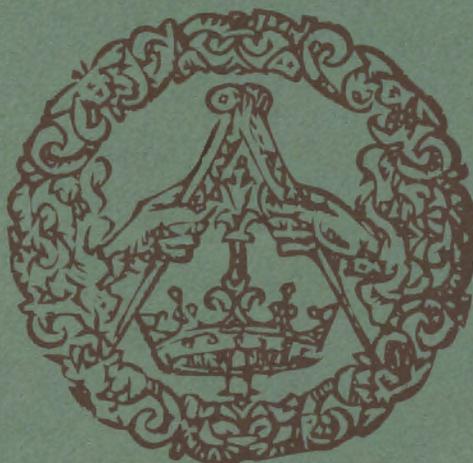


CALDERÓN

1600-2000

Jornadas de investigación
calderoniana

Edición
de
Aurelio González



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO EULALIO FERRER

2002

EL PREDOMINIO DE CALDERÓN TAMBIÉN
EN LAS LIBRERÍAS: CONSIDERACIONES SOBRE
LA DIFUSIÓN IMPRESA DE SUS COMEDIAS

A la memoria de Rafael Maestre

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Las ediciones de distinta tipología con que las comedias de Calderón —a ellas hemos de referirnos preferentemente— fueron encargadas y vendidas por las librerías del Antiguo Régimen constituyen un aspecto a tener muy en cuenta en el acercamiento a su teatro. Si relevante es que su estudio nos permite captar el grado y las características de la penetración del autor en las distintas épocas, es obvio que aún es más importante el que nos hayan transmitido los textos. Porque no cabe ninguna duda de que la imprenta fue el factor principal de esta empresa, como las cifras reflejan con total persuasión: de las 122 comedias que con autoría exclusiva o en colaboración hoy podemos leer¹, sólo dos han sido recuperadas únicamente en manuscritos²; por el contrario, suman hasta 37 las que cuentan con impresos como únicos testimonios para elaborar las ediciones críticas³, y 14 las

¹ Manejo los datos del inexcusable trabajo de Kurt y Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*, Thiele und Schwarz, Kassel, 1979, t. I, pp. 69-498.

² Se trata de *El gran duque de Gandía* y de *No hay que creer ni en la verdad*, cuyos respectivos manuscritos, fuentes solitarias de ambas piezas, fueron localizados en la biblioteca de Mladá Vozice por Vaclav Cemy, quien las editó en 1963 y 1968.

³ Kurt y Roswitha Reichenberger no registran ningún manuscrito de *Agra-*

que los tienen posteriores a 1700, con escasas posibilidades de que contengan lecturas pertinentes⁴.

Aparte de su valor ecdótico, el conjunto de ediciones antiguas calderonianas no puede por menos que causar asombro por su volumen enorme. Sin estar cerca aún del control bibliográfico deseable, son tales las cantidades ya censadas y las conjeturables que la posición de Calderón en el panorama general puede calificarse de claro predominio, como he intentado expresar desde el propio título del trabajo. Y esto no sólo sobre Tirso, Moreto, Rojas Zorrilla y el resto de los dramaturgos (incluido Lope de Vega), sino también sobre Quevedo, Góngora y el resto de los escritores de literatura de ficción (incluido Cervantes). De acuerdo con los indicios materiales que permiten aproximarnos a una actividad tan personal, y a menudo privada y hasta secreta, cual es la lectura, el autor de *La vida es sueño* apuntaría como el autor de textos ficcionales más leído de los Siglos de Oro, al menos durante la trayectoria del libro antiguo, es decir, desde las primeras ediciones de sus obras, hacia 1630, hasta dos siglos más tarde, cumplido el primer tercio del XIX.

Los números se rebelarían contra la lógica. No parece normal que ocurra esto con una escritura dramática, que por esencia está avocada a una recepción primaria y distintiva que no es

decer y no amar, Amar después de la muerte, Argenis y Poliarco, Auristela y Lisidante, La Aurora en Copacabana, Los cabellos de Absalón, Las cadenas del demonio, El castillo de Lindabridis, Céfalo y Pocris, La Cisma de Ingalaterra, Dar tiempo al tiempo, Los empeños de un acaso, El encanto sin encanto, Enfermar con el remedio, Fineza contra fineza, La fingida Arcadia, La hija del aire (segunda parte), Lances de amor y fortuna, Luis Pérez el Gallego, El maestro de danzar, Mañana será otro día, La Margarita preciosa, El médico de su honra, El monstruo de la fortuna (La lavandera de Nápoles: Felipe Catanea), Nadie fue su secreto, El privilegio de las mujeres, La Sibila del Oriente, Los tres afectos e amor y Las tres justicias en una. De ocho de ellas los manuscritos consignados corresponden a refundiciones tardías: Con quien vengo vengo, Gustos y disgustos son no más que imaginación, La hija del aire (primera parte), Mañanas de abril y mayo, No hay cosa como callar, No siempre lo peor es cierto, La señora y la criada y La vida es sueño.

⁴ El alcalde de Zalamea, Amigo, amante y leal, Amor, honor y poder, El astrólogo fingido, Darlo todo y no dar nada, La devoción de la cruz, Duelos de amor y lealtad, El escondido y la tapada, La gran Cenobia, El hombre pobre todo es trazas, No hay burlas con el amor, Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario y El pastor Fido.

la lectura. Su destino es la escena, de donde el teatro recibe su justificación como género específico. Lo sabían los profesores de retórica, y los dramaturgos —recuérdense las palabras de Lope en el primer prólogo oficial de sus comedias: “No las escribí [...] para que de los oídos de los teatros pasasen a la censura de los aposentos”—; pero no les importó a los lectores, que desde muy pronto consiguieron que la Comedia Nueva se adueñara de la oferta y la demanda de escritos literarios, para llegar a sus niveles más altos con Calderón⁵.

