

Simon Kroll, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt, Peter Lang, 2017.

A lo largo de los últimos treinta y cinco años, se ha ido intentando corregir el hasta entonces lamentable estado de los estudios textuales del teatro clásico español, así como editar de manera rigurosa parte de la producción de sus dramaturgos más destacados. Junto a diferentes ediciones críticas, fueron apareciendo otros materiales (bibliografías, bases de datos...) que ponían al alcance del investigador abundante información y facilitaban una mayor precisión y calidad al elaborar ediciones críticas rigurosas.

Es todavía mucho, sin embargo, el trabajo por hacer, aunque una importante laguna ha sido cubierta por este libro del investigador alemán Simon Kroll, quien cataloga y estudia las comedias autógrafas de Calderón de la Barca en un libre breve (185 pp.) pero riguroso y útil. El propio autor resume con precisión las claves de su libro en el párrafo que lo cierra:

El presente trabajo aporta, por lo tanto, tras un catálogo analítico de las 18 comedias autógrafas de Calderón, el primer estudio que intenta acercarse a su *modus operandi* teniendo en cuenta todos estos 18 documentos. El trabajo proporciona además un nuevo método para la descripción del proceso de escritura de Calderón con el que confío en introducir la perspectiva de la crítica genética en el campo de la crítica textual del Siglo de Oro. Tras la aplicación de dicho método a un autógrafo en concreto, el de *El secreto a voces*, se han podido matizar y reforzar los resultados del estudio panorámico sobre los autógrafos calderonianos. Así, se llena con este trabajo una importante laguna en la bibliografía del Siglo de Oro español. (p. 165)

Ya desde el título se percibe la importancia en la elaboración de este libro del fundamental estudio *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, publicado por Reichenberger en el año 2000 y debido a Marco Presotto, quien estuvo además en el tribunal de tesis doctoral de Kroll, como este mismo indica en p. 7. También como el profesor italiano, no estudia Kroll todos los autógrafos de mano de Calderón, sino solo los de las comedias. Sin embargo, frente al caso de Presotto, que describe 36 manuscritos íntegros (ahora se les podría sumar el «re-

aparecido» de *Barlaam y Josafat*) y otros nueve incompletos, y solo deja fuera dos (los de los autos *Las hazañas del segundo David* y *Obras son amores*), en el de Calderón, frente a los 18 manuscritos autógrafos de comedias, totales o parciales, que centran la atención de Kroll, quedan fuera los en torno a la treintena de autos sacramentales que han llegado hasta nosotros¹.

Se trata, por supuesto, no tanto de un defecto del libro de Kroll, quien estudia y analiza las *comedias* autógrafas, según refleja en su título, como de un *desideratum* para estudios futuros, ya que la mayor parte del material autógrafo de Calderón al que se podrá aplicar el método que propone Kroll aquí no ha sido objeto de estudio del libro. El propio autor indica no incluir en su estudio los autógrafos de autos «por el simple problema de extensión de este libro» (p. 16, n. 10), aunque sí menciona el proyecto de edición de los autos completos de Calderón que lleva a cabo el GRISO de la Universidad de Navarra en colaboración con la editorial Reichenberger (p. 17), al tiempo que ejemplifica en ocasiones con pasajes tomados de los autógrafos de *La humildad coronada* o *El divino cazador*. Confiamos en que, siguiendo el ejemplo de este libro de Kroll, se pueda completar la labor de análisis de los autógrafos de Calderón con uno dedicado a los de los autos sacramentales, labor facilitada en la actualidad al disponerse de edición crítica de la práctica totalidad de ellos.

Volviendo al libro de Kroll, lo divide su autor en siete partes, claramente identificables ya desde el minucioso índice. La parte central es la tercera, constituida por el catálogo analítico de las 18 comedias total o parcialmente autógrafas. Como se apreciaba ya en la cita recogida antes, Kroll pretende ir más allá del catálogo bibliográfico, de tal manera que antepone al catálogo dos capítulos: uno para esbozar un estado de la cuestión sobre el asunto; otro para analizar las características de los autógrafos calderonianos y su posible génesis. Tras el catálogo, añade otros dos capítulos de gran importancia: en uno, el cuarto, propone un método para el análisis del proceso de escritura detectable en los autógrafos, y en el quinto lo aplica al autógrafo de *El secreto a voces*.

¹ En p. 16, n. 10, menciona el autor «alrededor de 15 manuscritos autógrafos» de autos sacramentales, cifra que se queda corta pensando ya en los 23 autógrafos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, a los que cabe sumar unos cuantos más. La propia variación de cifras en cuanto al número de autógrafos conservados de autos de Calderón indica la necesidad de contar con un catálogo riguroso al respecto.

