang Xianzu*, Xu Shuofang, Shanghai: Editorial de Libros Antiguos de Sanghai, 1980.

⁶⁴⁸ 《忽忽吟》

⁶⁴⁹ 《文昌汤氏宗谱》

CRONOGRFÍA DE TANG XIANZU⁶⁵⁰

Tang Xianzu fue conocido por muchos nombres: el nombre de cortesía Yireng, el apelativo Hairuo o Ruoshi, Hairuoshi, Jianweng durante la vejez, e incluso llegó a firmar como «El Taoísta Qingyuan». Generaciones posteriores lo han llamado Tang —señor— Linchuan por su pueblo natal, o Tan Yuming (‘*camelia*’), por su residencia, la Sala de Yuming.

Nació en el año 182 del establecimiento de la dinastía Ming. Reinaba Zhu Houcong, título del templo⁶⁵¹ Shizong, el undécimo emperador de la era Jiajing. Tang Xianzu nació en la hora del conejo⁶⁵² del 14 de agosto —el 24 de septiembre según el calendario solar—, en Wenchang Li, al este del condado de Lichuan, prefectura de Fuzhou.

⁶⁵⁰ Para hacer esta cronología se han utilizado la Crónica de Tang Xianzu de Xu Shuofang y la Biografía y comentarios crónicos de Tang Xianzu de Huang Zhigang.

⁶⁵¹ Miaohao, nombre que se le dio al monarca chino cuando fue consagrado en el templo después de su muerte.

⁶⁵² En la Antigüedad, cada una de las horas actuales se nombraba de acuerdo con el momento en el que aparecen y desaparecen los animales del zodiaco chino.

ANEXO II.

EL GOBERNADOR DE NANKE -LI GONGZUO (DINASTÍA TANG)

Chunyu Fen, nacido en Dongping, es el nombre de un caballero en la zona sur del río Yangtsé. Le gusta beber, perder los estribos y ser informal. Su familia acumuló grandes propiedades y adoptó a muchos héroes vagantes, gorriones de la aristocracia. Puesto que era bueno en artes marciales, era subgeneral bajo el General de Huainan, pero le ofendió emborrachándose, por lo que tristemente fue regañado y retirado del cargo. Después, vivía cada día más libertino, bebiendo a diario para divertirse. Su casa estaba a diez li⁶⁵³ del condado Guangling. En el sur de la vivienda había una sófora antigua, con ramas largas y densas, y sombras verdes enormes cubriendo la tierra de varios mu⁶⁵⁴. Cada día, Chunyu Fen bebía con sus amigos, los héroes vagantes, bajo la sófora.

En septiembre del séptimo año de la era Zhenyuan del emperador Dezong, dinastía Tang, Chunyu Fen enfermó un día por emborracharse. Dos amigos lo sostuvieron con sus brazos como asiento y lo llevaron a casa, donde se tumbó bajo el alero de la galería, al este del salón. Allí le dijeron:

—Duerme, estamos aquí para alimentar los caballos y limpiarte los pies, saldremos cuando estés mejor.

Chunyu Fen se quitó el turbante y durmió confusamente, como si soñara. Vio que dos mensajeros de túnica púrpura se arrodillaban y le hacían reverencia, diciéndole:

—Nos ha enviado el rey de Gran Sófora para transmitir el mensaje de que le invita a ir a su país.

Chunyu, sin darse cuenta, bajó de la cama, ordenó su ropa y los siguió a la puerta. Vio una carreta, atada a cuatro caballos, con siete u ocho guardias. Tras salir por la puerta, sostuvieron a Chunyu Fen en la carreta y corrieron hacia el agujero de la sófora antigua.

⁶⁵³ li, unidad de longitud en la antigüedad china, que equivale a 500 metros.

⁶⁵⁴ mu, unidad de dimensión en la antigüedad china, que equivale a 666. 667 metros cuadrados.

Los mensajeros condujeron la carreta hacia el agujero del árbol. Chunyu Fen pensó que era extraño, pero no se atrevió a preguntar. De repente, descubrió que las montañas, paisajes, vegetales y caminos eran diferentes al mundo humano. La carreta había caminado unas decenas de li. Vio el exterior de la ciudad, murallas con paredes bajas. En el camino, vehículos y peatones se movían constantemente dentro y fuera. Los guardas alrededor de la carreta gritaban con voz estricta, haciendo retroceder a los peatones a ambos lados. Entraron después en la gran muralla. El torreón tenía dos puertas pintadas de rojo y arriba, en una placa con caracteres dorados, se leía: País de la Gran Sófora. Al ver venir la carreta, los guardias de la puerta hicieron una reverencia. Llegó entonces una persona a caballo, para comunicar en voz alta un mandato:

—Considerando la fatiga del yerno real, que ha venido desde lejos, el rey le invita a descansar primero en el Pabellón Donghua⁶⁵⁵.