Las páginas siguientes tratarán primero de sintetizar la tipología de esa difusión impresa, sus hitos, también sus cantidades y significación; se centrarán después en aspectos cualitativos. Si la parte inicial está más orientada hacia lo sociológico, en la final priman las cuestiones textuales y de autoría.

CARACTERÍSTICAS DE LOS IMPRESOS

1636 es el año en que comienza la historia de la transmisión “oficial” del teatro de Calderón. En él salió a la luz la primera de las nueve partes que constituyen su legado principal. Hacía poco que se habían reanudado las concesiones de licencias para imprimir literatura de ficción en el reino de Castilla, tras una suspensión de diez años, y el dramaturgo vivía un momento de afianzamiento definitivo en lo personal y en lo profesional. Sus obras, en solitario o en colaboración, se exhibían en la corte de Felipe IV. Su preeminencia en este entorno elitista se refrendaba de manera es-

⁵ François Lopez lo ha expresado sin paliativos: “Los géneros teatrales eran en la librería española del Antiguo Régimen los géneros más presentes y pedidos, la mercadería por excelencia, la más vendible y vendida [...] [En] una historia de la lectura en España, durante el Antiguo Régimen y no pocas décadas después, ha de ocupar la comedia, con todos los géneros menores que le hacían compañía, un lugar privilegiado. Son poquísimos los testimonios que tenemos sobre la lectura de comedias, pero innumerables las pruebas de que estamos en presencia de un importante fenómeno sociocultural” (“La comedia suelta y compañía, mercadería vendible y teatro para leer”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, Lleida, 1996, p. 603).

pecial con el encargo, ese mismo año y el anterior, de los espectáculos de *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios*. Lo que tuvo que pesar a la hora de ser investido con el hábito de la orden de Santiago. Podría creerse que la publicación del primer caudal oficial de sus comedias formaba parte de esta autoafirmación⁶. A la postre, estaba llamada a ser la más duradera.

En vida del poeta aparecieron los cinco primeros volúmenes adocenados de sus obras, que tuvieron, a su vez, diferentes reediciones⁷: *Primera parte* (1636, 1640 y "1640"), *Segunda parte* (1637, "1637" y 1641), *Tercera parte* (1664 y "1664"), *Cuarta parte* (1672 y 1674) y la desautorizada *Quinta parte* (dos ediciones de 1677), donde los usos fraudulentos llegaron a su máxima osadía, consiguiendo enfadar al poeta, tal como se pone de manifiesto en el prólogo del primer volumen de sus autos sacramentales, publicado en esa fecha. Estas ediciones convivieron desde los primeros momentos con la prolija publicación de comedias sueltas, sin control, que ya no habría de cesar hasta bien entrado el siglo XIX, y con la inclusión de obras suyas en las colecciones de partes conocidas como de *Diferentes Autores* y de *Varias Escogidas*.

Al año siguiente de su muerte, Juan Vera Tassis —quien se reputa como amigo suyo— prosiguió esta edición "oficial" de sus comedias con la *Verdadera quinta parte* (1682), la *Sexta parte* (1683), la *Séptima parte* (1683) y la *Octava parte* (1684). Un año después, empezaron a salir bajo su responsabilidad las reediciones de los cuatro primeros tomos: *Primera parte* (1685), *Segunda parte* (1686), *Tercera parte* (1687) y *Cuarta parte* (1688). Por fin, tres años más tarde vio la luz el volumen de la *Novena parte*, que cerraba la

⁶ Así lo piensa Alan K. G. Paterson en un trabajo reciente: "La socialización de los textos de Calderón: el legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier", en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Peter Lang, New York, 2001, pp. 17-29.

⁷ Sobre estos aspectos, véase Don W. Cruickshank, "The textual criticism of Calderón's Comedias: A survey", en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facs. de Don W. Cruickshank y John E. Varey, Gregg / Tamesis, London, 1973, t. I, pp. 1-53.

colección, sin que nunca llegara a aparecer una anunciada *Décima parte*.

Las comedias de Calderón entraron con fuerza en la siguiente centuria, acogidas en abundantes proyectos editoriales de rigor y transparencia variables⁸. Las nueve partes que preparara Vera se reeditaron en Madrid entre 1715 y 1731 como tales unidades bibliográficas. Asimismo, dieron pie a los once tomos de la edición que Fernández de Apontes fue dando a la luz entre 1760 y 1763, aunque aquí las piezas ya no iban por docenas ni con el mismo orden.

Una empresa ambiciosa pero de planteamientos menos ortodoxos consistió en compilar ediciones sueltas en volúmenes que intentaban emular los de Vera Tassis. Son los tomos conocidos como pseudo-Vera Tassis. Todo apunta a que su responsable fue la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León, que la llevaría a cabo en los primeros años del siglo XVIII.

