

Los despistes de Calderón

On the Inaccuracies of Calderón

Paula Casariego Castiñeira¹

GIC-Universidade de Santiago de Compostela
ESPAÑA
pcasariago@yahoo.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.2, 2016, pp. 135-148]

Recibido: 13-04-2016 / Aceptado: 04-05-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.02.12>

Resumen. El análisis de los errores cometidos por Calderón en sus manuscritos autógrafos amplía la perspectiva de estudio de su complejo proceso compositivo. Por ello, el objetivo de este trabajo es una inicial aproximación a los errores autógrafos localizados en estas comedias: *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La desdicha de la voz* y *Cada uno para sí*. A partir de ellos, se deduce una primera tipología que tiene en cuenta su momento de producción, su envergadura y su pervivencia en la tradición posterior.

Palabras clave. Error, autógrafo, proceso de escritura, composición, Calderón de la Barca.

Abstract. Analysing the errors committed by Calderón himself during his writing amplify the perspective on his complex composition process. The aim of this paper is to offer an initial approximation on autograph errors located in *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La desdicha de la voz* and *Cada uno para sí*. A first typology considering its production, its magnitude and its posterior survival is deduced from the examples exposed.

Keywords. Error, Autograph, Writing Process, Composition, Calderón de la Barca.

La principal fuente de aproximación a los procesos de composición de los poetas del teatro del Siglo de Oro español es, como se sabe, el análisis de los autógrafos conservados. Frente al estado más avanzado en las investigaciones sobre Lope de Vega, gracias a la tarea emprendida, entre otros, por Presotto o Crivellari², una

1. La autora de este artículo es beneficiaria de un contrato predoctoral financiado por la Xunta de Galicia. Este trabajo se enmarca en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que recibe fondos FEDER.

2. Presotto, 1999, 2000; y Crivellari, 2013.

gran parte de los trabajos que abordan esta labor de manera global en Calderón de la Barca son más recientes³. Estos muestran que, pese a que no se conserven resúmenes, esquemas o planes en prosa de comedias⁴, el acercamiento a sus manuscritos resulta fructífero y arroja luz sobre los métodos empleados por el dramaturgo. El autógrafo se presenta, pues, como un testimonio dinámico que ofrece abundante información sobre sus procedimientos y costumbres como escritor.

El manuscrito parcialmente autógrafo de la comedia *Cada uno para sí*, custodiado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/16887), ofrece un valioso testimonio. Gracias a la conservación de varios borradores en letra del escritor (fols. 84, 85 y 86), el cotejo con sus versiones finales (fols. 80 y 81) denota una búsqueda constante de la formulación poética más satisfactoria. Este afán se sirve de mecanismos de creación, entre los que destacan la alternancia de sinónimos, la frecuente permutación o una escritura que suele volver sobre lo redactado y propone alternativas de construcción⁵. En consecuencia, las reescrituras, que abarcan secuencias de diversa índole, son perceptibles en un elevado número de folios y en todas las etapas redaccionales identificadas⁶. Como cabe esperar, lo descartado, por la imposibilidad de su absoluta eliminación, deja huellas en el folio y en el texto.

El proceso compositivo calderoniano descrito para *Cada uno para sí* concuerda con el observado por otros críticos en comedias como *El secreto a voces* e incluso en los autos sacramentales: es posible reconocer o suponer la existencia de varias fases redaccionales⁷. En ellas, además de las reescrituras, que en un elevado número de casos responden a la búsqueda de una mayor «precisión expresiva»⁸, la constante reescritura deja en el folio capas de escritura, en las cuales es posible reconocer tanto la corrección mediante la lectura inmediata e *in itinere*, como mediante la lectura tardía o de carácter revisor. De manera complementaria, se pueden identificar errores autógrafos en el texto, fruto de equivocaciones, revisiones, correcciones o despistes, que traslucen los titubeos y confusiones del dramaturgo al tiempo que evidencian su proceder creativo. Permiten dilucidar estadios compositivos previos, como ejemplifica Arellano mediante la repetición de un verso ya

3. Sirvan de ejemplo las aportaciones recogidas en el reciente número 8 del *Anuario Calderoniano* (2015), si bien contamos con aproximaciones previas que abordan el proceso de composición de Calderón desde comedias particulares, como Cruickshank, 1971. En el ámbito de los autos sacramentales, Arellano, 2015, examina dicho proceso desde una visión de conjunto.

4. No se conocen muestras de fases prerredaccionales de Calderón, mientras que sí han sido encontrados algunos planes en prosa de Lope. Ver Ferrer, 1991; Romero Muñoz, 1996; Vaccari, 2003.