Dicho esto, lideró el camino y la carreta siguió adelante.

Pronto se paró frente a una puerta abierta, por lo que Chunyu bajó y entró. Vio que el techo estaba tallado y las vigas y columnas estaban magníficamente pintadas, con hermosos árboles y frutales exóticos plantados y arreglados allí. Dentro de la sala, mesas y sillas estaban cubiertas con estereras bordadas, y había también cortinas y variedad de alimentos. Al verlo, se puso muy contento y oyó gritar afuera:

—¡Llega el Ministro Derecho!

De inmediato, bajó los escalones para saludarlo respetuosamente. Un hombre en uniforme oficial de color púrpura, con una tableta de marfil en la mano, se acercó hacia él. Invitado y dueño se saludaron mutuamente. El Ministro Derecho dijo:

—Mi rey sobreestima su reino, que está ubicado en lugar remoto. Mandó a los mensajeros para invitarle aquí y contraer parentesco, para alcanzar el nivel más alto».

Chunyu contestó:

—Con mi bajeza e incompetencia, ¿cómo me atrevo a tener esta pretensión desmedida?

El Ministro Derecho lo invitó a ir juntos a una audiencia con el rey. Caminando más de cien pasos, entraron por una puerta pintada de rojo. Dentro, samuráis con lanzas, alabardas, hachas y picos, estaban alineados a los dos lados. Cientos de funcionarios civiles y militares se postraban al lado del camino. Vio a un amigo con el que había bebido cada día, Zhou Bian, en la procesión de bienvenida. Estaba secretamente feliz, pero no se atrevió a acercarse y preguntarle. El Ministro Derecho guio a Chunyu, subiendo al templo, custodiado por guardias,

⁶⁵⁵ 东华馆。

parecido a la corte del emperador. Vio a un hombre alto y digno sentado en el trono, con ropa de seda blanca y un lujoso sombrero. Aterrorizado, Chunyu no se atrevía a mirar hacia arriba. Los cortesanos a izquierda y derecha le ordenaron saludar al rey. El rey dijo:

—Con el consentimiento de su padre, que no rechazará por la pequeñez de país, te permito la mano de mi segunda hija, Yaofang, para que te sirva toda la vida.

Chunyu Fen solo inclinó la cabeza en agradecimiento, sin atreverse a responder palabra. El rey añadió:

—Únase al pabellón y hágase después una gran ceremonia. Ministro Derecho, acompañe a Chunyu al pabellón —ordenó.

Chunyu Fen pensó «Mi padre era un general guarnecido en la frontera. Cayó en manos de los enemigos, no sé si está vivo o no. ¿Sucedo esto porque mi padre hizo las paces con los enemigos del norte?». Cuando más pensaba, menos entendía, sin poder encontrar la causa.

Esa noche se había preparado toda una ofrenda de corderos, gansos, monedas, sedas, así como tipo de guardias de honor, bandas y cantantes, banquetes y luces, carretas, caballos, obsequios... Vino un grupo de mujeres, la señora Huayang, la señora Qingxi y otras hadas superiores e inferiores. Vinieron varias personas, cada una con docenas de sirvientes. Llevaban coronas de fénix de jade, túnicas de rango, ropa y maquillaje coloridos, joyas de oro que cegaban con la luz brillante. Vagando de este a oeste, riendo y haciendo ruido, entrando y saliendo de la casa, todos competían para bromear con Chunyu. Todas las mujeres eran jóvenes, hermosas, inteligentes y habladoras. Chunyu no podía responderles bien. Una de ellas explicó:

—El 3 de tercer mes lunar del año pasado, seguí a la señora Trufa al Templo de la Sabiduría Zen, donde vimos la Danza Brahman que bailaba Shi Yan en el patio Tianzhu⁶⁵⁶. Mis hermanas y yo nos sentamos en una cama de piedra, bajo la ventana del norte. Ese día tú también bajaste del caballo para verlo. Querías acercarte a nosotras e hiciste muchos chistes. La hermana Qiongying y yo atamos un pañuelo rojo y lo colgamos a una rama de bambú. ¿No te acuerdas? El 16 de séptimo mes lunar, seguí a la taoísta Shangzhen al Templo de la Fuerza Filial para escuchar que el maestro Qixuan enseñar Guanyinjing⁶⁵⁷. Le di como limosna dos horquillas de fénix dorado y Shangzhen dio una caja hecha con cuernos de rinoceronte de agua. En ese momento, tú también estabas en la sala. Fuiste al maestro para pedir la horquilla y la caja, apreciando y admirando lo que pensabas que era un tesoro. Mirándonos de nuevo, exclamaste:

⁶⁵⁶ Tianzhu, también es el nombre antiguo de India.

