

EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO
DEL AUTO SACRAMENTAL DE CALDERÓN
EL DIVINO CAZADOR

THE AUTOGRAPH MANUSCRIPT OF CALDERÓN'S
SACRAMENTAL PLAY *EL DIVINO CAZADOR*

Davinia Rodríguez Ortega
Universidad Pública de Navarra
Campus Arrosadía
31006 Pamplona
ESPAÑA
davinia.rodriguez@unavarra.es

Resumen. El siguiente estudio revisa el manuscrito autógrafo del auto sacramental de Calderón de la Barca *El divino cazador*, fechado en 1642. A partir de la bibliografía esencial existente sobre las comedias, la intención principal es ver hasta qué punto el poeta trabaja de una forma similar en todos los textos que copia, independientemente de su contenido. Con este fin, se examinan las intervenciones autoriales desde el título hasta los *lapsus* concretos, junto con las acotaciones o las indicaciones sobre qué actores representarían a qué personajes. Esta última información subraya, además, el carácter dual del teatro como literatura y espectáculo.

Palabras clave. Autógrafos; Calderón de la Barca; autos sacramentales; comedias; marcas de autor; intervenciones autoriales.

Abstract. The present study examines the autograph text of the sacramental play written by Calderón de la Barca in 1642 *El divino cazador*. The starting point is the essential bibliography on comedies and the main goal is to confirm to what extent the poet works in a similar way in his manuscripts, regardless of the content. With this objective, the authorial interventions from the title to the specific lapses are examined, along with the stage directions or indications of which actors would represent which characters. The latter information also emphasizes the dual character of theater as literature and entertainment.

Keywords. Autograph; Calderón de la Barca; sacramental plays; comedies; authorial signs; authorial interventions.

1. INTRODUCCIÓN

El corpus de los autógrafos de autos sacramentales de Calderón de la Barca es extraordinario, no solo por la belleza y pulcritud que presentan los textos, sino también por el alto porcentaje de títulos conservados. De un total de alrededor de 80 piezas religiosas salidas de la pluma del poeta, en la actualidad se conservan 29 de ellas, repartidas entre la Biblioteca Histórica de Madrid, la Real Academia de la Historia y la Biblioteca Nacional de España. Esta privilegiada situación no es fruto de la casualidad, sino de un propósito deliberado de Calderón. Así lo expresa Ruano de la Haza en la introducción a su edición de *Andrómeda y Perseo*: «estos manuscritos, excepcionalmente en papel tamaño folio, en contra de la práctica usual calderoniana de escribir en tamaño cuarto, son copias en limpio, sacadas por el mismo Calderón con la intención de mandarlas a la imprenta»¹. Lo corrobora también Arellano, indicando además la ubicación de la mayoría de los autógrafos:

[...] y las que provienen de los autógrafos que conservamos de última mano de Calderón, en particular la serie conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid, antigua Biblioteca Municipal, que consta de 23 autos recogidos en dos tomos (1255-1256) de dicha biblioteca, copiados de la mano de Calderón, que probablemente los estaba preparando para la imprenta².

También repara el investigador en que a esta empresa se deberían los autógrafos de *El año santo en Madrid* y *No hay más fortuna que Dios*, custodiados en la RAH. Por último, el conjunto de títulos conservados se completa con *Llamados y escogidos*, *La humildad coronada de las plantas*, *La protesta de la fe* y *El divino cazador*, los cuatro en la BNE, donde también se conserva el manuscrito de *Las órdenes militares*, parcialmente autógrafo.

Retomando la importancia cuantitativa del corpus, es posible establecer una comparación entre la situación de los autos y las comedias autógrafas de Calderón. Kroll, quien ha abordado el conjunto de comedias en un estudio monográfico³, nos ofrece todos los datos al respecto:

¹ Ruano de la Haza, 1995, p. 59.

² Arellano, 2015, p. 32.

³ Kroll, 2017 (trabajo reseñado por Rodríguez-Gallego, 2017). También analiza con mayor profundidad el caso de *El secreto de voces* en Kroll, 2014. De la edición crítica de esta comedia, resulta muy valiosa la introducción al completo (Aichinger, Kroll y

«Dieciocho comedias autógrafas se han conservado, siete de ellas son íntegramente autógrafas, cinco son comedias escritas en colaboración con otros autores. Las seis restantes consisten en documentos manuscritos de obras de Calderón copiados por otros, pero en los que aparece su mano, en mayor o menor medida»⁴ (es posible recordar que Calderón escribió unas ciento veinte comedias).

Sin embargo, a pesar de que se trata de una colección bien definida y completamente accesible, apenas existen estudios sobre estos textos sacramentales autógrafos del dramaturgo madrileño. Bien es cierto que en la colección de Autos sacramentales completos de Calderón dirigida por Ignacio Arellano desde el GRISO, junto con la edición crítica, se ha publicado el facsímil del manuscrito y una pequeña mención al mismo en el estudio introductorio de aquellos títulos cuyo autógrafo se conserva. Pero únicamente he hallado un artículo de este mismo estudioso⁵ que examine de forma exclusiva y conjunta el proceso de escritura de Calderón en sus piezas religiosas, ya que los textos de las ediciones críticas no profundizan en estas cuestiones. Por lo tanto, existe una importante laguna que completar para tratar de vislumbrar el quehacer de Calderón a la hora de escribir sus textos sacramentales. Kroll, en un estudio monográfico sobre los autógrafos de las comedias de Calderón (el único de este tipo publicado hasta el momento y que aúna conceptos teóricos con análisis concretos) es consciente de las limitaciones de su trabajo: «aquí no se incluyen por el simple problema de extensión de este libro»⁶, igual que Ruano de la Haza las remarca en su reseña a la obra:

Es verdad que en las comedias autógrafas de Calderón apenas hallamos cuatro o cinco folios de utilidad para este tipo de análisis; pero Kroll hubiese dispuesto de más material si hubiese tenido en cuenta los autos autógrafos. [...] No es fácil comprender por qué no se alude a los autógrafos de los autos en ésta y otras ocasiones. ¿Es que existe alguna diferencia entre el

Rodríguez-Gallego, 2015). El monográfico de 2017 integra su artículo de 2015 de manera abreviada en el capítulo IV «Método para el análisis del proceso de escritura», pp. 127-139.

⁴ Kroll, 2017, p. 14.

⁵ Arellano, 2015, pp. 31-52. El trabajo se enmarca, precisamente, dentro de un volumen monográfico de la revista *Anuario Calderoniano* titulado «Calderón en su laboratorio». Entre las señaladas páginas, también se pueden encontrar otros artículos útiles al propósito que nos ocupa: Coenen, 2015; Casariego, 2015; o el ya mencionado, Kroll, 2015.