5. El análisis y las conclusiones acerca de las técnicas compositivas en esos folios puede verse en Casariego, 2015. Para la relación entre folio borrador y versión final en *Cada uno para sí*, ver Ruano de la Haza, 1982, p. 380.

6. La reescritura calderoniana es una de las piedras angulares de su proceso compositivo, tanto de comedias completas como de jornadas o fragmentos más pequeños. Puede verse, entre muchos otros, Ruano de la Haza, 1998, Vitse, 1998, Rodríguez-Gallego, 2010, o Kroll, 2014.

7. Arellano, 2015, y Kroll, 2015.

8. Arellano, 2015, p. 40.

copiado en el autógrafo de *El lirio y la azucena*⁹, así como acercarnos al proceso de revisión y comprobar qué es corregido, qué es olvidado y qué persiste en la tradición posterior.

Esta óptica, por tanto, obliga a valorar el error autógrafo como una parte más en la redacción, de necesario examen para comprender la escritura calderoniana. Por este motivo, el objetivo de este trabajo es una primera aproximación a algunos de los lapsus y errores localizados en tres manuscritos autógrafos del dramaturgo, custodiados en la Biblioteca Nacional de España: *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Res/87)¹⁰, *La desdicha de la voz* (Res/108)¹¹, y el parcialmente autógrafo de *Cada uno para sí* (MSS/16887)¹². La elección de estas comedias se debió a la disponibilidad de los autógrafos en la Biblioteca Digital Hispánica, a la abundancia de modificaciones y reescrituras en los tres textos, y a la existencia de folios autógrafos borradores de la última obra¹³. Las ediciones críticas actuales y en ge-

9. Arellano, 2015, p. 46.

10. Autógrafo con intervención de otras manos y que no incluye ni firma ni fecha, si bien Cruickshank lo data alrededor de 1650. Este manuscrito autógrafo contiene numerosas modificaciones de cierta magnitud, como el final de la primera jornada. Para su análisis, Cruickshank, 1971, pp. xi-xxi. Se conservan copias del autógrafo: Ms 16692 de la Biblioteca Nacional de España, denominado A, es el más relevante para la transmisión de la comedia (Cruickshank, 1971, p. xxviii). Otro dos manuscritos copiados por la misma mano se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid: uno está completo, perteneció a la Compañía de Manuel Guerrero y fecha de 1750; el otro está incompleto y contiene las licencias, remisión y censura de 1764 (Cruickshank, 1971, pp. xxix-xxx). En impreso, la comedia fue publicada en la *Tercera parte de comedias* (1664), en la posterior edición de Vera Tassis (1687), en volúmenes pseudo-Vera Tassis, y en varias sueltas (Cruickshank, 1971, pp. xxii-xxxii). A partir de aquí será denominada *En la vida*.

11. Firmado por Calderón en Madrid el 14 de mayo de 1639, el manuscrito lleva la lista de actores escrita de la mano del poeta. Conserva las licencias de representación otorgadas para Madrid y Sevilla en 1639 (Mason, 2003, pp. 3, 14 y 51). El autógrafo contiene abundantes marcas de reescritura; algunas de ellas son versiones más primitivas de ciertos pasajes (Mason 2003, pp. 1-14). La *editio princeps* de la comedia está incluida en la *Parte cuarenta y tres* de la colección de *Diferentes* (Zaragoza, 1650). Durante el siglo xvii también fue transmitida en la *Séptima parte de comedias* publicada por Vera Tassis en 1683, y en sueltas (ver Mason, 2003, pp. 1-46).

12. Compuesta entre 1652 y 1653 (Ruano de la Haza, 1982, p. 99), la comedia fue publicada por primera vez en 1661 en la parte 15 de la colección de *Escogidas*, a la que le siguió, en 1691, la *Novena parte* de Calderón editada por Vera Tassis. El manuscrito parcialmente autógrafo perteneció a una compañía teatral y fue compilado con toda probabilidad por Antonio de Escamilla alrededor de 1685-1686. La tercera jornada contiene siete folios autógrafos (fols. 78r-81v, 84r-86r), junto con otros en letra de Sebastián de Alarcón, Antonio de Escamilla y un copista todavía desconocido (Ruano de la Haza, 1982, pp. 3-40).