⁶⁵⁷ 《观音经》, sutras de bodhisattva.

«¡Los tesoros de la caridad y las personas que ofrecen los tesoros no son algo que el mundo humano pueda tener!». También me preguntaste cuál era mi apellido y de dónde era, pero no respondí. Me mirabas con sentimiento profundo y amor. ¿Te acuerdas ahora?

Chunyu Feng respondió:

—Escondo el recuerdo de ese día en mi corazón. ¡No lo olvidaré nunca!

Otras mujeres exclamaron:

—¡No podíamos imaginar que hoy contraeríamos parentesco contigo!

Tres hombres vestidos formalmente se acercaron a saludar:

—Por orden del rey, venimos a hacer de padrinos del yerno real.

Uno era un viejo amigo de Chunyu Fen, por lo que le preguntó:

—¿Tú no eres Tian Zihua, del Condado Fengyi?

—Exactamente —dijo Tian Zihua.

Chunyu Fen se acercó y le tomó la mano, y recontaron juntos sus acciones pasadas.

Después, preguntó:

—¿Por qué estás aquí?

—Deambulaba por todo el mundo —dijo Tian Zihua— cuando llegué aquí y obtuve la apreciación del Ministro Derecho Duan Gong, así que me quedé.

—¿También está aquí Zhou Bian? ¿Lo sabes?—preguntó Chunyu Fen.

—Zhou Bian tiene el estatus más noble, desempeña el cargo de *sili*⁶⁵⁸. Tiene gran poder, me ha prestado asilo varias veces.

Hablando y riendo, los dos estaban contentos. Después de un rato, se oyó un grito:

—¡Entra el yerno real!

Los tres se fueron inmediatamente a buscar una espada, un traje y un sombrero de copa y se los pusieron a Chunyu Fen. Tian Zihua dijo:

—Nunca imaginé que presenciaria tu boda hoy. No me olvides de aquí en adelante.

Entonces, varias mujeres empezaron a tocar música maravillosa, de sonido brillante y suave, con un tono sombrío y triste. No era semejante a nada que pudiera escucharse en el mundo humano.

Delante de la carreta, decenas de guardias de honor sostenían velas gigantes para guiar el camino. A ambos lados, otros guardias sostenían banderas decoradas con cortinas de oro y jade, de colores brillantes y producción exquisita. Las filas de guardias de honor antes y después

⁶⁵⁸ Nombre de cargo, se refiere a funcionario de ministerio.

tenían kilómetros de largo.

Sentado dignamente en la carreta, Chunyu, en trance, se sintió agitado. Tian Zihua sonrió y habló con él para que no estuviera nervioso. Las mujeres anteriores, cada una en una carreta de fénix, estaban en medio de la caravana. La carreta se detuvo en una puerta, en cuya tabla se leía «Palacio de Buen Aspecto⁶⁵⁹». Las muchachas habían bajado de las carretas y estaban de pie, al lado, en pequeños grupos. El presentador llamó a Chunyu para que se bajara e hiciera una reverencia, elevando y bajando las manos juntas, delante y atrás, como en una ceremonia ritual de boda igual a las del mundo humano. Terminados los actos rituales, Chunyu Fen retiró el velo que cubría la cara de la novia y vio a la llamada «Princesa de Rama Dorada», que tenía catorce o quince años, con la hermosa apariencia de un hada. A continuación, llevaron a cabo el acto solemne de beber licor con los brazos cruzados. Desde entonces, Chunyu Fen y su esposa se amaban cada día más y su posición se hacía más noble cada día. Con la identidad de yerno real, todo tipo de ostentación, lujo y esplendor, como el caballo que utilizaba, los banquetes que presentaba o sus sirvientes, eran solo superados por los del rey.

El rey ordenó a Chunyu y a muchos funcionarios civiles y militares que trajeran guardias para cazar en la montaña de la Tortuga Mágica, al oeste de la capital. Allí había picos escarpados, ríos anchos, árboles densos, y todo tipo de aves y bestias que vivían en él. En ese día atraparon muchos pájaros y bestias y volvieron por la noche con buena cosecha.