⁶ Kroll, 2017, p. 16, nota 10.

Calderón que reescribe y corrige comedias y el que reescribe y corrige autos sacramentales?⁷

Los estudios sobre los textos autógrafos de Calderón son recientes, se centran principalmente en las comedias y están a cargo de un reducido grupo de investigadores: Coenen, Casariego Castiñeira (quien, además, amplía su análisis a la obra poética de asunto religioso o *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*), Kroll, Caamaño Rojo, Hernando Morata⁸, etc. Por el contrario, los autógrafos de Lope disfrutaron de una mayor tradición investigadora comenzada por Presotto y continuada por Crivellari⁹. Es precisamente este último estudioso italiano el responsable del único texto sobre el proceso de composición de los autos sacramentales de Lope de Vega¹⁰. A partir de un breve corpus de solo dos títulos, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*, se aproxima a las marcas de segmentación del Fénix del mismo modo que estudia las comedias. Este trabajo, en palabras del autor, nace de los vacíos de su obra monográfica destacados en una reseña:

«Crivellari parte, pues, de un corpus bastante amplio y variado: cuarenta y una obras de diversos subgéneros, de los que excluye los autos sacramentales, pese a que los hay autógrafos y con marcas, como *Las hazañas del segundo David*» (Sánchez Jiménez, 2015: 168); «Se podría extender la mirada hasta los autos sacramentales y, desde luego, se podría ensayar la validez de

⁷ Ruano de la Haza, 2017, p. 177.

⁸ Hay que anotar algunas diferencias aquí: Coenen, 2015 escribe sobre las comedias autógrafas en general, al igual que Hernando Morata, 2014 y 2015; Kroll, 2017 también, pero con un estudio monográfico que, además, propone una taxonomía de las correcciones propia. Mientras, Casariego Castiñeira, 2015, 2016 y 2019 revisa obras concretas (*Cada uno para sí* o *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*), así como Caamaño Rojo, 2016 (del manuscrito de *El mayor monstruo del mundo*, comedia de la que realiza una edición crítica). Kroll, 2014, puede asimismo integrarse en este apartado, pues es posible recordar que su investigación teórica se complementa con el análisis práctico de la comedia *El secreto a voces*, editada después en colaboración con Aichinger y Rodríguez-Gallego (2015).

⁹ Presotto, 1999 se acerca al tema a través de una comedia de Lope, *La mayor virtud de un rey*, investigación que culmina con un imprescindible monográfico (2000). Después, Crivellari procedió a la inversa; primero con una gran obra sobre la segmentación en los autógrafos lopescos (2013), para continuar con obras determinadas (2015, entre otros).

¹⁰ Crivellari, 2018.

estas pautas generales para los manuscritos autógrafos de otros dramaturgos» (Sáez, 2015: 385)¹¹.

Las investigaciones sobre los autos sacramentales de Calderón de la Barca y Lope de Vega cuentan con el mismo número de trabajos, a pesar de la diferencia de sustancial en el conjunto de piezas conservadas, sin tener en cuenta otros aspectos indiscutibles como la calidad literaria y estética de las producciones de ambos autores, siendo Calderón el mayor exponente del género sacramental.

En resumen: las aproximaciones a los autógrafos de Calderón de la Barca se realizan únicamente desde los textos de las comedias a excepción de un estudio sobre los autos¹², a pesar de contar con un corpus de veintiocho piezas. Todos son análisis recientes y sobre los que es necesario profundizar para comprender de una manera más completa el proceso de escritura y composición del poeta. En principio, se podría pensar que en estas «copias en limpio» solo encontraríamos muestras del Calderón amanuense de sí mismo (que afectarían de manera exclusiva a la escritura), tales como *lapsus*, omisiones o duplicidades. No obstante, el poeta nunca deja de crear, de pulir sus versos, por lo que encontramos enmiendas, añadidos o supresiones (que implican un nivel más profundo, el de creación). Y es aquí donde se encuentra la principal aportación que pretenden estas páginas: examinar el autógrafo del auto sacramental de Calderón *El divino cazador* con la doble intención de abrir una vía de investigación de las intervenciones autoriales en las piezas religiosas del dramaturgo madrileño, y de comparar hasta qué punto el poeta trabaja en sus manuscritos con una sistema coherente y homogéneo, ya sea en el caso de las comedias, los autos sacramentales o las poesías.

2. LAS INTERVENCIONES DE CALDERÓN EN EL AUTO SACRAMENTAL

EL DIVINO CAZADOR

Como punto de partida para el estudio de los autos sacramentales autógrafos de Calderón¹³ que me propongo abordar, he elegido el título

¹¹ Crivellari, 2018, p. 167, nota 2.

¹² Arellano, 2015.

¹³ Mi propósito es continuar por esta vía de análisis hasta completar en la medida de lo posible el estudio del corpus completo de autos autógrafos.

El divino cazador, para esta primera aproximación, por tratarse de un prolífico muestrario de la actividad del autor amanuense.

El autógrafo¹⁴, fechado en 1642, no se engloba dentro de la lista de títulos conservada en la BHM, sino en la BNE. Según puntualizan sus editores, Arellano y Pinillos, «no fue conocido hasta 1981, cuando aparece en un legajo de la Biblioteca Nacional de España (Res. 268), procedente de la colección de Usoz del Río, que contiene también, entre otras que ahora no interesan, el autógrafo de *Llamados y escogidos*»¹⁵. Pero este manuscrito está incompleto, pues según Sánchez Mariana, le faltarían alrededor de dos páginas¹⁶, que continuarían desde el verso 1267. Los editores modernos del auto, Sánchez Mariana por un lado, y Arellano y Pinillos por otro, han tomado el desenlace de otros dos testimonios conservados del auto, Ms. 15134 y Ms. 14765 de la BNE, atribuidos a Manuel Arriaga Rivadeneira y Manuel de Arriaga Feijoo y Rivadeneira respectivamente¹⁷.

El procedimiento para el estudio del autógrafo calderoniano de *El divino cazador* sigue la taxonomía propuesta por Kroll¹⁸, quien se inspira en los presupuestos de la crítica genética francesa y la filología de autor de raigambre italiana. A este conjunto de ingredientes actuales, les suma la clasificación de la retórica clásica de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la preparación y escritura de un texto. Como el lector podrá suponer, el trazado de la *inventio* es integral y afecta a toda la coherencia de la obra, mientras la *elocutio* es el culmen de la tarea del poeta en busca de la palabra precisa. Además, es necesario tener en cuenta la investigación de Arellano sobre los autos autógrafos, quien aporta ejemplos de variados

¹⁴ Se encuentra en la Biblioteca Hispánica Digital de la BNE.

¹⁵ Arellano y Pinillos, 2014, p. 25.