Puede comprobarse, así, ya desde la consulta del índice, que el libro de Kroll pretende ofrecer no solo un catálogo de las comedias autógrafas de Calderón (aspecto que, de por sí, ya haría del libro un instrumento muy útil), sino que quiere suministrar herramientas de estudio para estos autógrafos que nos ofrezcan vías de aproximación al proceso creativo de Calderón, de acuerdo con los postulados que la crítica genética o la filología de autor han aplicado sobre todo a autores más recientes.

El capítulo I del libro, la introducción, está constituido por un estado de la cuestión sobre los autógrafos de Calderón. Kroll describe la situación actual y se plantea una serie de preguntas:

Del proceso de escritura de Calderón todavía se sabe muy poco, por lo que el presente trabajo tratará de dar los primeros pasos para llenar esta laguna. ¿Cómo trabajaba Calderón? ¿Qué fases comprendía la creación de sus comedias? ¿En qué medida intervenían otras personas en su trabajo? ¿Qué es un autógrafo calderoniano y qué conclusiones permite sacar sobre el método de trabajar de Calderón? ¿Cómo diferenciar entre borradores, traslados y originales? Estas son algunas de las cuestiones que guiarán este trabajo. (p. 14)

Varias de estas preguntas quedarán sin respuesta definitiva, pero el mero hecho de formularlas sirve de acicate para el estudio de los autógrafos calderonianos, y el libro constituirá un avance de importancia en el análisis de muchas de ellas.

En p. 15 se recoge una útil tabla con los datos fundamentales de los autógrafos que serán objeto de estudio en el libro. Siete de ellos son «autógrafos íntegros», es decir, aquellos que recogen una comedia de Calderón copiada en más de un 80% por el propio poeta (*La selva confusa*; *El mágico prodigioso*; *La desdicha de la voz*; *El secreto a voces*; *El agua mansa*; *En la vida todo es verdad y todo mentira*; *El gran príncipe de Fez*); otros seis se corresponden con manuscritos no íntegramente autógrafos pero en los que aparece la mano del autor en mayor o menor medida (*Cada uno para sí*; *Basta callar*; *El postrer duelo de España*; *El mayor monstruo, los celos*; *El mayor encanto, amor*, tercera jornada; *El monstruo de los jardines*); cinco, por último, son de comedias escritas en colaboración (*Polifemo y Circe*; *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*; *El mejor amigo, el muerto*; *Troya abrasada*; *La más hidalga hermosa*).

Como se indicó antes, Kroll no solo quiere facilitar el acceso a los autógrafos calderonianos, sino que propone «un método analítico de

estudio de estos valiosos documentos para avanzar en la conceptualización teórica del proceso de escritura de una obra de teatro a base del microanálisis de uno de sus representantes insignes» (p. 21), cuestión que le lleva a acercarse a la crítica genética y a la filología de autor, muy poco utilizadas, en general, para examinar textos de autores áureos, dada la escasez de materiales conservados sobre el proceso compositivo de estos textos. El propio Kroll lamenta la escasa aplicabilidad para su objeto de estudio de gran parte de los conceptos fundamentales creados por la crítica genética, pues, al menos entre los materiales conocidos de Calderón, solo dos documentos podrían clasificarse como «antetextos»: los fols. 7 y 8 del autógrafo de *El mágico prodigioso* y los fols. 84r-86r del manuscrito parcialmente autógrafo de *Cada uno para sí*. (Más adelante se tratarán también los casos problemáticos de la tercera jornada de *Polifemo y Circe*, considerada un borrador por Alvití, y de ahí que otra mano copie el texto en limpio en el mismo manuscrito, p. 87; o el de la parte autógrafo de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, considerada un borrador por Ruano de la Haza, p. 95).

Por ello decide el autor elaborar «un método nuevo para el microanálisis de los autógrafos calderonianos que parcialmente se inspira en los trabajos de los genetistas franceses e italianos» (p. 23), pues, aunque mayoritariamente se parta de autógrafos copiados en limpio, quiere Kroll «discernir las distintas fases productivas que representan las correcciones que introduce el propio autor en esos textos en limpio» (p. 23). Así, su método «consiste en clasificar las modificaciones autógrafas relacionándolas con las diferentes fases de la producción del texto (*rhetorices partes*) según la distinción de la retórica clásica. Es decir, se va a analizar si una corrección se realiza sobre la *inventio*, la *dispositio* o la *elocutio*, términos que se entienden según la retórica clásica» (pp. 23-24). Con ello se pretende también determinar la fase de producción que representa un manuscrito: «Graves modificaciones de la *dispositio* pueden, por ejemplo, significar que la obra se ha adaptado a una compañía o a un lugar en concreto» (p. 24).