Un día, Chunyu dijo al rey:

—Hace tiempo, el día de mi boda, su Majestad me dijo que el matrimonio había sido acordado por mi padre. Mi padre apoyaba a los generales en la frontera y, debido a la derrota, el ejército se dispersó y se interrumpieron las noticias con mi familia durante diecisiete o dieciocho años. Ya que usted conoce el paradero de mi padre, por favor permítame ir a visitarlo una vez.

El rey respondió de inmediato:

—Mi consuegro tiene su cargo, protegiendo la frontera del norte y siempre he estado en correspondencia con él aquí. Puedes escribir una carta para contarle todo, pero no te apresures a ir allá.

Chunyu Fen le pidió a su esposa que prepara un regalo para presentar su piedad filial a su padre y mandó enviarlo junto con una carta escrita. Unos días después, llegó la respuesta. Chunyu leyó cuidadosamente la carta, en la que se relataba la vida de su padre. Muchas de las

⁶⁵⁹ 修仪宫

palabras expresaban que lo extrañaba y enseñanzas similares a las cartas anteriores. Preguntaba sobre la supervivencia de familiares, el esplendor y decadencia de su ciudad natal y luego habló de la distancia lejana y la correspondencia cortada. Aunque sus palabras eran tristes y amargas, no pedía a su hijo que lo visitase. Solo decía «El año del toro seguramente podamos reunirnos». Sosteniendo la carta, Chunyu Fen sollozaba, incapaz de contener sus propios sentimientos amargos.

Un día, la esposa le preguntó a Chunyu:

—¿No quieres ser funcionario?

—Estoy acostumbrado al libertinaje y no sé cómo manejar los asuntos políticos —dijo Chunyu.

—Asume tu cargo y yo, a tu lado, te ayudaré.

Fue a pedirselo al rey y, tras unos días, este le dijo a Chunyu:

—Los asuntos del condado de Nanke de nuestro país no están bien ordenados. El anterior gobernador ha sido eliminado. Ahora, para aprovechar tu talento, te adjudico este cargo, puedes ir con mi hija.

Chunyu aceptó respetuosamente el nombramiento. El rey ordenó a funcionarios competentes que preparasen la ropa y equipaje nuevo del gobernador, con oro, jade, satén, jaulas, así como sirvientes y sirvientas, carretas y caballos alineados en el camino.

Cuando era joven, Chunyu esperaba ser un hombre justo y valioso, nunca pensó que se haría rico y noble, así que estaba feliz. Presentó al rey un memorial, que decía: «Como descendiente de familia militar, nunca he aprendido realmente y ahora voy a asumir una responsabilidad tan pesada, que puede corromper la política. Pensando en esta responsabilidad se me agita el corazón, inquieto. Me gustaría buscar sabios que compensen mis defectos. El *sili* actual, Zhou Bian de Yingchuan, con su lealtad y honestidad, justicia y sinceridad, respeto al rey y desinterés, cuenta con el talento de ayudarme; Tian Zihua de Fengyi, todavía no ha asumido ningún cargo oficial, es limpio y prudente, conocedor de la situación y puede adaptarse a las circunstancias ágilmente, tiene un profundo conocimiento de las raíces del adoctrinamiento político. Estos dos llevan diez años de amistad conmigo, conozco muy bien sus talentos, se les pueden confiar asuntos políticos. Le ruego que designe a Zhou Bian como *sixian*⁶⁶⁰ y Tian Zihua, como *sinong*⁶⁶¹. Así me permitiría tener logros políticos para declarar,

⁶⁶⁰ Sixuan, se encarga de la penalización y castigo de los delitos, participa en la elaboración de las leyes de testigo.

⁶⁶¹ Sinong, funcionario de trabajo agrícola, que enseña al pueblo cuestiones relacionadas con la cosecha.

y el sistema legal nacional podría ser implementado sistemáticamente».

El rey permitió su petición en el memorial, nombró a Zhou y Tian, quienes fueron enviados a Nanke.

Esa noche, el rey y la reina organizaron un banquete en el sur de la capital. El rey dijo a Chunyu

—Nanke es uno de los condados más importantes de nuestro país, con tierra fértil y gente con talento. Sin buena política, es difícil gobernarlo. Ahora, con el auxilio de Zhou y Tian espero que puedas esforzarte por cumplir tus deberes y que correspondas a las expectativas del país.

La reina aconseja a la princesa:

—Chunyu tiene el temperamento fuerte. Le encanta beber y tiene el vigor de un joven. Como esposa, lo más importante es la suavidad y la obediencia. Me sentiré aliviada si le sirves bien. Aunque Nanke no está lejos, no podremos reunirnos por la mañana y por la tarde. Hoy vamos a separarnos, ¿cómo no derramas lágrimas?