¹⁶ En realidad, podría tratarse de tres páginas, pues según podremos comprobar más tarde, Calderón ocupa cada una con un número de versos similar que oscila entre los 30-32 por carilla, y el desenlace apócrifo añade 102 versos.

¹⁷ Arellano y Pinillos, 2014, p. 26.

¹⁸ Kroll, 2015, y más extensamente, 2017. Para el estudio del auto nos centraremos en Kroll, 2015, pues no cabe tratar aspectos que no atañen al auto como la portada, encabezamientos, firmas, borradores, etc. Sí que existe reescritura de versos de *El divino cazador* en el auto *El valle de la zarzuela*, pero el estudio de la relación entre ellos excede de estas páginas. Cuestiones generales sobre este tema pueden encontrarse en la edición crítica del texto a cargo de Ignacio Arellano (2013).

textos de acuerdo a tres aspectos: fuentes y alusiones sacadas al margen¹⁹, precisión expresiva y *lapsus* del autor como copista²⁰.

Sin más materiales como borradores o planes en prosa del auto, que podrían configurar el llamado *dossier génétique*, todas las aproximaciones a la labor de Calderón como escritor de autos se harán a partir del texto autógrafo de *El divino cazador*.

2.1. Aspectos externos del autógrafo

El auto ocupa un total de 30 folios, que deberían aproximarse a los 31 o 32, si contamos con la deturpación del final en el autógrafo. El número de versos por carilla es bastante regular, con una oscilación entre 29-32, que justamente se acerca a la cifra de versos aportada por Kroll para las comedias *La desdicha de la voz* (aprox. 30) y *El secreto a voces* (aprox. 32) escritas en 1639 y 1642²¹, tan cercanas y coincidentes con la fecha de composición de *El divino cazador* en 1642. También concuerda aquí el autógrafo de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* que consta de 108 octavas reales y estudiado por Casariego Castiñeira: «cuatro estrofas con sus 32 versos por página, salvo la primera, que contiene dos octavas y el título. Este tamaño folio se aleja de los autógrafos de comedias, todos en cuarto según el catálogo de Kroll, y se acerca así al tamaño de las copias en limpio de los autos sacramentales de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid»²². La primera página del autógrafo de *El divino cazador* también ofrece esta peculiaridad: puesto que carece de portada y el título se ubica aquí, solo queda espacio para la acotación inicial y cinco versos. Sin embargo, mientras los autos autógrafos están copiados en folio, las comedias se presentan en cuarto. Pero

¹⁹ Este tipo de intervenciones no aparecen en el auto *El divino cazador*, sin embargo, es posible ampliar la información al respecto. En el texto que estudia Arellano (2015, pp. 38-40), *A María en el corazón*, las citas y fuentes se encuentran en el lado derecho del autógrafo, ya que el auto está dispuesto en el izquierdo, sin dejar apenas margen. Casariego Castiñeira (2019, p. 226) advierte este mismo procedimiento en el autógrafo de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*, aunque aquí Calderón sí alivia un poco el margen izquierdo. En *El divino cazador* la disposición de los versos en la página respecto al margen es diferente, pues se encuentran bastante centrados.

²⁰ Arellano, 2015.

²¹ Kroll, 2017, p. 29.

²² Casariego Castiñeira, 2019, p. 223.

sí concuerda el autógrafo del auto con las comedias en que «Calderón no cambia de línea cuando se produce un cambio de locutor dentro de un verso, empieza a hacerlo a partir de la época entre 1644 y 1656, como resalta Cruickshank»²³.

No existe portada ni firma final, o al menos no se conserva, aunque es poco probable que existiera pues el resto de autos autógrafos se rubrican únicamente con un lazo horizontal, con el mismo símbolo con el que se comienza la escritura en el folio primero, seguido de la jaculatoria «Jhs, María, Joseph»²⁴. La foliación es moderna.

2.2. La «*inventio*»

Las intervenciones de Calderón en este nivel son importantes, pues el cambio se produce en el mismo título, tal y como destaca Kroll²⁵, retomando la idea de Arellano y Pinillos presente en su edición del auto:

La enmienda quizá más importante es la del título, que era originalmente *La fiera de los montes*. Parece claro que Calderón prefirió subrayar el protagonismo del héroe salvador, Cristo, el divino cazador, frente a la fiera, la Culpa en el auto, que por mucho protagonismo dramático que tenga se sitúa en una jerarquía subordinada al Hijo de Dios cuya presencia sacramental celebra el género²⁶.

El investigador se deslinda de su corpus de comedias autógrafas en el caso de la *inventio*, tomando como ejemplo el auto sacramental *El divino cazador*, pues no existe ningún otro texto copiado por Calderón que presente una modificación de este tipo en este nivel. En el resto de su estudio, no vuelve a mencionar intervenciones de autor en ninguna otra pieza sacramental.

Asimismo, Calderón modifica la lista de personajes: tacha el Agua y lo sustituye por el Mar; elimina el personaje del Rey (con una tachadura lineal que permite ver el texto que hay debajo) y el del Lucero (con una tachadura en espiral que apenas permite leer el texto debajo,

²³ Kroll, 2017, p. 29.

²⁴ De igual modo en *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* (Casariego Castiñeira, 2019, p. 225).

²⁵ Kroll, 2015, p. 171.

²⁶ Arellano y Pinillos, 2014, p. 25.

para asegurarse bien la coherencia de la modificación del título con la no aparición de este personaje). Mas no es consistente con los cambios en el transcurso del auto: el Agua es el personaje que realmente aparece en la pieza y no el Mar (vv. 1166-1167, 1196-1198, 1264-1267, entre otros)²⁷. A pesar de no querer contar con el Rey, Calderón lo copia como locutor, para después cambiarlo por el Príncipe; las modificaciones se perciben con claridad en los fols. 11v y 12r del autógrafo. Las vacilaciones similares que provoca en el texto la anulación del Lucero quedan recogidas extensamente por Kroll²⁸.

Existen otras tres intervenciones en la lista de personajes inicial, pero con una intención diferente: no tienen implicaciones en el desarrollo de la trama, aunque sí para la puesta en escena del auto. En la segunda columna de la nómina de representantes se tacha Arroyo para sustituirse por Pablos; Reymundo por Arroyo con barba y Pablos por Frutos. Es preciso, por tanto, abrir un inciso para comentar estas modificaciones relativas a aspectos paratextuales, que incluyen datos sobre los repartos de las compañías y ponen de relieve el carácter doble del texto teatral como pieza literaria y espectacular.