Este método de análisis de los procesos de escritura presentes en los autógrafos calderonianos resulta de especial relevancia al enfrentarnos con un escritor que es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura, según la tan citada acuñación de Marc Vitse. Para muchas de sus comedias (*La vida es sueño*, *El astrólogo fingido*, *La dama duende*...), la posible reescritura debe deducirse a través de los testimonios conservados, lo que conlleva el riesgo de conocer sobre qué textos en concreto

trabaja el poeta o si se aceptan como calderonianos cortes o revisiones que quizá no fueron hechos por él. En el caso de sus autógrafos, podemos asistir con frecuencia a esta reescritura llevada a cabo de su puño y letra: sus atajos, sus tachaduras, sus versiones alternativas para ciertos pasajes, todo lo cual puede servir de patrón para entender mejor otros procesos de reescritura que hemos de estudiar a partir de materiales no autógrafos o no autorizados.

En el segundo capítulo se pregunta el autor ¿qué es un autógrafo calderoniano?, e intenta «destacar algunos rasgos comunes de los testimonios catalogados más allá del hecho de que salieron de la pluma de Pedro Calderón de la Barca» (p. 27). Se repasan las «estructuras» de los autógrafos del poeta, comenzando ya desde sus «ingredientes» (folios, tinta y plumas). Se pregunta Kroll por los «hábitos de escribir» de Calderón, así como por el reflejo en ellos de una larga cronología que se extiende desde *La selva confusa* (1623) hasta *El gran príncipe de Fez* (1669). Y va esbozando respuestas para varios de ellos: extensión, número de folios, versos por carilla, colocación de versos compartidos. Atiende después a la composición de los autógrafos: portadas (solo se han conservado dos), *dramatis personae* y repartos, encabezamientos («Lope escribe actos y Calderón jornadas», p. 31, regla de la que solo se sale don Pedro en su autógrafo más antiguo, el de *La selva confusa*), foliaciones (frente a Lope de Vega, «Calderón numera pocas veces sus textos», p. 33), la firma.

Estudia a continuación los pocos documentos conservados de mano de Calderón que se pueden considerar borradores: los fols. 84v-86r del autógrafo parcial de *Cada uno para sí* y los fols. 7-8 del autógrafo de *El mágico prodigioso*. Gracias a ellos tenemos una evidencia de las etapas redaccionales por las que debían de pasar los textos de Calderón, quien «parece que siempre tenía borradores delante de los que sacaba sus copias en limpio, los trasladados» (p. 37). Son estos últimos los que mayoritariamente se han conservado, así que el papel de Calderón en los autógrafos es «siempre uno doble: es por un lado autor pero por otro también copista» (p. 37), de tal manera que un editor siempre tiene que contar «con errores de copia cometidos por el autor mismo» (p. 37). Pero en ocasiones ese Calderón copista puede volver a convertirse en autor, lo que en opinión de Kroll explicaría la anómala presencia de los dos folios de borradores en el autógrafo de *El mágico prodigioso* (p. 38). En suma, Calderón copia y crea a la vez, «por lo que no podemos hablar de un texto único, ya que la producción de textos teatrales siempre es dinámica y produce distintas versiones de un mismo texto» (p. 38).

Se ocupa a continuación de la relación del poeta con otros posibles «autores» del autógrafo (copistas, autores de comedias), y subraya Kroll los indicios de colaboración del dramaturgo con ambos, de lo que son evidencia las revisiones introducidas por Calderón en manuscritos copiados por otras manos. De ejemplos como los de los manuscritos parcialmente autógrafos de *El postrer duelo de España* o *Cada uno para sí* observa Kroll el deseo del poeta de controlar su propia producción, lo que inserta dentro de una conciencia emergente del oficio de autor (p. 40), en la línea de la estudiada por Alejandro García Reidy con respecto a Lope. También se detiene en las dificultades que las comedias escritas en colaboración pueden conllevar para esta conciencia de autoría, en particular en casos como el de *Troya abrasada*, donde Calderón parece revisar y corregir el texto de su colaborador, Juan de Zabaleta (pp. 43-44). Calderón llegó incluso a firmar copias de textos suyos no realizadas por él, como el de un manuscrito de *Eco y Narciso* conservado en la Biblioteca Nacional de la República Checa (p. 45), de todo lo cual concluye Kroll, adoptando una fórmula utilizada por García Reidy para Lope, que con Calderón estamos ante una «conciencia autorial en tensión» (pp. 45-46).