Chunyu y su esposa se despidieron con reverencias del rey y la reina y se subieron a la carreta, donde custodiados por samurais partieron hacia el sur, hablando y riendo por el camino, felices.

Después de unos días, llegaron a Nanke. Los funcionarios del condado, monjes y taoístas, ancianos y caballeros, bandas, sirvientes de carreta, guardias armados, carrozas preparadas para el nuevo gobernador... Todos se apresuraron a aceptarlo. La multitud acogedora estaba abarrotada, las campanas y los tambores eran fuertes y la cola tenía más de diez millas de largo. Se podía ver la magnitud de las murallas, los pabellones, los edificios.

Entraron por la puerta principal de la ciudad, donde una tabla gigante indicaba «Ciudad del Condado de Nanke». La carreta entró en una sala con ventanas pintadas de rojo, donde se instalaron a ambos lados guardias de honor. Era una sala solemne y profunda, la Mansión del Gobernador.

Tras su llegada al cargo, Chunyu Fen investigaba costumbres y paisajes, visitaba a los pobres y aliviaba la amargura del pueblo, confiándole los asuntos gubernamentales a Zhou y Tian. No tardaron mucho en gobernar bien el condado. Fue gobernador durante veinte años, en los que el pueblo, adoctrinado, lo alababa en todas partes. Le habían hecho un monumento al mérito y construido un templo para respetarlo. El rey lo respetaba tanto que lo premió como feudo y le confirió un título equivalente al de ministro. Zhou Bian y Tian Zihua, ambos fueron

ascendiendo por sus destacables logros políticos, hasta los mayores rangos. Chunyu Fen tuvo cinco hijos y dos hijas. Los hijos fueron todos designados por la fama y nobleza de la familia y las hijas contrajeron matrimonio con descendientes reales. Toda la familia era rica y espléndida. Disfrutaban en ese momento de una prosperidad que nadie podía alcanzar.

Ese año, un país llamado Ratán de Sándalo invadió el condado de Nanke. El rey ordenó a Chunyu que entrenara a los soldados para atacar. Chunyu entregó el memorial para recomendar a Zhou Bian que dirigiese treinta mil soldados contra el ejército enemigo en la Ciudad de Jade. Solo por el coraje de la sangre, Zhou Bian no le dio importancia al poder del enemigo, por lo que sufrió una gran derrota. Perdió su casco y su armadura, se fugó solo y regresó a la ciudad a altas horas de la noche. El enemigo se llevó la armadura y se retiró.

Chunyu encarceló a Zhou Bian y le pidió castigo al rey, que los indultó. Justo en ese mes, el sixian Zhou Bian sufrió una llaga tóxica en la espalda y murió. La esposa de Chunyu, Princesa de la Rama Dorada, enfermó y murió diez días después. Chunyu presentó un memorial pidiendo dejar el cargo de gobernador, para poder escoltar el ataúd de la princesa a la capital. El rey lo aprobó y envió al *sinong* Tian Zihua a sustituir el cargo de gobernador de Nanke.

El ataúd se levantó para transportar en medio del llanto de Chunyu. Al pasar la cola funeraria, hombres y mujeres pasaron a despedirse, los funcionarios instalaron platos y licor para rendir culto e innumerables personas tiraban de las ruedas de la carreta para bloquear el camino y evitar que se fuera Chunyu Fen.

El carro fúnebre llegó a la capital, donde el rey la reina, de luto, lo esperaban llorando, a las afueras. El rey le confirió el título “Princesa Shunyi⁶⁶²” a su hija, renovó la bandera del guardia de honor, la cortina del carro de fúnebre, la banda, y enterró el ataúd en la Montaña de Dragón Enrollado, a diez li a la capital.

Ese mes, Zhou Rongxin, el hijo del difunto sixian Zhou Bian, también escoltó a su padre en el regreso a la capital. Debido al largo plazo como funcionario de nivel alto, Chunyu tenía grandes amistades con nobles de la capital. Desde que había entregado su cargo oficial para volver a la capital, Chunyu entraba y salía libremente, contactaba y viajaba con los invitados y su fama y poder eran cada día más altos. El rey desconfiaba un poco de él.

En este momento, alguien presentó un memorial que decía: «Hay un cambio en los fenómenos astrológicos que presagia al país un gran desastre: la capital será reubicada, el templo colapsará. Será un incidente provocado por extranjeros, que estallará en la corte».

⁶⁶² “顺仪公主”

Todos hablaban de ello, diciendo que el poder de Chunyu había superado su rango y que los presagios se referían a él. Por ese motivo, el rey ordenó retirarle los guardias y le prohibió contactar con otros, encerrándolo en su mansión sin salir.