Kroll enfatiza la naturaleza excepcional de este hecho: «Pocas listas de *dramatis personae* y todavía menos repartos autógrafos de Calderón se han conservado [...] contamos con seis listas de *dramatis personae* sobre un total de 18 documentos autógrafos»²⁹, de lo que enfatiza «De esta escasez de repartos no se debería concluir que Calderón no cooperaba con las compañías; más bien parece que se debe a la pérdida de la primeras hojas de un cuadernillo del autógrafo a lo largo de los siglos»³⁰. Esta relación de representantes, que bien se pueden apreciar en la imagen al final de este epígrafe, contribuyen a trazar la historia de las corporaciones y, en este caso en concreto, también a fechar el autógrafo: «Todos estos actores figuran en un documento fechado el 3 de marzo de 1642, que los comisarios del Corpus dirigen a los miembros de las compañías

²⁷ Todas las citas de versos se toman de la numeración de Arellano y Pinillos, 2014.

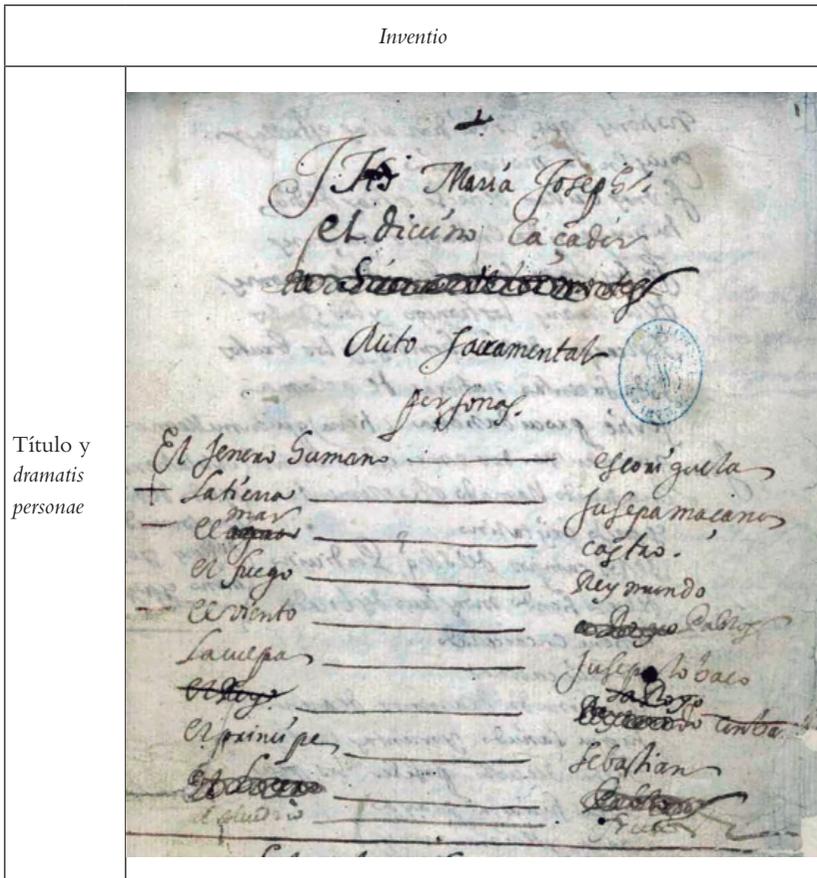
²⁸ Kroll, 2015, pp. 171-173. Es pertinente destacar en este momento, que la gran mayoría de intervenciones autoriales que vamos a examinar aquí: cambios, supresiones, etc. así como los *lapsus*, se detallan por Arellano y Pinillos en notas al pie en su edición crítica del auto (2014).

²⁹ Sobre una de estas comedias, *El mayor monstruo del mundo*, existe un trabajo de Caamaño Rojo (2016), donde se estudia el autógrafo en su totalidad.

³⁰ Kroll, 2017, p. 137. También está en 2015, p. 176, pero con una taxonomía con menos detalle.

de Antonio de Prado y Pedro de la Rosa para que no salgan de Madrid hasta haber dado muestras de sus compañías, y haberse señalado las que debían representar en las fiestas»³¹.

Fue la compañía de Prado la encargada de llevar a escena el auto de *El divino cazador* en 1642 en el Corpus madrileño, y, presumiblemente la mano de este autor de comedias es la responsable de los cambios en los fols. 10r, 12r, 13r, 16r, 17v, etc. o los atajos finales de los fols. 20v y 21v, todos trazados con una tinta más oscura.



³¹ Arellano y Pinillos, 2014, p. 7. La información sobre los distintos actores: Escoriguela, Josepa Mazana, Reimundo, Frutos, etc. se amplía en la página siguiente. También Kroll incluye datos sobre los actores y la compañía en 2015, pp. 177-178.

De los cuatro aspectos en los que divide Kroll las correcciones en la *inventio*: tema, título, personajes y espacio/tiempo dramático³², encontramos ejemplos de dos de ellos en el autógrafo de *El divino cazador*. Una vez en este punto, se hace necesario pasar al estudio de la siguiente etapa.

2.3. La «dispositio»

Kroll articula la taxonomía de las correcciones relativa a esta etapa redaccional en: eliminación, permutación, añadido y sustitución³³. En el autógrafo de *El divino cazador*, las intervenciones de este tipo no son muy numerosas, aunque sí en comparación con el resto de autógrafos sacramentales, pero no con una cifra tan destacada de ellas que nos lleve a pensar en una reescritura³⁴. El procedimiento de Calderón a la hora de realizar cambios parece ser común en sus copias: «el aprovechamiento del espacio interlineal superior, minoritariamente el inferior. Para la secuencia reescrita se emplea con preferencia el margen derecho y, en casos contados, también el izquierdo»³⁵.

En la tabla que se presenta a continuación, se recogen algunos ejemplos gráficos de este tipo de intervenciones, que deben examinarse teniendo en cuenta los siguientes aspectos: la eliminación autógrafa se realiza con tachadura en espiral, pero también lineal, como vemos en la imagen de la sustitución. Además de modificaciones autógrafas, existen otras de una segunda mano, presumiblemente de Antonio de Prado, autor de la compañía que representó *El divino cazador*. Este tipo de intervenciones, pensadas para la representación de la pieza, muestran una tinta más oscura y afectan a la eliminación de pasajes (el aquí registrado

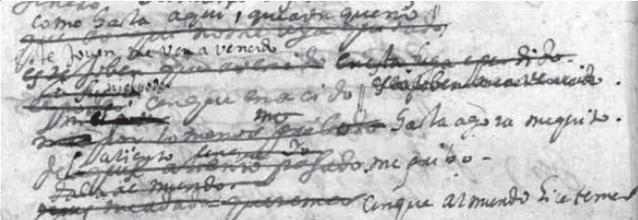
³² Kroll, 2017, p. 137.

³³ Kroll, 2017, p. 137.