13. En la tercera jornada del manuscrito, conviven dos versiones del último acto, hecho debido «a que, en el proceso de compilación, Escamilla se dirigió al propio autor para reconstruir el tercer acto, muy deturpado en la tradición impresa. Para su revisión, Calderón utilizó una copia manuscrita por Alarcón, de la cual se conservan fragmentos en el manuscrito de la BNE. A partir de dicha copia, el dramaturgo, que aprovechó la mayoría de los versos en los folios de Alarcón, añadió una nueva escena que cambia la trama argumental en la segunda mitad de esta jornada, dando lugar a otra versión del tercer acto. Tras esto, Escamilla recibió los folios de Calderón y Alarcón que incorporó, con borradores calderonianos y folios de Alarcón descartados, a su manuscrito» (Casariego, 2015, p. 55). La obra habría sido revisada por Calderón entre 1665-1670 (Cruickshank, 2011, p. 465), años en los que, si bien estaba vigente la prohibición de las representaciones teatrales en Madrid por la muerte de Felipe IV, Calderón recuperó y reescribió algunas de sus comedias antiguas para los corrales (Ulla Lorenzo, 2013a).

neral fiables de las tres comedias constituyen una ventaja considerable. Además de mostrar la solución ofrecida por el editor moderno¹⁴, posibilitan comprobar si el error de Calderón fue enmendado por la tradición posterior, o bien si se mantuvo.

Del acercamiento a los textos se desprende, en primer lugar, el reducido número de fallos de Calderón en sus manuscritos, incluidos los folios con redacciones más primitivas¹⁵. Esta meticulosidad obliga a preguntarse sobre el origen de los descuidos y el momento de producción durante el proceso de escritura.

LAPSUS Y OLVIDOS

Entre los grados de complejidad que un yerro puede entrañar, el estado más sencillo es la equivocación en la escritura de letras, lapsus que puede darse a lo largo de todo el proceso compositivo. Sin duda, es el fallo de menor interés, pero debe ser registrado para «el mejor conocimiento del taller calderoniano»¹⁶. La confusión, quizá motivada por automatismo o despiste, es percibida con frecuencia por Calderón y, por ello, corregida. Una de estas enmiendas se distingue en el folio 39v de *En la vida*. El dramaturgo, ante su equivocación en *pelibre, subsana el equívoco mediante la sobreescritura de una *g*:

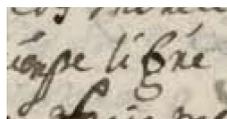


Imagen 1: fol. 39v, v. 984 de la segunda jornada, de *En la vida*

Otros trazos, a veces dudosos, pasaron desapercibidos para el poeta. Constancia de ello ofrece el folio 57r de la obra mencionada. En su tercera jornada Calderón, con la probable intención de escribir *han querido*, redacta *anquerilo o *anquerito en el octosílabo «al son del bronce, han querido»:

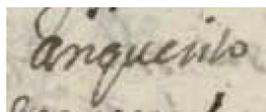


Imagen 2: fol. 57r, v. 799 de la tercera jornada, de *En la vida*

14. Según el orden citado, Cruickshank 1971; Mason, 2003; y Ruano de la Haza, 1982.

15. No hay espacio aquí para abordar el asunto de la identificación de las fases de creación de una obra, pero deben apuntarse algunas ideas. De acuerdo con Kroll, 2015, y Coenen, 2015, una rígida distinción entre borradores y copias en limpio es poco rentable. Debido a la reescritura, el autógrafo entendido desde la concepción dinámica de la genética textual permite hablar de fases redaccionales como muestras del crecimiento de la obra. El cotejo de los folios mencionados de *Cada uno para sí* concluye que el folio contiene menos reescritura cuanto más cercano está la redacción a su versión final (Casariego, 2015, p. 56), hecho también percibido por Coenen, 2015, p. 79, y Kroll, 2015, p. 177. Tras la escritura, el traslado del texto a una copia más limpia es señalado por Coenen, 2015, y Arellano, 2015, p. 33.

16. Arellano, 2015, p. 47.

En el folio 21r de *La desdicha de la voz*, el octosílabo de un romance, «Hombre, sombra o ilusión», también incluye uno de estos descuidos. Calderón escribe *oylisusion, en vez de «oylusion»:

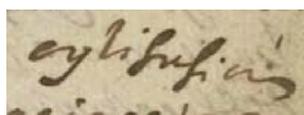


Imagen 3: fol. 21r, v. 1186,
de *La desdicha de la voz*

El despiste es perceptible en otro tipo de deslices de mayor complejidad: las equivocaciones en el nombre de los personajes. En ellas es posible discernir el momento de producción y corrección, aunque depende del caso. En *En la vida* se distingue la denominación *Silvia* para el personaje *Livia* en el folio 23r, posible lapsus durante el proceso de escritura que nunca fue advertido por Calderón¹⁷. En *Cada uno para sí* se observa la vacilación en el nombre de una de las damas, Violante. A pesar de que este se transmita en los folios en limpio, alterna con el de «Beatriz» en los borradores. Ruano de la Haza atribuye esta alteración a la revisión o reescritura simultánea de otra comedia, con probabilidad de capa y espada¹⁸.