Así pues, las comedias de Calderón se difundieron en libros y en pliegos sueltos, difuminándose a menudo las separaciones entre ambos conceptos tipográficos. Con él se aseguraban ganancias los fabricantes y comerciantes de impresos. Conocemos datos ilustrativos sobre el trasiego de privilegios de publicación de sus obras y los intentos de negociar con ellos o transgredirlos. Pero el escritor no sólo contaba para los empresarios que lo comercializaban y los lectores o espectadores que lo consumían, también tenemos noticias de la implicación de la política cultural ilustrada. Es el caso del juez de imprentas Juan Curiel, quien suscitó la Real Resolución de 1752 en su afán de sacar a la industria del libro de la decrepita situación en que se hallaba. Una de las medidas complementarias tocó de lleno a las comedias del dramaturgo, "que —según dice en un escrito— todas son de las que más escasez hay en España". Las suyas son las únicas obras de "literatura" que fueron incluidas en una corta lista de libros que podían importarse del extranjero, porque "sin los cua-

⁸ Véase J. Moll, "Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, t. I, pp. 221-234.

les no podría pasar el público cultivado"⁹. Se trataba muy posiblemente de sacarlas de los bajos fondos de los pliegos sueltos e incorporarlas a la literatura que lee el "público cultivado"; sin embargo, la recepción como lectura de Calderón seguirá dependiendo casi exclusivamente de las sueltas.

Aunque faltan por estudiar bastantes series, los datos existentes subrayan con claridad las cifras de su dominio en esta importante parcela de la difusión impresa¹⁰. En el arranque de la gran proliferación de sueltas que tendrá lugar en el siglo XVIII se sitúa la serie que patrocinaron los Herederos de Gabriel de León en el cruce de los dos siglos. Hay indicios que señalan a esta colección como culpable no sólo de la predilección por ciertos textos de ahí en adelante, sino incluso de su letra. Pues bien, de las 348 piezas que publicaron, 53 se atribuyen a Calderón. Éste siguió muy presente en las sueltas madrileñas, como las avaladas por las copiosas empresas de Sanz y Quiroga. También en las barcelonesas: Centené, Escuder, Gibert y Tutó, Nadal, Piferrer, Sopera, Sellent, Serra, Suriá. Precisamente, en la capital catalana se fraguó un proyecto muy representativo de lo que fueron las relaciones de la obra del dramaturgo con el universo de la comedia suelta. En 1763, Carlos Sopera y Francisco Suriá iniciaron una serie cuyos 108 primeros números se reservaron para las comedias contenidas en las nueve partes calderonianas¹¹. Que la empresa tuvo buena salida lo constata la localización de diferentes reediciones de bastantes de las piezas. Sevilla fue otro de los grandes enclaves de la geografía de comedias sueltas, con Calderón, de nuevo, como el poeta más frecuentado por las diferentes series: Hermosilla, López de Haro, Leefdael, Padrino,

⁹ Véase François Lopez, "Une édition fantôme des oeuvres de Calderón (Pour une histoire de la comedia suelta)", en F. Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, t. II, pp. 707-719.

¹⁰ Para estos aspectos sigo básicamente lo que ya apunté en Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y José María Ruano de la Haza, *La segunda versión de "La vida es sueño" de Calderón*, University Press, Hispanic Studies TRAC, Liverpool, 2000, pp. 119-173.

¹¹ Véase J. Moll, "Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)", *Boletín de la Real Academia Española*, 51 (1971), pp. 259-304.

Vázquez. También por la emitida en la imprenta valenciana de los Orga, la más extensa y difundida de las colecciones dramáticas españolas de la época. Otro tanto puede decirse de su presencia en la serie salmantina de la Santa Cruz y en la vallisoletana de Alonso del Riego, que lleva a la más alta cota una práctica habitual en los diferentes productores: la de las atribuciones calderonianas espurias.

¿Qué cifra de ediciones y ejemplares, y, por tanto, de posibles lectores, pudo alcanzar el escritor en las librerías del Antiguo Régimen? A pesar del gran volumen de ediciones que pueden verse registradas en los diferentes catálogos y especialmente en el de Reichenberger, es evidente que han sido muchas las pérdidas. Sobre todo de sueltas. Éstas que, sin duda, supusieron el canal más importante de acceso al lector, eran soportes muy endeble. No estaban pensadas para engrosar las estanterías de las bibliotecas de quienes coleccionan libros, y los cuidan, y los guardan, y los legan a las generaciones venideras. No, esos objetos se concibieron para un consumo y disfrute más o menos inmediato, que no garantizaba la supervivencia. ¿Qué porcentaje lo consiguió? ¿Cuántas se perdieron? Son cuestiones de sumo interés para conocer el grado en que se produjo la socialización de los textos dramáticos calderonianos, pero cuya respuesta se nos presenta muy difícil. Sólo tras operaciones laboriosas con los restos conservados se podrían sacar deducciones. El procedimiento que he propuesto en otro lugar se basa en la *constitutio stemmatis*, y consiste en extraer la *ratio* existente entre ediciones localizadas y pérdidas en las posiciones conjuntivas, en los nudos del *stemma*, para luego extender esta proporción al cómputo total de ediciones conservadas. He tenido oportunidad de efectuar los cálculos en el caso de *La vida es sueño*, que si hoy es la comedia más celebrada del autor, también lo debió de ser en el pasado, a juzgar por las 55 ediciones antiguas localizadas, que por el momento la convierten en la comedia con más impresos controlados de todo el teatro español¹². De los cálculos efectuados

¹² Véase Germán Vega García-Luengos, "La vida es sueño en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen", en *Calderón trágico. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de La Rioja. 4, 5 y 6 de abril de 1999*, Universidad de la Rioja, Logroño [en prensa].

sobre ellos se deduce que el número global podría haber superado con creces los dos centenares; con un índice de pérdidas, por tanto, en torno a las tres cuartas partes. En otras palabras: sólo habría llegado hasta nosotros una de cada cuatro ediciones. De las otras tres se habrían perdido todos y cada uno de los 1 500 ejemplares que solían componer cada una de las tiradas.

