

EDITAR A CALDERÓN

JOSÉ M^a RUANO DE LA HAZA
Universidad de Ottawa

RESUMEN:

La tarea de fijar y anotar textos dramáticos del Siglo de Oro debe ser una de las labores fundamentales de la crítica actual, y ahora que nos encontramos a las puertas del IV Centenario del nacimiento de Calderón de la Barca es el momento adecuado para que por fin nos decidamos a realizar una auténtica edición crítica de todas sus comedias. En el presente artículo, después de repasar con varios y significativos ejemplos, el estado de la crítica textual calderoniana, se le ofrecen al lector algunas de las pautas necesarias para llevar a cabo tan necesaria e importante empresa filológica.

PALABRAS CLAVE:

Calderón de la Barca, Pedro. Ediciones. Crítica textual.

ABSTRACT:

The task of editing and annotating dramatic texts of the Spanish Golden Age must be one of the main scopes of today criticism. Now, at the threshold of the fourth centenary of Calderon de la Barca's birth, it is the right moment to get the definitive critical edition of all his comedies. In this paper, regarding the antecedent textual calderonian critique, the author offers several guidelines in order to accomplish this important philological enterprise.

KEY WORDS:

Calderón de la Barca, Pedro. Editions. Textual criticism.

En 1973, en el tomo que precede e introduce la monumental edición facsímil de las *Comedias* de Calderón, Don Cruickshank hizo un repaso, mucho más extenso del que puedo yo hacer aquí hoy, de la crítica textual calderoniana. Su tajante conclusión entonces fue que: «This is a disgraceful and appalling state of affairs». Ha pasado más de un cuarto de siglo -durante el cual conmemoramos el centenario de la muerte de Calderón- desde que el usualmente flemático erudito escocés hizo tal declaración, y hoy, a unos meses del cuarto centenario de su nacimiento, es obligado volver a hacerse la misma pregunta: ¿Cuál es el estado de la crítica textual calderoniana? Veamos primero lo que se ha publicado

Si tomamos en consideración solamente ediciones individuales, dobles y triples de comedias y autos y excluimos colecciones de comedias, de autos o de teatro breve, como son las publicadas por Agustín de la Granja, Ricardo Arias, Enrique Rull, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Valbuena Briones y María Luisa Lobato, una búsqueda no muy extensa en mi biblioteca y en Internet ha dado como resultado 146 ediciones diferentes desde 1973; esto es, no 146 libros ni 146 comedias calderonianas, sino 146 textos

editados, en algunos casos en múltiples ocasiones (*La vida es sueño* 29 veces o una media de más de una edición por año; *El alcalde de Zalamea*, 15; *El gran teatro del mundo*, 8; *La dama duende*, 4); en otros casos, como el de *El gran teatro del mundo*, varias veces por el mismo crítico (cuatro ediciones por Domingo Ynduráin). Pero si nos fijamos en el número de títulos publicados en estos 25 o 26 años, la cifra no es tan elevada: 74 títulos.

Estos 74 títulos se dividen, de acuerdo con el espacio escénico a que fueron destinadas las obras, de la siguiente manera

autos	30
comedias de corral	35
comedias cortesanas	9
TOTAL	74

El desproporcionado número de autos, en relación con el de comedias, se explica, no por un renovado interés por la teología entre nuestros editores, sino por la magnífica labor que está llevando a cabo el equipo de Ignacio Arellano en Pamplona (GRISO). Sin ellos, no creo que se hubieran editado más allá de cuatro o cinco en este cuarto de siglo.

Si pensamos que el legado calderoniano es de más de doscientas piezas teatrales, sin contar loas, entremeses y otras obras breves, no creo que sea motivo de orgullo para los calderonistas el que solamente hayamos logrado editar entre el centenario de su muerte y el de su nacimiento (de la sepultura a la cuna, como diría don Pedro) menos de la tercera parte de su producción. Pero éstas son las buenas noticias. Las malas son que gran parte de estas ediciones no son críticas. Algunas de ellas apenas llevan unas notas preliminares o un prologuito, las notas son básicamente de vocabulario y el texto editado es el que más se tiene a mano; otras son facsimilares; otras son para estudiantes de colegio, otras acompañan a sus traducciones al inglés: son bilingües; una, realizada por dos distinguidísimos hispanistas, es una edición compuesta. Me refiero a la edición de *El mágico prodigioso* de Melveena McKendrick, publicado por Oxford University Press. El texto que se reconstruye ahí mezcla las dos versiones que se conocen de la comedia, con lo cual tenemos un texto de *El mágico* que nunca ha existido, ya que no es el escrito por Calderón originalmente; ni el que se representó en Yepes durante el Corpus; ni el que se montó después en un corral de comedias; ni el que los contemporáneos de Calderón leyeron impreso. De hecho, como se reconoce en el Prólogo, la idea fue reconstruir el tema del drama tal como Calderón lo concibió originalmente, lo cual todavía no comprendo cómo se puede llevar a cabo.