Pensando que había guarnecido el condado durante muchos años y nunca había faltado a sus deberes, Chunyu estaba triste por los falsos rumores y calumnias. El rey, conociendo su estado de ánimo, le dijo:

—Hemos sido parientes durante más de veinte años, desafortunadamente mi hija murió temprano, no puede envejecer contigo. Nosotros también estamos tristes en nuestro corazón.

La reina dejó a sus nietos en palacio y los crio ella misma. El rey dijo a Chunyu:

—Has salido de tu casa por muchos años. Puedes regresar a tu pueblo durante un tiempo, para ver a tus paisanos. Los nietos se quedarán aquí para que no tengas que preocuparte. En tres años, enviaré a alguien a recogerte.

Chunyu Fen respondió:

—Mi casa es aquí, ¿dónde quieres que vaya?

El rey sonrió y contestó:

—Eres del mundo humano y tu hogar no está aquí.

Oído esto, Chunyu Fen se sintió confundido antes de despertarse. Recordó que había venido aquí antes, derramó lágrimas y pidió regresar a casa. El rey mandó a personas para que lo enviaran. Chunyu Fen se despidió y vio de nuevo a los mensajeros en túnica púrpura que lo habían traído.

Cuando salió de la puerta de palacio, vio que le habían preparado un carro simple y tosco, sin sirvientes ni carreteros, y se lamentó mucho. Tras subir al carro, caminó unos *li* en el mismo camino por el que había venido: montañas, campos y paisaje estaban igual que antes. Sin embargo, los mensajeros no tenían el mismo vigor. Chunyu Fen se sintió más descontento. Preguntó a los mensajeros:

—¿Cuándo podemos llegar al condado de Guangling?

Ellos tararearon y cantaron y pasó mucho tiempo antes de que respondieran:

—Ya casi estamos allí.

Después de un rato, el carro salió de una cueva y Chunyu vio los callejones de su ciudad natal, todo como en el pasado. No pudo evitar llorar, derramando lágrimas. Cuando el carro llegó a la puerta de su casa, los mensajeros lo ayudaron a bajar y entraron por la puerta. Al subir los escalones, se vio a sí mismo acostado bajo los aleros del porche, al este del vestíbulo.

Asustado y temeroso, Chunyu no se atrevió a seguir adelante. Los mensajeros lo llamaron por su nombre varias veces y, de repente, despertó.

Vio a los sirvientes de la casa limpiando el patio con escobas. Los dos amigos estaban sentados junto a la cama, lavándose los pies. El sol brillaba al oeste y el licor que quedaba en la copa estaba todavía en el alféizar de la ventana. Había estado soñando por poco tiempo y, en el sueño, había pasado toda una vida.

Chunyu se deshizo en suspiros, pidiéndole a los dos amigos que se acercaran y les contó toda su experiencia en el sueño. Ellos también se sorprendieron. Salieron con Chunyu a encontrar la cueva debajo de la gran sófora. Señalando la cueva, Chunyu dijo:

—Esta es la cueva a donde soñé entrar.

Los dos amigos pensaron que un zorro o un monstruo de árbol lo había embrujado. Llamaron al criado para que tomara el hacha, cortaron las ramas de la raíz del árbol, quitaron las ramas recién crecidas e investigaron la cueva. Cavando al costado más de un *zhang*⁶⁶³, encontraron un gran agujero, que se ampliaba lo suficiente como para tener una cama en el fondo. Sobre la pila de barro, se hacía una muralla, una plataforma y un edificio, el palacio, con innumerables hormigas reunidas allí. En el medio del montículo, había una pequeña plataforma de color rojo oscuro, con dos hormigas grandes, con alas blancas y cabezas rojas, y un cuerpo de aproximadamente tres *cun* de largo. A su alrededor, unas docenas de hormigas grandes los escoltaban, mientras otras hormigas no se atrevían a acercarse.

Estas dos grandes hormigas serían, por supuesto, el rey y su esposa. Esta era la capital del País de Gran Sófora. Cavaron otra cueva, en la rama sur, a la altura de cuatro *zhang* el canal giraba y en el medio había una tierra cuadrada, con ciudades de barro y pequeños edificios. Un montón de hormigas se reunían en él: era el condado de Nanke que gobernaba Chunyu.

Había también otra cueva, al oeste, a dos *zhang* de distancia. Esta depresión era como un sótano, de forma extraña. Dentro había una tortuga podrida, con un gran caparazón. Debido al remojar de la lluvia, le crecían hierbas densas, cubriendo todo el caparazón. Era la Montaña de Tortuga Mágica, donde Chunyu había ido a cazar.