Bastante diferente se presenta la transmisión de las obras de Calderón que pertenecen a otros géneros. Los entremeses, moji-gangas y demás piezas del llamado teatro breve llegaron a las colecciones y series de sueltas en menor cuantía y de forma aún más descontrolada. Su formato, más reducido y frágil, propiciaría el que las pérdidas fueran superiores. La presencia de los autos sacramentales en las librerías fue mucho menor que las comedias, por razones que se apuntarán más adelante. Sin embargo, abundaron las copias manuscritas. Respecto a las colecciones impresas, existe una mencionada *Primera parte* de doce autos, aparecida con el respaldo del poeta en 1677. En 1717 llegaron a las librerías, y de ahí a muchas de las bibliotecas de instituciones eclesiásticas, los seis tomos de la edición de Pando y Mier, con doce autos cada uno. Fueron reeditados con trueques en el orden por Fernández de Apontes en 1759 y 1760. Las ediciones sueltas apenas contaron para este género.

Volvemos a las comedias para apuntar que su enorme proyección sirvió, sin duda, para que las compañías o grupos de aficionados dispusiesen con facilidad de textos para representar. Lo que pudo repercutir sobre su permanencia en los escenarios y la práctica de las refundiciones. Pero tantos ejemplares sólo se justifican si, además, sirvieron como pasto de sucesivas generaciones de lectores. Y aquí cabría preguntarse por las interferencias con otros géneros destinados a la lectura; en qué medida, por ejemplo, pudo ser responsable de que la novela no siguiera la trayectoria floreciente apuntada en las primeras décadas del siglo XVII. La competencia novela-comedia podría explicar por qué se imprimieron muchos menos autos sacramentales. Es cierto que el Ayuntamiento de Madrid veló celosamente su propiedad exclusiva sobre los del más grande y fecundo creador de este género dramático; impidiendo por todos los medios que se imprimie-

ran¹³. Pero una razón de mayor calado y amplitud podría estribar en el hecho de que a estos magníficos testimonios de poesía y construcción alegórica les falta ese componente ficcional narrativo que permite a la comedia ser casi una novela en estilo directo. Otro tanto podría decirse de los entremeses y demás subgéneros del llamado teatro menor. Estas piezas cómicas que alcanzaron en los escenarios aún mejor acogida que las comedias o los autos no consiguieron imponerse en igual medida en las imprentas.

Y es que a las comedias les sienta bien como objeto de lectura esa libertad con que la fórmula española han interpretado las coordenadas espaciales y temporales. La contextualización por parte del lector no requiere visualizar unos decorados o unos efectos escénicos. La rica información al respecto que poseen los versos —llámese decoración verbal o como se quiera— facilita la lectura. La escasez de didascalias explícitas, lejos de ser una rémora para la comprensión de las situaciones permite una lectura más fluida. A esto se añaden los primores poéticos, formalizados en figuras retóricas tan elaboradas y brillantes como las de don Pedro.

Contemplados desde nuestro aprecio hacia los autores reputados como clásicos, los testimonios de aquella enorme empresa nos sorprenden por su deficiente calidad. Por regla general, forman parte del tipo de impresos con el peor aspecto que la deficiente industria española del libro podía emitir. Esto es especialmente evidente en las sueltas. Las comedias de Calderón, al igual que las del resto de los dramaturgos áureos, vistieron con una humildad extrema en el Antiguo Régimen. Lo cual puede llevar a preguntarnos con François Lopez si el prestigio socio-cultural del teatro español no se vio afectado por tan plebeyos ropajes editoriales; si la decisión de los impresores de popularizarlo como lectura barata no acentuó aún más su separación de los doctos. Así lo cree el susodicho estudioso: "en el mundo de la edición, el hábito hace al monje, y la pobreza, desgraciadamente, acaba por ser vileza"¹⁴. A la pobreza de los ropajes de papel,

¹³ Véase "La publicación de los autos de Calderón", en Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed., introd. y notas de J. Ma. Ruano de la Haza, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1995, pp. 58-95.

¹⁴ F. Lopez, "La comedia suelta y compañía...", *op. cit.*, pp. 599-600.

tipos y tinta de estos impresos, se añaden otros desaliños más importantes que afectaron severamente a la autenticidad de la letra y las atribuciones.

PROBLEMAS TEXTUALES

Queda insinuado que gracias, en buena medida, a que el teatro fue un negocio para los empresarios, hoy podemos leerlo; pero que las condiciones de transmisión no fueron las mejores. De ahí la necesidad de rescatarlo con rigor crítico.

Las características textuales del teatro de Calderón varían según se trate de su colección oficial de nueve volúmenes o de otras ediciones. Pero también entre las partes del poeta conviene distinguir.