³⁴ Sobre este concepto teórico y clave, junto con reelaboración, se puede consultar el estudio pionero de Ruano de la Haza, 1998.

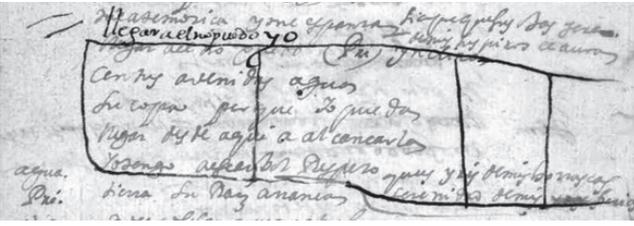
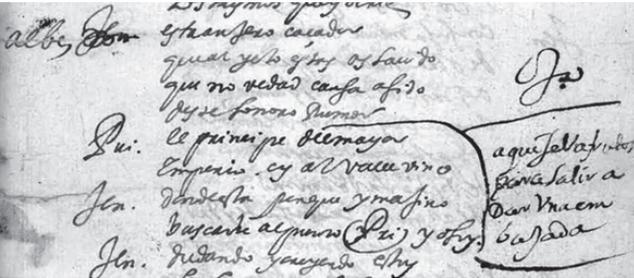
³⁵ Casariego Castiñeira, 2015, p. 57. La investigadora estudia en estas páginas la reescritura de la comedia *Cada uno para sí*, de manera que el método calderoniano se aplica en textos dramáticos profanos y religiosos (según puede comprobarse en la tabla de imágenes), pero también poéticos. En un análisis más reciente, encuentra ejemplos idénticos en *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* (2019, pp. 228-229).

más otro en el fol. 10r y 21v³⁶) o indicaciones escénicas (solo tres, esta y dos en los fols. 13r y 17v). Por lo tanto, Calderón es el responsable de las eliminaciones y sustituciones, pero no de los atajos ni añadidos. En conclusión, es posible encontrar aquí otra muestra del carácter definitivo del autógrafo y de la fructífera unión entre poetas y compañías³⁷.

<i>Dispositio</i> (intervenciones autógrafas)	
Eliminación (con tachadura en espiral) (fol. 20v)	
Sustitución (con tachadura lineal) (fol. 18v)	

³⁶ En la edición de Arellano y Pinillos (2014), corresponden a los vv. 1192-1198 y 1264-1267, fragmento que coincide con el final del último folio conservado. Los investigadores deciden mantener estos pasajes atajados en el autógrafo, por considerar estas intervenciones apócrifas.

³⁷ Un texto calderoniano con muchos atajos es el de *El mayor monstruo del mundo*, en el manuscrito Res.-79 de la BNE y estudiado por Caamaño Rojo, quien afirma que estas supresiones se encuentran en pasajes de poca intensidad dramáticas y/o reflexivos, que pudieran ser atajados sin afectar a la trama (2016, p. 143, nota 5). Tal es el caso de *El divino cazador*, donde el autor de comedias podría haber querido prescindir de estos pasajes en las escenas finales del auto para dar más fluidez a la resolución del conflicto dramático.

Dispositio (intervenciones apócrifas)	
<p>Eliminación (atajo, de compañía) (fol. 20v)</p>	
<p>Añadido (de compañía) (fol. 16r)</p>	

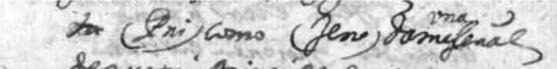
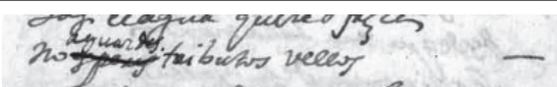
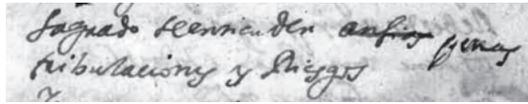
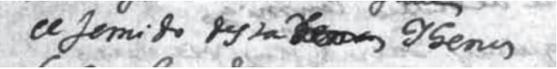
2.4. La «elocutio»

Las intervenciones autoriales en este último estadio de la retórica clásica han sido divididas por Kroll en su taxonomía en los siguientes aspectos: metro, *ornatus*, *compositio* y *puritas*³⁸. El metro afectaría a la detección de versos hiper o hipométricos y la corrección de Calderón presente en el autógrafo. Son aquellos deslices que también Casariego Castiñeira examina y denomina como «Errores en el molde métrico»³⁹. En el *ornatus* encontramos ejemplos breves, que suelen afectar de manera exclusiva a una palabra, aquella que el dramaturgo selecciona cuidadosamente por expresar el matiz que desea. La *compositio* estaría relacionada con ajustes de métrica (más allá de hiper o hipometrías), evitar la repetición de palabras en versos próximos, etc. y se correlaciona con la «precisión expresiva» que

³⁸ Kroll, 2017, p. 137.

³⁹ Casariego Castiñeira, 2016, p. 141. En las pp. 141-143 aporta ejemplos de las comedias *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *Cada uno para sí*.

resalta Arellano⁴⁰. Por último, la *puritas* trabaja a nivel de corrección lingüística en materias como concordancia, gramática o sintaxis⁴¹. Es curioso observar el proceder de Calderón en los cuatro ejemplos abajo aportados pertenecientes a la *elocutio*, fácilmente extrapolable a otros autores, pues es la organización misma del texto la que exige que así sea. Los añadidos al texto necesarios para solucionar la hipometría se inserta en el interlineado superior, así como los cambios que afectan al *ornatus*, a los que se añade una tachadura. Cuando la corrección se encuentra en medio del verso, no existe otra solución que utilizar el interlineado para las intervenciones autoriales. Por el contrario, en las dos últimas imágenes, se tacha la palabra errónea y se añade después la nueva versión, actuación que viene facilitada por disponer de espacio en el papel. En último lugar, hay que señalar que no ha sido posible localizar intervenciones sobre la *compositio* en el autógrafo de *El divino cazador*, y algunas de las escasas evidencias de las otras tres, se consignan a continuación.

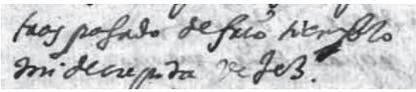
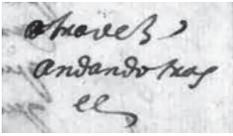
Elocutio		
Metro		v. hipométrico (Pri) como (Jen) dame [una] señal) Corrige el verso, que pasa a ser octosílabo, necesario en un pasaje de décimas
Ornatus		esperes/aguarden
		ansias/penas
Puritas		yena/yhenas

⁴⁰ Arellano, 2015, p. 40, y numerosas muestras de los autos *El valle de la zarzuela* y *No hay más fortuna que Dios* en las pp. 40-45.