Más de un *zhang* al este, encontraron otra cueva. La vieja raíz del árbol era curvada, como una serpiente o dragón, con un pequeño montículo en el medio, sobre un *chi* de alto. Era la tumba en Montaña de Dragón Enrollado donde Chunyu había enterrado a su esposa. Recordando la experiencia en el sueño, se sintió emocionado, viendo que los rastros de la

⁶⁶³ *zhang*, unidad de distancia, un *zhang* equivale a 10 *chi*, tres *chi*, a un metro, un *chi*, a 10 *cun*.

excavación se correspondían con el sueño, por lo que era incapaz de dejar que sus amigos los destruyeran. Inmediatamente, les ordenó que los cubrieran como estaban antes.

Esa noche hubo una tormenta. Al amanecer, Chunyu fue a ver la cueva y habían desaparecido todas las hormigas, sin que supiera dónde se habían trasladado. De este modo, se realizó la profecía del sueño «el país tendrá un gran desastre, la capital se migrará». Chunyu recordó la invasión del país de la Ratán de Sándalo y le pidió a dos amigos que fueran con él a buscarlo. Encontraron, a un li de distancia al este de la casa, una estribación seca, al lado de un gran árbol de sándalo, envuelto por ratán. El árbol cubría toda la luz solar y había un agujero de hormigas al lado del árbol, con muchas hormigas reunidas en el interior. ¿No es aquí el país de Ratán de Sándalo?

Ah, las hormigas también tienen ese fenómeno sobrenatural, que la gente no puede explicar, sin mencionar las perturbaciones de los grandes pájaros y bestias que se esconden en el bosque de las montañas.

En ese momento, los compañeros de juerga Zhou Bian y Tian Zihua vivían en el condado de Liuhe, por lo que Chunyu no había tenido contacto con ellos durante más de diez días. Inmediatamente envió a su criado a visitarlos y logró saber que Zhou Bian había muerto de una enfermedad aguda y Tian Zihua estaba enfermo en la cama. Chunyu tomó conciencia de la ilusión del sueño de Nanke y entendió la vida, que no es más que un instante, lo que le hizo creer en el taoísmo y abstenerse del alcohol y el deseo sexual.

Tres años después, en el año del todo, murió en su casa a los cuarenta y siete años, correspondiendo a las palabras de su padre en la carta.

El exconsejero militar anterior de Huazhou⁶⁶⁴ escribió cuatro oraciones de alabanza a este texto:

Ganar un ascenso o tener poder para agitar el país y la capital, en la mirada de una persona desengañada, puede ser tan insignificante como las hormigas.

(Traducido de la *Colección de chuanqi de las dinastías de Tang y Song* de Lu Xun, 2019, pp. 107-122.)

⁶⁶⁴ 华州

ANEXO III

SIETE POEMAS PARA DESPEDIRSE DEL MUNDO HUMANO (TESTAMENTO DE TANG XIANZU)⁶⁶⁵

Estoy en edad avanzada. Tuve la suerte de poner en orden los asuntos funerales de mis padres⁶⁶⁶. Con heno como esterilla y un bloque de tierra como almohada⁶⁶⁷, muero de enfermedades, ya no puedo levantarme. Cuando muera, dejadme llevar el luto de lino y sandalias de paja⁶⁶⁸. Enterradme junto a mis padres, donde pueda verlos día y noche. Cuando un hombre con la mente abierta vuelve al vacío, las etiquetas mundanas están de sobra. Culpadlo u odiadlo. Temiendo que este día llegue repentinamente, os pido de antemano que evitéis etiquetas complicadas. Por lo tanto, se me han ocurrido unos versos cortos, para expresar la tristeza.

Deseo que se evite el llanto. En toda mi vida he temido escuchar lamentos. El amor filial de los hijos se da naturalmente, no hay que forzarlos. Nunca se invita a las personas profesionales a cumplir el rito.

El llorar mucho ya es negativo, pero la tristeza fingida no se hace de corazón. Una vez se eliminan las suntuosidades, se siente la tristeza.

Deseo que se evite el rito de los monjes para liberar mi alma. No molestéis a los monjes que se mantienen en la casa para hacer los siete ritos⁶⁶⁹. Los hijos, con parte del sutra en la mano, ofrecerán comida vegetariana a los monjes. Bastará recitar en el corazón el *Sutra del corazón* varias semanas.

Haciendo todos los ritos de expiación de pecados de los difuntos, no quedará un monje puro y tranquilo, lo que es un incordio al buda. Rezando el Sutra del corazón, el agua rocía y puede romper las tinieblas de la klesha.