Vera Tassis se presenta como una figura fundamental de la transmisión del repertorio calderoniano. Con escasas excepciones, durante décadas y décadas, la enorme arboladura de ediciones en tomos y, sobre todo, en sueltas del centenar largo de piezas contenidas en las nueve partes tenía raíces en sus propuestas editoriales. Su huella habría de llegar hasta la edición de Eugenio Hartzenbusch, a mediados del siglo XIX (1848-1852), piedra angular para los textos y estudios calderonianos en la España contemporánea. Pero es que además bastantes de las comedias publicadas en las partes que van de la *Quinta* a la *Novena* no disponen de otras ediciones pertinentes. Su grado de fiabilidad oscila entre la seguridad de que manejó copias privilegiadas en bastantes casos y las abundantes pruebas de que intervino en los versos con criterios que poco tienen que ver con los actuales de la ecdótica, es decir, con el estudio minucioso de los diferentes manuscritos e impresos antiguos y el conocimiento del *usus scribendi* del autor, ya que su voluntad no fue tanto restaurar las palabras de su amigo como mejorarlas de acuerdo con su propio gusto. Esto indican los cotejos de las comedias de las cuatro partes publicadas en vida de Calderón con las reediciones de Vera Tassis. Precisamente, estos casos de doble versión nos deben permitir conocer sus modos y obsesiones, para tenerlos en cuenta cuando su versión es la única.

Así, por ejemplo, en *La vida es sueño* —la comedia mejor conocida en los distintos aspectos de su transmisión¹⁵— encontramos como procedimiento reseñable la evidencia de que, aparte de tomar como modelo la última reedición de la *Primera parte* (Madrid, Vda. de J. Sánchez, 1640 [i. e. Madrid, J. Fernández de Buendía y M. Alegre, ca. 1670]), tuvo en cuenta algún otro impreso para las correcciones. También ha propuesto lecturas aparentemente correctas en métrica y sentido para la mayoría de los errores más o menos claros del texto base. Pero su labor no se redujo sólo a los yerros: en versos correctos, pero que creyó mejorables, también introdujo enmiendas procedentes de otros testimonios o de su imaginación. Y en este punto se diría que ha estado más preocupado por el sonido que por el sentido a la hora de introducir los cambios. En todo caso, también merece la pena resaltar que fue más bien escasa su incidencia sobre el significado de los diferentes pasajes retocados.

Las cuatro primeras partes se publicaron en vida del poeta y con un grado mayor o menor de control suyo¹⁶. Las que parecen tener más garantías son las dos primeras. Aunque consta su hermano José como responsable, todo parece indicar que fue el propio Pedro el que estuvo detrás. Seguro que una de sus intenciones fue hacer valer la propiedad de algunos textos que le habían sido usurpados en favor de Lope. Como se apuntó, también debió de pretender que sirvieran de refrendo de su ascenso literario y social: en la portada de la *Segunda parte* ya pudo ostentar su recién concedida calidad de caballero de la orden de Santiago, a la que se habría hecho merecedor por su excelencia en el cultivo de las letras. El éxito en el arte de la palabra estaba asociado a la letra impresa, naturalmente, y en esos momentos tam-

¹⁵ Véase G. Vega, D. W. Cruickshank y J. Ma. Ruano, *La segunda versión...*, op. cit., pp. 126-138.

¹⁶ Lo que no se ha constatado es la participación del poeta en las correcciones que presentan las sucesivas reediciones de estos volúmenes. Frente a la hipótesis de Edward M. Wilson de que hubiera podido ocurrir en la *Primera parte*, al menos con el texto de *La vida es sueño*, las pruebas aportadas por el análisis de otras ediciones sueltas lo desmentirían. Germán Vega, "Nuevos datos y reflexiones sobre la transmisión de *La vida es sueño* en tiempos de Calderón", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21 (1997), pp. 539-558.

bién entre los dramaturgos. En este sentido habría que interpretar su decisión de iniciar y culminar el volumen con los textos que escribiera para los espectáculos cortesanos que celebraron las dos últimas noches de San Juan: *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios*. Pocos casos más encontraremos en todo el repertorio impreso del poeta en que estén tan próximas las fechas de representación y publicación; asimismo, y desde la perspectiva textual, pocos casos más podrán apuntarse de tanta cercanía entre el original perdido y la copia editada: es lo que cabe deducir de los plazos de escritura y del carácter difícilmente comercial de las piezas.

Pero otra cosa debemos esperar de las restantes. Leemos en el prólogo de la *Primera parte*:

La causa [...] que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno.

Sin embargo, el conocimiento de las condiciones materiales y legales en las que se mueven los textos dramáticos entre los distintos agentes de la época nos obliga a ser bastante escépticos sobre las posibilidades que los poetas cómicos tenían de lograr un texto ideal de sus obras, y Calderón no fue una excepción. Éstas se veían muy reducidas en la práctica. La venta de piezas a las compañías por parte de los creadores conllevaba la enajenación de las mismas para siempre. El autor de comedias, encargado de llevarlas a los escenarios, quería la exclusiva sobre su explotación. No estaba dispuesto a pagar 500 u 800 reales por cada una para que luego otra compañía le quitase el bien, tan apreciado entonces, de la "novedad". A partir de ese momento, la pieza dramática era suya totalmente y podía revenderla a otro empresario de la escena o de la imprenta. Sobre las limitaciones que afectan a los dramaturgos a la hora de disponer de sus textos para publicarlos nos puede dar idea, de nuevo, *La vida es sueño*: cuando Calderón quiso imprimirla en la *Primera parte* de 1636 no parece que contase con el original o una copia cercana, sino que

debió de valerse de un impreso aparecido sin su control¹⁷; sobre él hizo todos los cambios que consideró oportunos, pero también se puede apreciar cómo, consciente o inconscientemente, asumió otros que el responsable o responsables de su modelo habrían introducido, y que eran ajenos a su voluntad primera. Con otras palabras: el texto que hoy podemos leer contiene palabras, frases, no escritas por Calderón sino por los directores de compañía, los comediantes, los copistas, etc. que manejaron el texto antes de que él lo retocase.