⁴¹ Casariago Castiñeira habla de errores sintácticos (2016, p. 143) y los resultados de su análisis de *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *Cada uno para sí* en las pp. 143-145.

2.5. Los lapsus

Los errores por omisión en el manuscrito del auto son escasos, y casi se restringen a los dos ejemplos que se presentan a continuación. La explicación radica en que, como hemos comentado anteriormente, se trata de copias en limpio que Calderón realizó para ser entregadas a la imprenta. Como consecuencia, por esa misma razón son pequeñas joyas, muestras de especial valor de cómo el genio de Calderón se corrige a sí mismo. Kroll⁴² no sitúa este tipo de equívocos en ninguno de los tres apartados de la retórica, sino aparte, ya que pueden afectar a cualquier estadio de la composición de la obra. Arellano, en su análisis, ofrece la solución editorial ante los *lapsus*: «Hay, sin duda, casos de error evidente que a la hora de editar un texto deben ser corregidos por el editor, enmendando los olvidos o inatenciones de Calderón»⁴³. También Casariego Castiñeira los analiza, aunque en las comedias *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *La desdicha de la voz*, y determina que son: «el estado más sencillo de la equivocación en la escritura de letras, *lapsus* que pueden darse a lo largo de todo el proceso compositivo»⁴⁴.

<i>Lapsus</i>	
	<i>tiemblo/tiemblo</i>
	<i>Atra/Otra</i>

⁴² Kroll, 2017, p. 137.

⁴³ Arellano, 2015, pp. 45-48. A continuación, aporta un amplio catálogo de casos en autos como *El valle de la zarzuela*, *El lirio y la azucena* o *Las órdenes militares*.

⁴⁴ Casariego Castiñeira, 2016, p. 138.

3. BREVE EXPLICACIÓN SOBRE LAS ACOTACIONES

La cuestión de las didascalias en los autógrafos de Calderón ha sido estudiada de manera exclusiva por Hernando Morata⁴⁵. Para su propósito, toma un conjunto de seis obras con datación segura: tres comedias, dos autos y una comedia escrita en colaboración. Junto a una introducción acerca de la caligrafía de Calderón, con las pertinentes referencias al análisis esencial de Cruickshank, detalla aspectos sobre las acotaciones particulares en el grupo de textos elegido. Lo más útil para estas páginas es la clasificación que ofrece Hernando Morata: una diferenciación entre acotaciones de salida/entrada de personajes y las kinésicas o de tramoya, que se subdividen a su vez en seis y cinco tipos respectivamente⁴⁶.

Entrada/salida de personajes	Kinésicas y de tramoya o efectos sonoros
Ningún tipo de marca	Ningún tipo de marca
Subrayado	Subrayado
Línea ondulada (a veces con subrayado simple o doble)	Línea ondulada (a veces con subrayado simple o doble)
Dos líneas paralelas	Subrayado o suprrayado
Línea baja en el lado izquierdo	Línea baja en el lado izquierdo
Línea encima y otra debajo (acotación en el medio del folio, no en el margen)	Línea curva a un lado

Ya en el detalle de los textos particulares, la investigadora advierte dos tipos más de marcas autoriales en las acotaciones: un ángulo recto que enmarca el texto (detectado en una sola ocasión, posiblemente no autógrafo⁴⁷) y un lazo que lo acompaña⁴⁸. Esta fundamentación teórica se recoge aquí para comparar la disposición y tipología de las

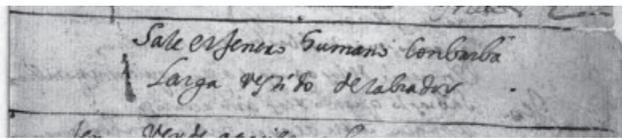
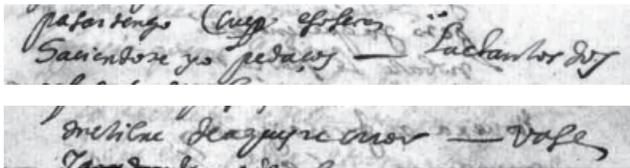
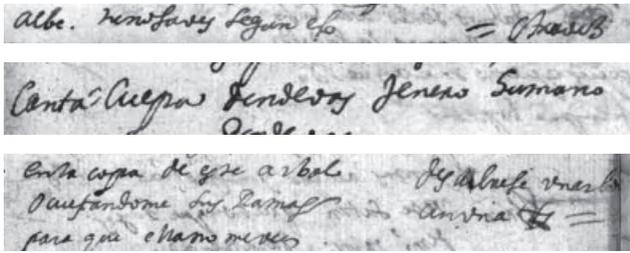
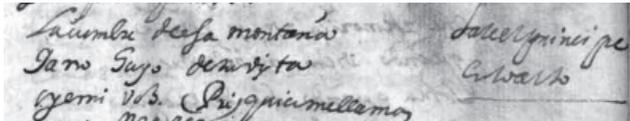
⁴⁵ Hernando Morata, 2013. También Rodríguez-Gallego, 2018, pero en relación con las ediciones de Vera Tassis. En este estudio, el investigador analiza el modo en que las acotaciones sufren modificaciones cuando pasan del autógrafo a la imprenta.

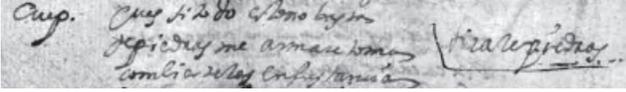
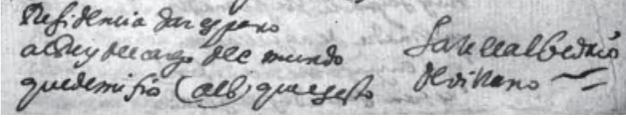
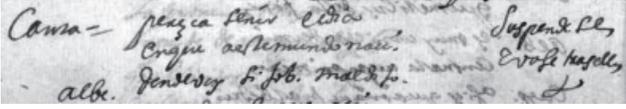
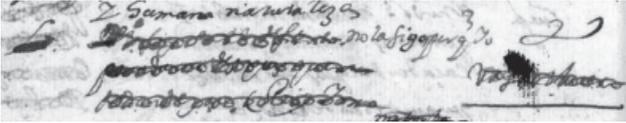
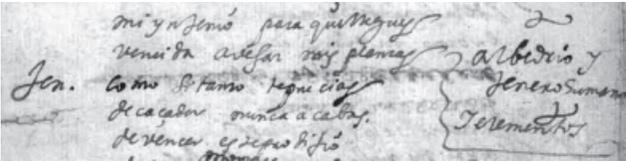
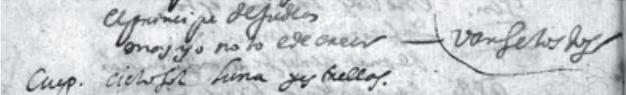
⁴⁶ Hernando Morata, 2013, p. 168. La tabla es de elaboración propia a partir de la información consignada por Hernando Morata, 2013, pp. 170-171.