Deseo que se evite el sacrificio de ganado. No es moral comer carne, así lo he creído

⁶⁶⁵ Escrito en el año 44 de la era Wanli (1616), año de Bingchen, en casa. Tenía sesenta y siete años. Traducido de *Obras completas de Tang Xianzu* de Xu Shuofang, 2015, pp. 1004-1007.

⁶⁶⁶ Tang Xianzu murió el 16 de junio de 1616, cuando tenía 67 años. En la primera mitad del año de su muerte, murieron respectivamente su madre y su padre, con edad de 85 y 88 años.

⁶⁶⁷ En la antigüedad china, la gente que está de luto duerme en el heno como esterilla y un trozo de tierra como almohada.

⁶⁶⁸ También es típico del luto.

⁶⁶⁹ Para lamentar una muerte reciente, se hace un rito cada siete días, hasta un total de cuarenta y siete días.

durante sesenta y siete años. Matar es un pecado, ¿qué éxito puede compensarlo? Cada vez que veo el sacrificio de ganado, el olor a carne cruda y suciedad sanguínea contamina toda la casa, lo contrario a lo que propugnan la perseguida tranquilidad y el vacío. Os ruego a todos que salvéis la vida del ganado, conmemorando solo con frutas y verduras. No solo para evitar la suciedad, sino también para acumular la felicidad en el inframundo. El que no rechace al matarife que venga a casa, no es un hijo filial.

La cabeza de puerco se coloca alta hacia el cielo, la médula de cordero cae en el suelo; ¿por qué hacer cosas tan sucias enfrente de las almas?

Deseo que se evite quemar los trozos de papel como ofrenda. Los difuntos se encuentran con los papeles de moneda ofrendados en el inframundo, no necesitan plata y oro.

Estando vivo no tenía ni un céntimo, me haré en un alma pobre conscientemente. Más vale un trozo de brocado con dibujo elegante que una montaña de plata y oro.

Deseo que se eviten los textos conmemorativos. El hombre nace vanidoso, se alegra de la fama. Ya que vuelve a la verdad, se sonrojará al escuchar alabanzas. Antes, los textos conmemorativos a los difuntos que he leído son demasiado exagerados. La gente se arrodilla durante largo tiempo para recitarlos en voz alta, y ambos están avergonzados. Me estimo demasiado a mí mismo. Preparo unas palabras para los discípulos de dentro y fuera, para que no molesten a funcionarios con cargos importantes. Que las escriban en papeles y los quemen después del funeral. Así es elegante y sencillo. Les pido que cumplan mi voluntad.

Solo escriba un cierto día del mes de un cierto año, un cierto deseo: «el alma vuelva al vacío y la verdad, que viaje libremente. Expreso mis condolencias profundas. Sírvanse los platos vegetarianos, junto con orquídeas y crisantemos, para tranquilizar y acomodar su alma. ¡Qué venga y disfrute del sacrificio!».

No se moleste a la gente que venga a mi funeral. Yo mismo escribo el texto por ellos. El ayer ya pasó, ¿por qué mencionarlo otra vez hoy?

Deseo que se evite la madera de Thuja. El entierro de un muerto necesita madera, la madera de abeto es dura y gruesa, no se haga ostentación con la Thuja. ¡Amonesto sinceramente! ¡Amonesto francamente!

Mil métodos de funeral, al final, no son más que sepultar en la tierra. Basta con la madera de abeto. La Thuja no tiene una textura gruesa, es una ostentación vana que engaña a los ojos de la gente.

Deseo que se evite el descubierto por mucho tiempo. No se tarde tiempo en buscar una

buena cueva para el entierro. Que no se me revele durante mucho tiempo.

*Las cosas son impredecibles, entiérrenme donde se pueda. Aprovecho para preguntar
¿cómo los hombres que viven encima de la tierra pueden saber las cosas del subsuelo?*



La vida como sueño es un tema ampliamente explorado a lo largo de la historia de la Humanidad, que permea múltiples literaturas y culturas. La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, e Historia de Nanke, de Tang Xianzu, son dos ejemplos de obras basadas en este tema, que pertenecen a dos culturas muy distintas. En cierto modo, estas obras muestran la percepción propia de cada cultura en una misma época histórica. Esta tesis se propone un estudio detallado y concreto, con el fin de llenar este vacío y ofrecer una nueva perspectiva en el estudio de ambos dramaturgos. Con este propósito, la presente tesis se estructura en seis bloques. En cada aspecto, hemos mostrado tanto las similitudes como las divergencias, intentando profundizar y revelar la esencia de cada cultura.