El caso de la *Segunda parte* es el que más estudios ha suscitado, como conjunto. Lo que éstos dejan ver o entrever es que, a pesar de las intenciones de reafirmación de su figura y del cuidado que puso en incluir en el lugar que lo hizo las dos comedias palaciegas antedichas, debió de tener muchas prisas y poco cuidado para completar con otras diez el volumen.

Conocíamos bastante bien los casos de tres comedias: *El mayor monstruo del mundo*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El astrólogo fingido*. Sabíamos que los textos que de las mismas ofrece la *Segunda parte* no eran los únicos autorizados, que para una edición crítica se deben tener en cuenta otros testimonios que han mantenido lecturas auténticas¹⁸. Recientemente, he tenido oportunidad de mostrar que en este mismo caso está la penúltima del volumen, *Amor, honor y poder*¹⁹. Los cuatro casos muestran que los textos utilizados por José o Pedro Calderón no corresponden al original ni a ninguna copia más o menos directa o "autorizada", sino a otras con alteraciones patentes. También

¹⁷ Véase José María Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño"*, de Calderón, Liverpool University Press, Liverpool, 1992, p. 37.

¹⁸ Véanse H. C. Heaton, "On the Segunda parte of Calderón", *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 208-224; M. Oppenheimer, "Addenda on the Segunda parte of Calderón", *Hispanic Review*, 16 (1948), pp. 335-340; J. Ma. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón", en Marc Vitse (coord.), *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura"*. Sesión I. Teatro, Crítica, 72 (1998), pp. 35-47; Edward M. Wilson, "Notes on the text of *A secreto agravio secreta venganza*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 72-82.

¹⁹ Germán Vega, "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la Segunda parte", en J. Ma. Ruano de la Haza (ed.), *Calderón, nuestro contemporáneo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa, del 4 al 8 de octubre de 2000* [en prensa].

denuncian que no se tomaron demasiadas molestias en arreglarlas. Apunta Ruano de la Haza a propósito de *El mayor monstruo*:

El texto publicado en la *Segunda parte de Comedias*, además de estar plagado de errores, es una burda adaptación teatral llevada a cabo por un autor de comedias sin muchos escrúpulos, que no se preocupaba de aspectos tan fundamentales como la función del fondo histórico o la de la intriga secundaria. Hemos de suponer, pues, que la aseveración antes citada de Joseph Calderón de que no deseaba que las comedias de su hermano salieran erradas no es cierta, al menos en lo que respecta a *El mayor monstruo del mundo*, y que la recogida de manuscritos para esta Segunda parte no fue aprobada ni supervisada en su totalidad por Don Pedro²⁰.

Así se plantea la situación. No sólo debemos suponer que las condiciones fundamentalmente mercantilistas de la época impusieron grandes trabas a que la voluntad primera del poeta prevaleciera, sino también tenemos que contar con lo poco que hizo él (o su hermano) por esta recuperación, aunque digan lo contrario en los prólogos donde esgrimen un talante corrector. Éste a menudo es muy limitado. Cuesta aceptar que hayan podido dar por buenas lecturas con errores tan claros a veces que no exigen el cotejo de otras copias para delatarlos y corregirlos por medio de la conjetura. Bastaría para ello un mínimo de atención y voluntad. La urgencia con que debió de organizarse el volumen de 1637 para aprovechar la coyuntura cortesana antes aludida algo puede servir de explicación paliativa. Sin embargo, se entrevén razones de mayor calado. No sería descabellado pensar en la resignación de los responsables ante una situación que ponía severas cortapisas a la recuperación de los textos en condiciones. Ni ellos tenían copias en qué apoyarse, con lo que el trabajo de restauración o de reconducción sería bien arduo, ni éste les compensaba, porque no podrían evitar que siguieran apareciendo versiones descontroladas, contra las que poco o nada cabría hacer para que su desautorización rindiera los efectos deseados. Todo parece indicar que Calderón asumió la deficiente

²⁰ José Ma. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *El mayor monstruo*...", *op. cit.*, p. 45.

difusión impresa de sus comedias como causa perdida, contra la que no compensaba reaccionar, habida cuenta de las dificultades. Éste es el talante que se aprecia, por ejemplo, en los preliminares de la *Cuarta parte* de comedias (1672) y de la *Primera* de autos sacramentales (1677).

Así pues, de las especiales condiciones de este sistema de difusión impresa resulta mucha confusión, con ediciones que el dramaturgo no controla y otras que no puede controlar, aunque quiera. Por supuesto, a los bibliógrafos y a los editores críticos actuales sí que tiene que compensarlos la tarea ardua y apasionante a desempeñar, para la que cada vez tienen mejores medios. Es su obligación deontológica buscar cuantos más testimonios críticos mejor, y tenerlos todos en cuenta para catalogarlos y cotejarlos.

PROBLEMAS DE AUTORÍA

Los móviles comerciales de la producción y venta de impresos teatrales impulsaron a muchos empresarios a atribuir comedias de autorías dispares al poeta más famoso. Este problema lo acusó Calderón muy especialmente, ya que a partir de cierto momento su nombre en los encabezamientos fue un reclamo seguro para la venta.

Él mismo publicó en 1672, en los preliminares de la *Cuarta parte*, una lista con 41 títulos de comedias que corrían "ya adocenadas y ya sueltas" y que no eran suyas. En la *Verdadera quinta parte* (1682) y en la *Séptima parte* (1683). La relación de "comedias supuestas" elaborada por Vera Tassis creció hasta 115, más que las auténticas de las nueve partes, aunque aceptemos errores y duplicaciones. Y a esta crecida nómina hay que añadir otras que ya existían en esos momentos, pero de las que no tenía noticia, y las que habían de seguir produciéndose. Superan el centenar y medio los títulos consignados por los Reichenberger en su *Manual bibliográfico calderoniano*²¹.