⁴⁷ Es un caso similar al que podemos encontrar en *El divino cazador*. Ver apartado de acotaciones breves, ejemplo 4.

⁴⁸ Hernando Morata, 2013, pp. 172-173 y 175 respectivamente.

acotaciones del corpus de seis textos elegidos por Hernando Morata con la situación particular del auto *El divino cazador*. Para establecer una diferenciación más sencilla, he dividido los ejemplos del autógrafo en acotaciones largas, breves o inicial. Como puede comprobarse en el siguiente catálogo, las posibilidades y combinaciones son muy amplias.

Acotaciones	
Acotación inicial	<p>1) Entrada/salida de personajes, con línea encima y debajo</p>  <p>Salte el Jenero Sumano bombamba Larga quinto de labrador</p>
Acotaciones en el texto	<p>1) Entrada/salida de personajes, con línea baja en el lado izquierdo</p>  <p>¡Pater noster! (Cuepa efifera) ¡Pater noster DJ Savientose yo pedazo</p> <p>¡meñilae! ¡Haguyre unor — Vafe</p>
	<p>2) Kinésicas y de tramoya o efectos sonoros, con símbolo de igual (dos líneas paralelas)</p>  <p>albe. reñofary según lo = (resub)</p> <p>Centa! Cueva! Lendey Jenero Sumano</p> <p>En la copa de ese arbol. ¡y albe! vuela ¡aufandome! ¡y! ¡Lame! ¡vina! = para que chamo meo</p>
	<p>3) Entrada/salida de personajes, subrayado</p>  <p>Lumbra de la montana. ¡sal el quinto pe Jano Suyo de arjito. cubarto</p> <p>¡yemi! ¡v. S. ¡y! ¡y! ¡melle meo</p>

<p>Acotaciones en el texto</p>	<p>4) Kinésicas y de tramoya o efectos sonoros, con ángulo recto (parece intervención de compañía por la tinta más oscura)</p> 
	<p>5) Entrada/salida de personajes y kinésicas y de tramoya o efectos sonoros, con signo de aproximado (línea ondulada con subrayado simple)</p> 
	<p>6) Kinésicas y de tramoya o efectos sonoros, con lazo abajo</p> 
	<p>7) Entrada/salida de personajes, con lazo arriba y subrayado</p> 
	<p>8) Entrada/salida de personajes, con lazo arriba, línea ondulada y subrayado</p> 
	<p>9) Entrada/salida de personajes, con línea curva a un lado</p> 

5. OTROS SÍMBOLOS

Sobre la utilización y el significado de otras marcas autoriales incluidas por Calderón en sus textos, no existe mucha información. La carencia de estos estudios es evidenciada por Hernando Morata en su examen sobre las marcas de segmentación en los autógrafos calderoniano, a través de dos autoridades en el teatro aurisecular:

«Además, para acercarnos a una comprensión más cabal de cómo concebían los dramaturgos de la época los deslindes internos de cada acto, haría falta llevar a cabo un estudio detallado de las marcas que los mismos poetas dejaron en sus manuscritos, tanto rayas horizontales como crucecitas u otras señales al margen» (Antonucci, 2007, p. 18). Vitse, 2010, p. 42, nota 16, realiza una observación similar: «Falta una exploración sistemática del sentido de estas y otras marcas (cruces y señales varias) dejadas por los dramaturgos en sus manuscritos»⁴⁹.

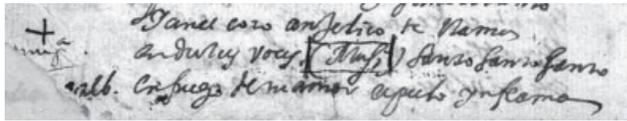
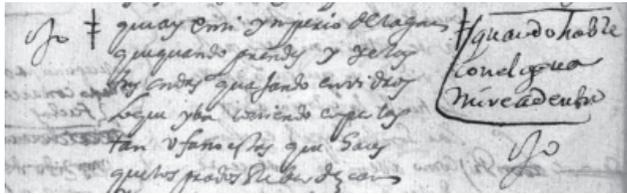
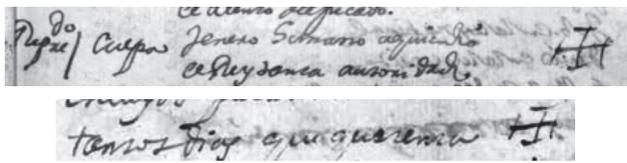
En el autógrafo de *El divino cazador*, ha sido posible establecer algunas hipótesis. La cruz es indicación de cambio en este caso, no de añadido, pero presumiblemente responsabilidad de Prado, no de Calderón. Asimismo, las dos líneas horizontales tachadas, que quieren llamar la atención sobre una nueva indicación escénica. Una segunda mano interviene en el texto y la naturaleza de la misma permite aventurar que se trata del autor de comedias. Mediante dos líneas paralelas tachadas al comienzo y final del verso, junto con la palabra *ojo* al comienzo del verso, se quiere llamar la atención sobre el movimiento escénico necesario en ese momento. El segundo amanuense también añade la acotación, la enmarca y vuelve a repetir *ojo* debajo de la misma. Puede considerarse, entonces, una muestra clara del modo en que los autores de comedias intervienen en los textos para adaptarlos y concretar lo máximo posible las instrucciones a los actores para su representación.

El mismo patrón detecta Casariego Castiñeira: «Ha sido posible descubrir el uso de la cruz (fols. 2, 4r, 5r, 6r, 10r) y del asterisco (fol. 5r, 12r, 12v, 13r, 14r) para recalcar el comienzo de la referencia incluida en el margen derecho»⁵⁰. La investigadora establece también algunas suposiciones en su estudio del texto poético *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del*

⁴⁹ Citado en Hernando Morata, 2015, p. 186, nota 11.