De mayor envergadura es el cambio en el nombre de uno de los graciosos de *En la vida*. Según Cruickshank, la figura del donaire fue denominada en un primer momento *Zoquete*, pero, en una revisión posterior, Calderón se inclina por *Luquete*¹⁹. El trueque queda reflejado en la alternancia de *Zoquete* con *Luquete* en la indicación de locutores a lo largo del texto. Acorde con la última intención del dramaturgo, Cruickshank edita siempre *Luquete* y la irregularidad es señalada en el apéndice que recoge las alteraciones del manuscrito²⁰.

La corrección del error en *Cada uno para sí* atañe al instante de la copia del texto a un nuevo folio—de ahí que «Violante» sea la lectura definitiva en las versiones finales—, mientras que en *En la vida* es producido durante la revisión de la comedia. Si estos casos denotan la ausencia de una sistematización de búsqueda de posibles errores, la alteración del nombre de uno de los graciosos de *En la vida* deja huellas textuales que indican la existencia de un proceso de relectura y vuelta sobre lo escrito como parte de la composición; en otras palabras, Calderón relee y reescribe incluso una vez terminada la obra.

17. Pese a no haber sido advertido por el dramaturgo, la tradición posterior sí detecta el error y lo corrige, de manera que la lectura adecuada del verso, «hermosa Libia», se transmite hasta la edición moderna de Cruickshank.

18. Ruano de la Haza, 1982, pp. 380-381.

19. Cruickshank, 1971, p. XIII.

20. Cruickshank, 1971, pp. 169-200. Otras comedias calderonianas dan muestras de este tipo de despistes vinculados a los personajes, como la acotación al verso 2537 y el verso 2644 de *El príncipe constante* (Hernando Morata, 2015). Aparte quedan las confusiones, también interesantes, relacionadas con la tradición cultural, sirva de ejemplo la referencia a Galatea como hija de Tetis y Doris, en vez de Nereo y Doris, en los versos 565-566 de *El mayor encanto, amor* (Ulla Lorenzo, 2013b).

DUPLICACIONES Y OMISIONES

Si dichas vacilaciones orientan sobre el trabajo en los borradores y el proceso de revisión, las duplicaciones de palabras y de sílabas en los autógrafos sin los estadios primigenios del texto complican la tarea. Algunas se acercan a cierta mecánica durante la escritura, como este ejemplo del folio 50v de *En la vida*. La última palabra del verso es repetida en el lugar de la acotación, cuya posición es marcada mediante guion:

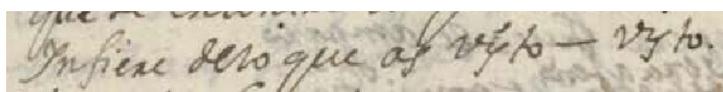


Imagen 4: fol. 50v, v. 402 de la tercera jornada, de *En la vida*

Otras duplicaciones u omisiones añaden la posibilidad de que el error se cometiese durante el proceso de copia desde una fase redaccional previa perdida. Ciertas lecturas son dudosas, como el octosílabo «mi valor me hará homicida» en el folio 16r de *En la vida*²¹. La primera sílaba *ba*, con trazo unido a la segunda en «valor», podría ser indicio de un descuido:

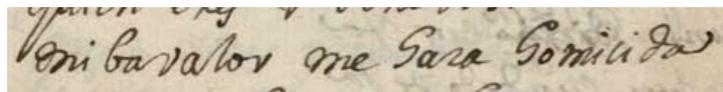


Imagen 5: fol. 16r, v. 891 de la primera jornada, de *En la vida*

En igual sentido cabe interpretar la siguiente lectura, ubicada en el verso «y quebran[ta]ndo las guardas» del folio 42r en la misma comedia. Una pausa en medio de la palabra *quebran[ta]ndo*, probablemente para una carga de tinta por el cambio de intensidad en el trazo, podría haber provocado el olvido de la sílaba marcada entre corchetes y la reanudación de la escritura desde un punto equivocado. Aunque el verbo *quebrar* no es inexacto, la hipometría denota la necesidad de una sílaba más:

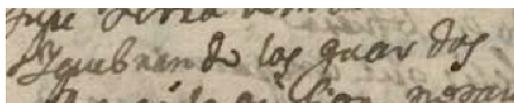


Imagen 6: fol. 42r, v. 1217 de la segunda jornada, de *En la vida*

Pese a que los trazos y duplicaciones también advierten de un alto en la escritura, interesan de modo especial aquellos que puedan dar cuenta de antiguas fases de redacción perdidas. Si para obras como *Cada uno para sí* tenemos la certeza de la existencia de borradores calderonianos y de una técnica que conlleva una mayor limpieza del folio cuanto más definitiva sea la redacción, cabe plantearse si podemos intuir fases redaccionales previas a través de algunas marcas textuales.