En el apartado 4 se trata «La cuestión del original y el proceso de escritura», y de nuevo se parte de una pregunta: ¿cuál es el original de los autógrafos de Calderón?, ya que «Las variantes de autor ponen en duda la existencia de un único original» (p. 47). Se recuerda el significado de época del término *original* («versión definitiva autógrafa o autorizada por el autor», en definición de Presotto citada en p. 48) y su valor jurídico, aunque se intenta prescindir de una concepción demasiado estática del concepto, dadas las constantes intervenciones que en el mundo teatral se realizaban sobre ese primer original, resultado frecuentemente de la colaboración de poeta y autor de comedias. En suma, propone Kroll «utilizar la palabra *original* cuando nos referimos a textos autógrafos calderonianos siempre que tengamos en cuenta el hecho de que un original en el caso de Calderón tiene variantes. [...] El original de los autógrafos calderonianos es variopinto» (p. 50).

El capítulo III constituye el grueso del libro y recoge el catálogo analítico de los autógrafos. Kroll comienza indicando los criterios de catalogación, en los que sigue los de los catálogos de Presotto de los autógrafos de Lope y Alviti de los autógrafos de comedias en colaboración (con este coincidirá en algunas de las descripciones, aunque variando la perspectiva). Cabe destacar que el autor se sirve de las más modernas herramientas y proyectos al elaborar el suyo, pues, por ejemplo, identifi-

ca las diferentes manos presentes en los manuscritos siguiendo los datos del portal *Manos teatrales* (p. 51).

El repaso de los autógrafos, así como las notas y apreciaciones sobre las ediciones que los han tenido en cuenta, son minuciosos y siempre interesantes. Solo cabe apuntar el error que se desliza en cuanto al de *El gran príncipe de Fez*, p. 64, pues se indica que todo él es de mano de Calderón, aspecto en el que se sigue lo recogido en el portal *Manos teatrales*. Sin embargo, los fols. 90-91r están copiados por otra mano, como ya indicaba Greer en su artículo de 1984 «Calderón, Copyists, and the Problem of Endings».

Kroll analiza en primer lugar los siete autógrafos que se conservan íntegros, o casi íntegros, de mano de Calderón. A continuación estudia los de las comedias en colaboración en las que participó el dramaturgo. Parte para ello del catálogo de Alviti, aunque en ocasiones rebate conclusiones de esta (como, por ejemplo, lo relativo a la autoría de *El mejor amigo, el muerto*, pp. 82-83). El apartado 4 está dedicado a «las comedias parcialmente autógrafas», interesantes pues «revelan cómo trabajaba Calderón con las compañías de teatro y con los copistas» (99).

En el capítulo siguiente, el IV, expone Kroll su «Método para el análisis del proceso de escritura» (p. 127), que, como ya se ha indicado, pretende ofrecer una taxonomía de las correcciones introducidas por Calderón en sus autógrafos basadas en tres de las partes de la retórica clásica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, aunque «por encima de todo sería útil introducir un aspecto temporal: el momento de la corrección» (p. 130). La p. 129 nos ofrece ya un muy buen ejemplo de la finura con la que especula Kroll, a partir de las tachaduras de un manuscrito (el de *El agua mansa*, en este caso), sobre la posible voluntad o motivación de Calderón al corregir, teniendo en cuenta la medida del verso y la rima.

En las páginas siguientes ejemplificará más en detalle posibles intervenciones autógrafas sobre la *inventio* (en tema, título, personajes, lugar o tiempo dramáticos, siempre que se cambie «una idea axial de la trama», p. 133; ejemplifica a partir del autógrafo del auto *El divino cazador*); *dispositio* («podemos diferenciar entre la eliminación, la permutación, la sustitución y el añadido de escenas, pasajes o pasos», p. 134; ilustrada con intervenciones introducidas en el autógrafo de *La desdicha de la voz*), y *elocutio*, en la que distingue entre correcciones sobre el metro, el *ornatus* (tropos, figuras retóricas, figuras de pensamiento), la *puritas* (corrección gramatical) y la *compositio* (selección de palabras y su combinación foné-

tica y sintáctica). Ejemplifica con un pasaje de *El secreto a voces* en el que Calderón busca conscientemente una figura de repetición.