Sin embargo, de acuerdo con las inexorables leyes del mercado, en los primeros momentos, antes de que Calderón se alzase

²¹ *Op. cit.*, t. I, pp. 733-818, y t. III, pp. 810-817.

con la "monarquía cómica", fueron sus obras las que sirvieron para engordar el repertorio espúreo ajeno. Concretamente el de Lope de Vega, el más afamado poeta dramático hasta los años treinta. Además, entre 1625 y 1634, durante el periodo antes aludido de suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas, aumentaron las trapacerías, por parte, sobre todo, de los impresores sevillanos. Entre las expropiadas está *La vida es sueño*, atribuida al Fénix en una suelta sin pie de imprenta, cuyo análisis tipográfico ha permitido a Don W. Cruickshank asignarla al taller sevillano de Francisco de Lyra, que la habría estampado entre 1632-1634²². El que la primera copia localizada de uno de los mayores logros artísticos del teatro áureo español comparezca de esta guisa es un ajustado testimonio de los problemas que afectan a la transmisión impresa.

Francisco de Lyra fue un impresor sevillano de dilatada trayectoria profesional —hay impresos suyos fechados entre 1614 y 1650— y uno de los que mejor representan las trampas con el teatro y con Calderón. Hasta ahora le conocíamos una trayectoria con dos tipos de manipulaciones sucesivas; recientemente he conseguido verle una nueva para redondear su perfil. Las tres permiten, en todo caso, contemplar desde una perspectiva curiosa y eficaz el ascenso del poeta a la primacía cómica. Tras las primeras obras suyas publicadas a nombre de Lope, al mediar la década de los treinta el mismo impresor —casi con seguridad, o si no otro de su entorno²³— le adjudicaba bastantes piezas de otros escritores (y entre ellas algunas tan significadas hoy como *Tan largo me lo fiáis* o *Del rey abajo, ninguno*). He aquí un excelente índice para fijar las fechas del relevo en el favor del público entre los dos grandes de la escena española²⁴. No es mal indicio el rumbo que sigue el dinero que exponen los empresarios del li-

²² Véase G. Vega, D. W. Cruickshank y J. Ma. Ruano, *La segunda versión...*, op. cit., pp. 11-12.

²³ Véase D. W. Cruickshank, "Some notes on the printing of plays in Seventeenth-Century Seville", *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, Oxford, University Press, s. 65, 11, 3, 1989, p. 251.

²⁴ Véase Germán Vega, "Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas", en I. Arellano y G. Vega (eds.), *Calderón: innovación y legado*, op. cit., pp. 367-384.

bro. En los primeros momentos sucesorios le acompañó Rojas Zorrilla. Pero pronto su preeminencia no tuvo parangón. Pues bien, a partir de la publicación de las dos primeras partes del ya definitivamente encumbrado dramaturgo (1636 y 1637), sorprendemos a Lyra manipulando sus propias comedias, cambiándoles el título y retocando los versos para venderlas como nuevas. Es lo que ocurre con una suelta titulada *El celoso de su honra*, fechable en 1640-1641²⁵. En realidad es una versión reductora y enmascaradora de *El médico de su honra*, a la que se le han quitado bastantes de las gracias de Coquín y muchas de las implicaciones médicas. El texto del que se ha servido el responsable es el de la edición de la *Segunda parte*. Ahora que el mercado está servido oficialmente de calderones auténticos, lo que Lyra trata es de disfrazarlos de comedias nuevas, que siempre fueron gancho importante para el público.

Hay otra dimensión del problema de las atribuciones que considero relevante y que me interesaría plantear como final. El trabajo pendiente con las fuentes primarias del teatro de Calderón permitirá que los estudiosos y lectores dispongan de las ediciones más adecuadas. Pero no sólo está en juego la autenticidad de la letra de las obras controladas, impresas o no en las diferentes partes, sino incluso la posibilidad de recuperar textos desconocidos. No me estoy refiriendo sólo a la lista de comedias que Calderón o Vera Tassis mencionan como suyas y que no aparecen²⁶, sino a otras de títulos ignorados cuyos textos pudieran estar entre los recuperados del repertorio teatral español.

Últimamente he tenido la oportunidad de estudiar una veintena de comedias raras —tanto que algunas no han podido tener un lector en el siglo XX, al haber figurado como perdidas hasta hace poco—. Todas están incluidas en la lista de las rechazadas por el poeta, pero no hay para ellas autorías alternativas. Como resultado de los correspondientes análisis he podido com-

²⁵ "Calderón, nuestro problema...", La propuesta de datación es de D. W. Cruickshank, a quien se la agradezco de nuevo.

²⁶ *Don Quijote de la Mancha*, *La Celestina*, *El triunfo de la cruz*, *El carro del cielo*, *La Virgen de los Remedios* y *La Virgen de la Almudena* (dos partes), *La Virgen de Madrid*, *Los desagravios de María*, *El condenado de amor*, *El sacrificio de Efigenia* (véase K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch...*, op. cit., t. III, p. 25).

probar que algunas presentan concomitancias calderonianas, tantos externas como internas, que necesitan ser explicadas. Y en ello estoy. Es el caso de la titulada *El prodigio de Alemania* en la suelta temprana y única que ha hecho posible el acceso a un texto tan singular. Su fecha de escritura no puede ser muy posterior a 1634. En los primeros meses de ese año ocurren los últimos acontecimientos dramatizados, que parecen reflejados con gran inmediatez: la traición y muerte de Wallenstein, el generalísimo de las tropas imperiales, brazo armado de los Austrias en la Guerra de los Treinta Años.