21. Dado que las imágenes muestran la escritura calderoniana, los versos se transcriben con grafía modernizada para facilitar la lectura, aunque se mantienen los casos fonológicamente pertinentes.

Así, las duplicaciones revelan su proximidad a saltos de ojo provocados en el proceso de copia desde una etapa redaccional previa no conservada:

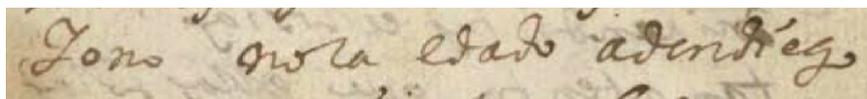


Imagen 7: fol. 3v, v. 141, de *La desdicha de la voz*

En la imagen 7, el espacio entre palabras es indicio de copia, de manera que la detención para releer lo que va a ser copiado y la reanudación en lo ya trasladado ocasionarían la duplicación del adverbio *no*. Como se avanzó, la conjetura de una parada durante la copia desde una etapa redaccional perdida para este caso se ve reforzada, de manera general, por la limpieza de este folio y la existencia de redacciones primitivas para otros pasajes de dicha comedia²². De modo particular, el acusado espacio entre los adverbios y la unión del trazo del segundo con el siguiente artículo, *la*, contribuyen a sostener la hipótesis.

ERRORES EN EL MOLDE MÉTRICO

Ese tipo de deslices cometidos durante la copia pueden provocar, a su vez, problemas en la construcción del verso debido a la añadidura u omisión de sílabas. Ante la certeza del yerro, la solución tomada por los críticos para esos casos suele ser la enmienda. Tanto en los borradores conservados como en las últimas redacciones, es destacable la baja incidencia en estos fallos, que además suelen ser enmendados por Calderón. Estas circunstancias son indicio de la fluidez y del cuidado en la construcción del molde métrico, como se percibe en el verso «por si la seña no vio» de *Cada uno para sí*:

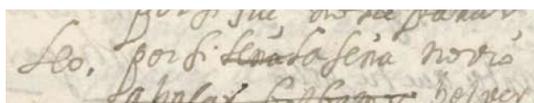


Imagen 8: fol. 85v, borrador del 80v, de *Cada uno para sí*

Según se infiere del folio borrador 85v, el verso octosílabo, «por si <-seña> la seña no vio»²³, quedaría truncado con una sílaba de menos en su forma primigenia, «por si seña», al omitir el artículo. La conservación de otros folios con más de una redacción previa a la versión final en el manuscrito de *Cada uno para sí* dificulta saber si el error en el cómputo de este verso está motivado por el lapsus durante la composición o la copia. Fuese uno u otro, la escritura inmediata del artículo *la* tras la tachadura, y la misma tinta indican que, justo en el momento de escribir el primer *seña*, Calderón se percata de su error, tacha y corrige *in itinere* mediante la adición del artículo²⁴.

22. Mason, 2003, pp. 5-14.

23. Seguimos el sistema propuesto por Presotto, 2000, pp. 11-12, para la transcripción de las tachaduras.

24. Como cabe esperar, el folio 80v, última redacción del folio 85v, mantiene la lectura adecuada que fue corregida *in itinere* en el folio borrador.

Frente a esas equivocaciones solventadas por el poeta, otras pasaron inadvertidas para Calderón. Ejemplo de ello es el romance con tres versos rimados en el folio 5r de *En la vida*, cuya pulcritud y ausencia de reescritura señalan que no se trata de un estado primitivo del texto:

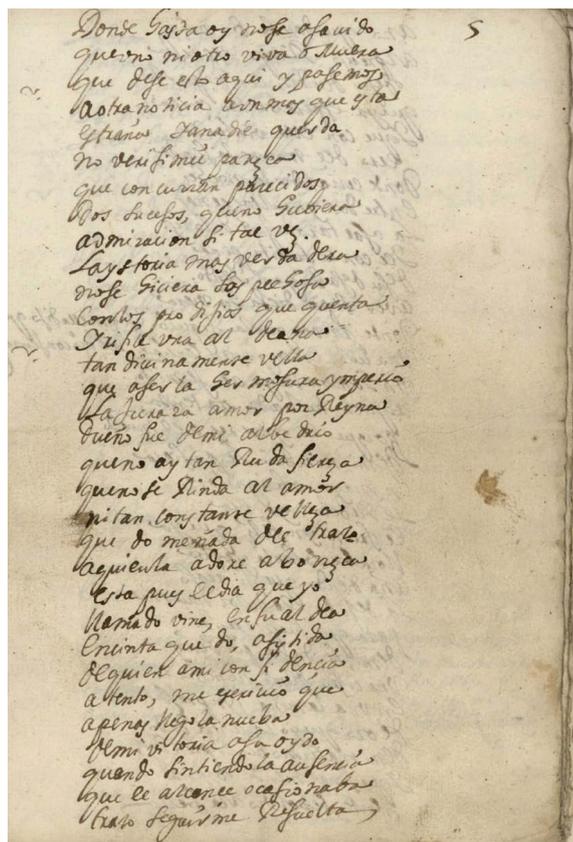


Ilustración 9: fol. 5r de *En la vida*

Quédese esto aquí y pasemos a otra noticia aún más que esta estraña, y a nadie cuerda no verisimil parezca que concurren parecidos dos sucesos, (vv. 235-238 de la primera jornada)

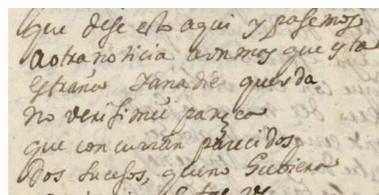


Imagen 10: detalle de las tres asonancias seguidas en fol. 5r de *En la vida*

A diferencia del autógrafo, los demás testimonios del siglo XVII ofrecen sus propias lecturas variantes. Estas van desde la sustitución de *cuerda* por *cuerdo* en la co-

pia manuscrita A (MS 16692 de la Biblioteca Nacional de España); la omisión parcial, en «estraña y a nadie» de la *Tercera parte*; hasta la modificación de este verso de la *Tercera parte* por «estraña, pero a ninguno» en la primera edición de Vera Tassis²⁵. Aquí el editor actual se enfrenta a distintos niveles de complejidad pese al común origen en la distracción. Frente a la sencilla enmienda de duplicaciones, el editor debe preguntarse hasta qué punto el error de Calderón debe ser corregido. En esta ocasión particular, ¿se trata de un lapsus, de un error de copia? Ante el dilema de la corrección, Cruickshank se inclina por el mantenimiento de los tres versos rimados²⁶.

ERRORES SINTÁCTICOS

En otro orden, se detecta un conjunto de descuidos nacidos de la reescritura del texto. Al volver sobre lo escrito, las modificaciones son, en ocasiones, reformulaciones parciales que olvidan el retoque de alguna de las partes de la estructura gramatical. Para nuestro interés, destacan las reelaboraciones que producen una sintaxis errónea, la cual puede entenderse como marca residual del proceso de reescritura. Aquí se agrupan fenómenos como anacolutos, omisiones o duplicaciones de palabras con una misma función sintáctica.

Dichos procesos de reescritura de fragmentos pueden dejar un elevado número de tachaduras. Pese a la falta de claridad en el folio, la lectura quedaría adecuada al pasaje con la supresión de una palabra, detectable por el cómputo y por el sentido. La siguiente imagen del folio 53v de *En la vida* ofrece un ejemplo: la profunda revisión y reescritura del verso 592 termina su redacción final en «aventurada a los al peligro». Sin duda, la preposición y el artículo marcados en cursiva sobran para la adecuada sintaxis del octosílabo:

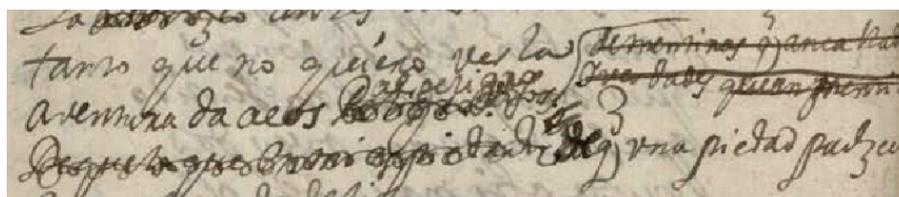


Imagen 11: fol. 53v, v. 592 de la tercera jornada, de *En la vida*

Pese a la poca limpieza del folio en los versos de la imagen anterior, testimonio del tiempo que Calderón dedicó a revisarlos y de la dificultad de encontrar la forma