En p. 137 sintetiza Kroll en una tabla la taxonomía que ha propuesta, y la justifica: «Espero que con este sistema de lectura se pueda describir mejor el proceso de escritura del poeta y el momento de este proceso que representan los autógrafos» (pp. 137–138). Considera Kroll que se puede así ir más allá de una mera distinción entre borradores y copias en limpio, que puede ser problemática, «y determinar mejor cuál es el estado de creación reflejado por un autógrafo y por los folios que lo componen» (p. 138). Así, correcciones sobre la *inventio* o la *dispositio* podrían indicar que estamos ante un caso de *adaptación* (según la distinción establecida por Ruano de la Haza), mientras que el trabajo sobre la *elocutio* nos remitiría a uno de *reelaboración*.

En la quinta parte del libro aplica el autor su propio método al autógrafo de *El secreto a voces*. Se trata de un manuscrito con pocas correcciones, entre las que destacan las referidas a la *elocutio*, pues estamos ante una «etapa redaccional en la que Calderón prepara un documento destinado a lectores ajenos» (p. 147).

Kroll recoge todas las correcciones autógrafas del manuscrito en una tabla que ocupa nada menos que trece páginas. Se exponen en ella la localización de cada corrección (número de verso por la edición crítica de la comedia y folio del manuscrito), el momento de la corrección (*in itinere* o segunda lectura), el nivel retórico (*elocutio*, *inventio*, *dispositio*), el tipo de corrección (*ornatus*, *compositio*...) y, por último, la descripción de la corrección, casilla en la que, o bien se recoge esta (v. 106, v. 194...), o bien se explica, aunque sin indicarse cómo es la corrección (por ejemplo la de v. 42: «Eliminación de una figura de acumulación: enumeración»), de tal manera que se hace necesaria la consulta de la edición crítica de *El secreto a voces* publicada en Reichenberger para un cabal entendimiento de la tabla, como el propio Kroll reconoce en la nota 313.

En las conclusiones (capítulo VII), tras lamentar la ausencia de ediciones críticas de seis de las obras analizadas de las que se ha conservado manuscrito autógrafo, se centra Kroll en las carencias del método descriptivo en que se suele basar el análisis de los autógrafos incluido en las ediciones críticas que se han hecho sobre las otras comedias. Tal método descriptivo, aunque pueda ser detallado e interesante, le parece insuficiente al autor, quien echa en falta la posibilidad de clasificar las correcciones, y de ahí la taxonomía de correcciones propuesta en páginas anteriores. Es consciente Kroll de que quizá con su método no se

llegue a conclusiones radicalmente diferentes de las que se extraían con el meramente descriptivo, pero al menos «con la taxonomía se pueden cuantificar los resultados» (p. 163).

En efecto, la tabla propuesta por Kroll podrá pulirse y mejorarse (¿en qué medida, por ejemplo, tiene sentido dividir los lapsus también entre las categorías de nivel retórico, cuando lo fundamental en estas correcciones, si son verdaderamente lapsus, consiste en reparar errores no intencionados?), pero supone una herramienta de ordenación que al menos jerarquiza y clasifica las intervenciones de los dramaturgos en sus manuscritos. Está por ver su aplicabilidad en otros autógrafos, no solo de Calderón, sino también de otros autores de la época.

El libro se cierra con una amplia bibliografía, y cabe lamentar que no existan unos índices finales, por ejemplo de comedias, para localizar las menciones de estas a lo largo del libro, fuera del capítulo concreto que se les dedica. También se aprecian en el libro algunas pequeñas anomalías, que parecen resultado de una revisión o nueva distribución de algunos elementos del libro, quizá ya en imprenta. Así, en p. 40 se anuncia la presencia de una ilustración («he aquí una reproducción digital de la hoja en cuestión»), pero esta se halla en realidad en p. 123. En efecto, a continuación del catálogo de autógrafos se incluyen tres páginas que recogen seis ilustraciones de calidad (pp. 123-125), a las que se alude en diferentes lugares del libro, sin que se explicita que están todas reunidas en este lugar.

En todo caso, son pegas menores a un libro de gran importancia, que rellena en primer lugar una importante laguna bibliográfica, al catalogar y estudiar de manera conjunta los 18 manuscritos autógrafos, totales o parciales, de comedias de Calderón de la Barca, lo que facilitará la labor futura de los investigadores que se ocupen de ellos. Al tiempo, Kroll propone un método para clasificar las correcciones autógrafas según las partes de la retórica, que al menos permite poner orden en estas intervenciones y cuantificarlas. La utilidad de este método habrá de verse en su aplicación a otros manuscritos autógrafos, no solo de Calderón, pero constituye una aportación de gran relevancia para intentar aproximarse al ámbito no muy estudiado del proceso de creación de las obras teatrales del Siglo de Oro.

Fernando Rodríguez-Gallego
Universitat de les Illes Balears /
Institut d'Estudis Hispànics de la Modernitat