El estudio de esta comedia y su contexto histórico permite apoyar con escaso margen de duda la intervención del dramaturgo en su composición, quien muy probablemente colaboró con Antonio Coello²⁷. La escritura en comandita de ambos está atestiguada en otras dos piezas de 1634: *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna*, que hoy podemos leer, y una perdida que trata precisamente sobre las hazañas de Wallenstein, cuya representación en Madrid a principios de año certifican dos fuentes independientes: una carta del embajador de Florencia, Serrano y un libro de viajes del alemán Hieronymus Welsch²⁸. La comedia recuperada ha propiciado el encuentro con algunos versos excelentes, pero, sobre todo, con la posibilidad de apreciar aspectos muy interesantes de la interrelación de vida, política y literatura dramática.

Y, sin embargo, *El prodigio de Alemania* no figura en ninguna de las dos relaciones de obras propias que el poeta realizó (*Memoria de las comedias que escribió D. Pedro Calderón de la Barca la cual hizo por mandado del Rey Nuestro Señor D. Carlos II y la llevó*

²⁷ Germán Vega, "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein", en *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Congreso Internacional organizado por España Nuevo Milenio, Madrid, CSIC, del 27 al 30 de noviembre de 2000* [en prensa].

²⁸ A partir de estas fuentes fundamentales, V. Cerny ha realizado oportunas consideraciones sobre la pieza perdida ("Une question à reprendre: Wallenstein, héros d'un drame de Calderón", *Revue de Littérature Comparée*, 36, 1962, pp. 177-190). Véase también Henry W. Sullivan, "The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y Muerte del rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural reconstruction", *Bulletin of the Comediantes*, 52 (2000), pp. 93-111.

D. Francisco Marañón a su Majestad y Memoria de comedias de D. Pedro Calderón enviada al Excelentísimo señor duque de Veragua) y sí entre los títulos anatematizados por su propia mano y por Vera Tassis en las consabidas listas. Este caso se uniría a otros para dar la razón a K. y R. Reichenberger cuando afirman que "dichas listas crean más problemas de los que resuelven"²⁹. En esta ocasión podría argumentarse que se trata de una obra en colaboración. Pero también hay ejemplos conocidos de comedias auténticas y en solitario que fueron rechazadas: *Los empeños que se ofrecen* o *Las tres edades de España*. Es mi intención proponer a la consideración de los especialistas próximamente algunos casos más que implican a otras obras de notable rareza.

Pienso que hay que admitir la posibilidad de que el dramaturgo se olvidara de algunos títulos, o incluso, de que recordándolos los rechazara. Ya hemos contemplado las dificultades por las que debió de pasar para hacerse con los textos de las comedias que le interesó publicar en las primeras partes, una vez que su venta había cortado el cordón umbilical con su creador. Esto hizo que tuviera que valerse de copias con severas interferencias. Los materiales considerados dan pie para sospechar si las consecuencias de la desconexión entre el escritor y algunos de sus textos no podrían haber sido más trascendentales, hasta llevarle al desentendimiento de su responsabilidad. El Calderón septuagenario que elaboró las listas, tanto de las auténticas, como de las que repudiaba por falsas, debía de estar preocupado ante todo por los territorios textuales a los que quería dejar asociada para la posteridad su imagen de gran dramaturgo. A tal propósito, podían resultar enojosas algunas piezas de circunstancias, alejadas en el tiempo y en muy deficiente estado de conservación.

En fin, como corolario de lo considerado hasta aquí debería substanciarse que el predominio de Calderón en las librerías fue tan incontestable para el resto de los literatos áureos como incontrolable para el propio escritor.

²⁹ *Op. cit.*, t. III, p. 23.

La conmemoración del IV centenario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca probablemente haya sido uno de los programas académicos más intensos de las últimas décadas. Fueron muchísimos los coloquios, congresos, jornadas, etc. que en distintos puntos de la geografía occidental reunieron especialistas en la obra calderoniana para discutir y planear formas antiguas y nuevas de entender a una de las figuras cumbres de la cultura del Barroco y del Siglo de Oro español.

El Calderón de hoy en día es múltiple, pues no solamente se busca al trágico impregnado de dramas de honra o de conflictos filosóficos morales, sino que se encuentra al espléndido autor de comedias brillantes y se reconoce al creador de un teatro breve malicioso y burlón. También en la actitud de los estudiosos hacia la obra calderoniana soplan vientos renovadores; el acercamiento es más abierto y desprejuiciado, reconociendo, sin los velos de una presupuesta España negra, a una de las grandes figuras del Barroco internacional, al autor dramático que tuvo y que tiene, quizá el más amplio reconocimiento fuera del ámbito hispánico.

En el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México también se conmemoró el centenario de Calderón con una reunión académica bajo la forma de jornadas de investigación que congregó especialistas de México, España y Estados Unidos. Las jornadas se llevaron a cabo el 15 y 16 de noviembre del 2000 en torno a tres temas: aspectos particulares de las grandes obras; autos sacramentales y poesía y el contexto del teatro calderoniano, que se reúnen en este libro.



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO EULALIO FERRER