25. Aunque más bien de ámbito estrófico, cabe destacar otros errores cometidos por Calderón. En su edición crítica de *Judas Macabeo*, Rodríguez-Gallego analiza la omisión de seis versos de una décima en el testimonio QC (2012, pp. 97-99). Esta se pone en relación con otras situaciones textuales similares, como «dos versos de más en una décima que no afectaban al sentido» (2012, p. 98) en *El médico de su honra* o «una décima de once versos, aunque de sentido completo» (2012, p. 99) en *La devoción de la cruz*. En Lope de Vega, Valdés, 2005, pp. 104-105, señala algunos en el autógrafo de *La batalla del honor*, como un pareado que interrumpe la décima situada en los versos 497-508 o una quintilla de seis versos (vv. 2172-2177).

26. Cruickshank, 1971, p. 10.

final satisfactoria, las marcas residuales de la reescritura son fácilmente perceptibles. Aunque cabría esperar una mayor distorsión en la sintaxis cuanto más reelaboración —pues el frecuente reaprovechamiento parcial del verso y la suciedad del folio dificultan la claridad—, la construcción puede quedar truncada en fragmentos más pulcros. Esta situación se da en el folio 32r, versos 536-540 de la segunda jornada, de *En la vida*:

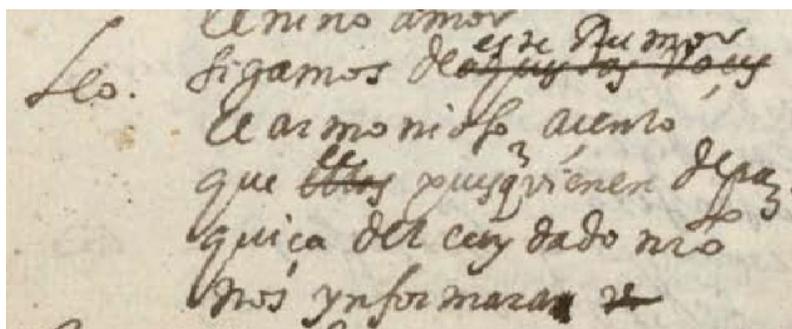


Imagen 12: fol. 32r de *En la vida*

Sigamos de <-aquí las voces \ este rumor>
 el armonioso acento
 que <-ellas \ el> pues q[ue] vienen de paz
 quizá del cuidado n[uest]ro
 nos informará<-n>

El fragmento seleccionado es elocuente para un acercamiento a los errores y olvidos sintácticos tras un proceso de reescritura. Como se distingue en la imagen, el cambio de *las voces* por *este rumor* desencadena el resto de las modificaciones. Dado el cambio de género y de número, el pronombre *ellas* del verso 538 debe ser sustituido por el *él* situado en el espacio interlineal superior. Ante la rectificación, solo uno de los dos verbos dependientes del sujeto es modificado: el verbo *informarán*, reformulado en *informará*, queda en concordancia con su sujeto; mientras que *vienen* ubicado inmediatamente después de su sujeto, queda en su forma plural primigenia²⁷. Ante la falta de concordancia entre el verbo *vienen* y el sujeto *él*, el resto de testimonios enmiendan el error con la lectura *viene*.

En contraposición a estos fallos que pasaron desapercibidos para Calderón pero no para los textos posteriores, un error sintáctico de *La desdicha de la voz* también fue pasado por alto en la tradición subsiguiente y se mantuvo hasta las ediciones más recientes. Este se sitúa en el folio 14r, en sus versos 756-764:

Ella, pues, aunque enojada
 al principio se mostró
 de haber venido a mi casa,

27. Cruickshank, 1971, p. 183.

ya, a ruego de las amigas
 con quien viene, más humana,
 aunque harto a disgusto suyo...
 <- quiere cantar> por divertir lo que aguardan,
 se quieren entretener
 cantando [...]