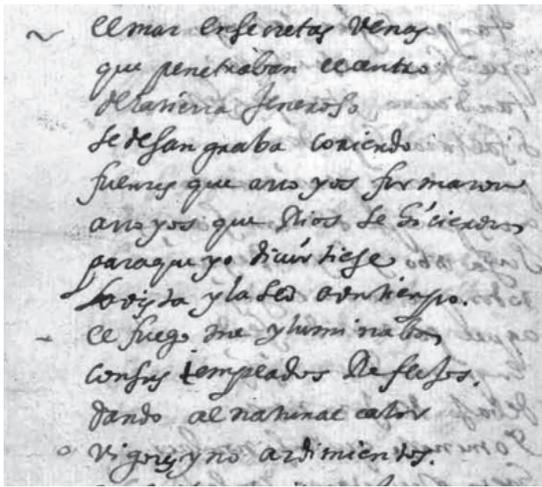
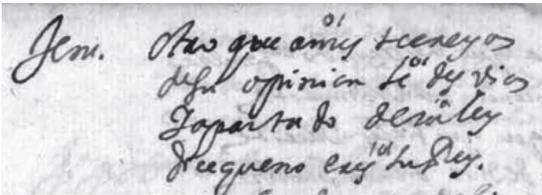
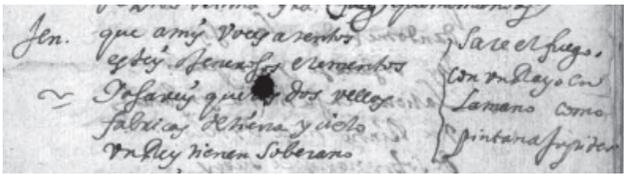
⁵⁰ Casariego Castiñeira, 2019, p. 227.

*infierno. Discurso tercero*⁵¹. La cruz potenziada es utilizada por el poeta en sustitución de la palabra «cruz» en multitud de ocasiones, aunque no en estos ejemplos, en los que funcionaría de modo ornamental o para señalar cuestiones solo en la mente de Calderón. De igual modo las líneas onduladas, rectas y círculos que se muestran en las imágenes. La combinación de círculo y raya vertical en el interlineado solo se ha encontrado en estos cuatro versos, y podría deberse a cuestiones métricas, pero esta idea solo es una hipótesis. La línea ondulada y subrayado solo se encuentra una vez en el manuscrito, en el fol. 2r y destaca el cambio de métrica: termina la silva de pareados de los vv. 1-50 y comienza el romance é-o, que abarcará los vv. 51-460⁵². Sin embargo, no existen más señales que destaquen la versificación, ni esta ni ninguna otra en el resto del autógrafo.

Otros símbolos	
Cruz griega (símbolo de suma)	
Dos líneas en horizontal tachadas (símbolo de diferente) (modificación de compañía)	
Cruz potenziada	

⁵¹ Casariego Castiñeira, 2019, p. 227.

⁵² La sinopsis métrica completa del auto se incluye en la edición de Arellano y Pínillos (2014, p. 24).

<p>Onda, línea, círculo</p>	
<p>Círculo y línea vertical</p>	
<p>Línea ondulada y subrayado (símbolo de aproximadamente)</p>	

6. CONCLUSIONES

Finalmente, es preciso subrayar la importancia que posee el estudio de los manuscritos autógrafos de Calderón para entender el proceder del poeta en el momento de copiar sus propios textos. Entonces, cuando podríamos considerar que la obra ya está fijada y solo atendemos a una puesta en limpio, vemos cómo Calderón continúa trabajando sobre sus versos, puliendo hasta el último detalle, buscando la rima precisa, etc. Las intervenciones son a pequeña escala (y casi inevitables), como los *lapses*;

a gran escala dentro del esquema argumental, en el caso de pasajes reformulados; o incluso afectando al título elegido, ejemplo que nos ofrece el autógrafo de *El divino cazador*.

Este manuscrito copiado por Calderón para ser llevado a la imprenta ha sido elegido para un primer acercamiento al análisis de los autógrafos de autos sacramentales calderonianos por presentar importantes marcas de autor e intervenciones textuales. Esta opción puede entenderse como parcial, al interesarse únicamente por un autógrafo, aunque la extensión de estas páginas justifique que no pueda abordarse un estudio en conjunto de todo el *corpus* de autógrafos de autos del dramaturgo madrileño. No obstante, podemos obtener algunas conclusiones: con solo una muestra del quehacer Calderón en sus autos, hemos comprobado que su procedimiento como amanuense es bastante similar en las comedias, los autos e incluso textos poéticos. Según se preguntaba con acierto Ruano de la Haza no se aprecian divergencias entre «entre el Calderón que reescribe y corrige comedias y el que reescribe y corrige autos sacramentales»⁵³.

El número de versos por página de este auto, con una media de 31, lo sitúa en el contexto de las comedias escritas en la misma fecha, 1642. Las modificaciones realizadas en el *dramatis personae* nos sirven para saber qué compañía y actores la representaron en el corpus madrileño, tejiendo la esencial conexión entre los versos escritos y su puesta en escena. Los *lapsus* evidencian los pocos despistes del Calderón amanuense de sí mismo. La disposición y los modos de enmarcar las acotaciones parecen ser iguales en todos sus textos autógrafos (quizá incluso se pueda establecer un catálogo). Comienza la copia del texto dibujando un lazo horizontal para terminar del mismo modo. A todas estas conclusiones se ha podido llegar desde el examen exhaustivo de un solo auto autógrafo, y contamos con 28 más. Las aportaciones que llegarían desde esta vía de investigación serían innumerables. Este análisis pretende dar cuenta de una pequeña parte de lo que se ve si acercamos la lupa. Por fortuna, aún quedan muchos folios que mirar.

⁵³ Ruano de la Haza, 2017, p. 177.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.
- ARELLANO, Ignacio, y PINILLOS, Carmen, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El divino cazador*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 7-31.
- CAAMAÑO ROJO, María J., «En el taller de escritura de Calderón: el manuscrito Res-79 de la BNE», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 141-157.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino cazador*, ed. facsímil y transcripción de Manuel Sánchez Mariana, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino cazador*, ed. Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, ed. María J. Caamaño Rojo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El valle de la zarzuela*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2013.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Los despistes de Calderón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 4.2, 2016, pp. 135-148.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Estudio del manuscrito autógrafo de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*», *Anuario Calderoniano*, 12, 2019, pp. 217-235.
- COENEN, Erik, «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 71-92.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- CRIVELLARI, Daniele, «El trabajo del autor obre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 93-111.
- CRIVELLARI, Daniele, «Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope», *Artenuovo. Revista de Estudios Áureos*, 5, 2018, pp. 165-188.
- KROLL, Simon, «¿Cuántas versiones ofrece un autógrafo? Las intervenciones de autor en el autógrafo de *El secreto a voces* de Calderón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014, pp. 63-79.
- KROLL, Simon, «¿Cómo describir el proceso de escritura en los autógrafos de Calderón? Una taxonomía de las correcciones», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 167-180.

- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt, Peter Lang, 2017.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 167-185.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, 124, 2015, pp. 185-202.
- PRESOTTO, Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul proceso compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, 3-4, 1999, pp. 349-371.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, reseña de Simon Kroll, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt, Peter Lang, 2017, *Bulletin of the Comediantes*, 69.2, 2017, pp. 175-177.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Ediciones Ca'Foscari, 2018, pp. 147-190.