Imagen 13: fol. 14r de *La desdicha de la voz*

Según la explicación de Mason, «there is an anacoluthon here. Originally, Beatriz (*Ella*, 756) was the subject, and *quiere cantar* (762x) the verb. However, Calderón at once rejected *quiere cantar*, and replaced it with *se quieren entretener* (763), the subject of which can only be *las amigas* (759). Thus, *Ella* (756) is left without a verb»²⁸. Este es un caso complejo puesto que, a raíz de la reescritura de *quiere cantar*, Calderón realiza el cambio *in itinere*: tras la tachadura, los verbos en plural de los versos «por divertir lo que aguardan» y «quieren entretener» obligan a buscar un sujeto en concordancia plural. La solución no es sencilla, ¿cómo debe actuar el editor actual? ¿Debe mantener la redacción del mismo poeta o, por el contrario, enmendarlo? Y, en caso de inclinarse por la corrección, ¿qué parte del fragmento es más susceptible de ser modificada? La posterior tradición impresa transmite esta lectura, tanto la *Séptima parte de comedias* de Calderón, llevada a cabo por Vera Tassis en 1683, como las ediciones de Hartzzenbusch y de Valbuena Briones²⁹. Quizá motivados por la discordancia, los testimonios de *Diferentes 43* y las sueltas sin fecha custodiadas en la British Library y en la Universitätsbibliothek de Freiburg introducen la variante verbal *aguarda* en el verso 762³⁰.

28. Mason, 2003, pp. 223-224.

29. Hartzzenbusch, 1850, p. 91; Valbuena Briones, 1987, p. 923.

30. Mason, 2003, p. 262.

PRIMERAS CONCLUSIONES

Los autógrafos y ejemplos examinados advierten, en primer lugar, que la equivocación se comete en las tres fases identificadas del proceso de composición: la escritura, la reescritura y la copia desde estados redaccionales previos. En segundo lugar, puede darse tanto en forma de lapsus u olvidos, como en errores mucho más complejos que pueden afectar al molde métrico o a la estructura sintáctica. En función del caso, estos fallos están motivados por el despiste, por el salto de ojo o por el resto de la reescritura. En última instancia, si Calderón detecta el yerro, la enmienda es operada tanto *in itinere* como en una lectura revisora de todo el texto.

De los ejemplos expuestos son deducibles unas primeras constantes. El examen detallado de los trazos y los espacios entre partículas duplicadas otorga indicios sobre la existencia de borradores anteriores perdidos. Asimismo, durante su proceso compositivo, los fallos de cómputo silábico y de rima son poco comunes y, con frecuencia, detectados por Calderón. Por su parte, los habituales procesos de reescritura evidencian cierta facilidad para cometer errores sintácticos que surjan de la incorporación de las nuevas construcciones al texto. La pervivencia de dichos errores en los testimonios posteriores al autógrafo no es la situación más frecuente, pero, debido a la constatación de casos en los que sí se ha mantenido, el editor se ve obligado a abordar el problema del grado de intervención sobre el texto calderoniano. Ante la seguridad del fallo cometido por el mismo dramaturgo, ¿es conveniente enmendarlo o mantenerlo? A pesar de que cada situación textual habrá de ser valorada de modo particular, una palabra sobrante como resultado de una reescritura o una duplicación son circunstancias de sencilla enmienda frente a aquellas que, por ejemplo, afectan al molde métrico.

En suma, el análisis de las equivocaciones de Calderón descubre la necesidad del estudio del error para abarcar todas las caras del proceso de escritura. Ante la escasez de fallos, el editor moderno debe atender al complejo sistema de fases de redacción y de revisión detrás del manuscrito autógrafo que llega hasta nosotros. De esta forma, el análisis de la composición que valora, además de sus mecanismos, sus yerros ahonda de manera más completa en los procedimientos de creación, en un intento de profundización en las técnicas compositivas del universo dramático calderoniano.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.
- Casariago Castiñeira, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.
- 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.
- Cruickshank, Don W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- Cruickshank, Don W., ed., Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, London, Tamesis Books Limited, 1971.
- Ferrer, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, ed. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 189-202.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1850.
- Hernando Morata, Isabel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Kroll, Simon, «¿Cuántas versiones ofrece un autógrafo? Las intervenciones de autor en el autógrafo de *El secreto a voces* de Calderón», *Hipogrifo*, 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.
- Mason, Terry R. A., ed., Pedro Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- 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, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en «*Como en la antigua edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Prolope, 2010, pp. 157-193.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, ed., Calderón de la Barca, Pedro, *Judas Macabeo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Romero Muñoz, Carlos, «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lópiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, 1996, pp. 113-120.
- Ruano de la Haza, José María, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.

- Ruano de la Haza, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano. Fiestas calderonianas*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, Vol. Extra, 1, 2013a, pp. 253-274.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013b.
- Vaccari, Debora, «Edición de una *pieza* inédita y de su *plan* en prosa: el *Entremés del paño*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 877-885.
- Valbuena Briones, Ángel, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Comedias*, Madrid, Aguilar, vol. I, 1987.
- Valdés, Ramón, ed., Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord., Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio, 2005, t. I, pp. 65-292.
- Vitse, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-10.