Pero mucho peor todavía es que no se hayan publicado, que yo sepa, ediciones ni críticas ni de ningún otro tipo de obras claves como, por mencionar dos casos extremos, *Amar después de la muerte* y *La gran Cenobia*.

La situación es lamentable, sobre todo si pensamos en la obra textual que los ingleses han realizado con el teatro de Shakespeare y los franceses con el de sus tres grandes dramaturgos clásicos. Pero no debemos desanimarnos. Ahí tenemos sin más el ya mencionado proyecto de edición de los *Autos sacramentales completos*, que nos está permitiendo leer por primera vez en la historia versiones completas y fidedignas de esa importantísima parcela del arte dramático calderoniano. Lo que necesitamos ahora es lanzar un proyecto de edición semejante para las comedias, cosa que, según tengo entendido, puede que suceda pronto.

Pero esa labor no la puede llevar a cabo una sola persona (a no ser que se llame Ignacio Arellano) ni dos ni tres. Ha de ser una labor colectiva. Y para ello será necesario convencer a algunos de nuestros doctorandos y jóvenes investigadores de que, antes de ponerse a deconstruir la obra de Calderón, se aseguren de que está construida. Al pobre don Pedro le están echando la culpa de mil delitos postcoloniales, falocéntricos y sexistas sin que sepamos verdaderamente lo que ha escrito.

¿Por qué no estamos editando a Calderón con la misma aplicación con que los ingleses editan a Shakespeare y los franceses a Molière?

Hay varias posibles causas:

La primera es que hacer una buena edición crítica es difícil y costoso y no recibe el reconocimiento que se merece por parte de las autoridades académicas.

La segunda es que las ediciones han sido devaluadas por editores que han hecho chapuzas, publicando lo primero que tenían mano y anotándolo de la manera más rudimentaria, para luego llamarlas ediciones críticas.

La tercera es que es mucho más fácil escribir 135 páginas repitiendo mal lo que bien dicen Bahktin, Lacan, Derrida y Jameson que ponerse a trabajar en serio en archivos y bibliotecas y pasarse horas y horas comparando variantes y otras zarandajas.

Sirva, pues, este artículo, no sólo para hacer un repaso de las ediciones calderonianas de los últimos 25 años, sino para hacer propaganda de la crítica textual, práctica de rancio abolengo que comienza con Petrarca en Avignon, cuando en 1330 logra reconstruir, después de cotejar todos los testimonios parciales que pudo recoger, el texto más completo que existía entonces de la *Historia de Roma* de Tito Livio. Sus notas y correcciones de la tercera década contienen la primera lista de variantes moderna.

Una edición crítica, según la entiendo yo, es la que analiza de manera científica todas las relaciones textuales entre los testimonios existentes con el objeto de producir un texto (que puede ser ecléctico) que refleje en la medida de lo posible las intenciones finales del dramaturgo. La primera pregunta que surge de esta imperfecta definición es: ¿cuáles son las intenciones finales del dramaturgo y cómo podemos descubrirlas? A primera vista se puede suponer que la búsqueda de las últimas intenciones del autor es la búsqueda de su autógrafo, pero esto no es siempre así, ya que, a veces, el autógrafo puede ser considerado por el mismo autor como una primera redacción de la pieza sus-

ceptible de mejoras que luego él mismo introduce, a veces en colaboración con un autor de comedias. Es posible también pensar en varias clases de intenciones finales: puede haber una intención final con respecto al texto que ha de ser representado y otra con respecto al texto que ha de ser impreso y estas dos intenciones finales no son necesariamente idénticas. Las intenciones finales pueden también cambiar con el tiempo. Las intenciones finales de Calderón con respecto a un texto que escribe en la década de los treinta pueden ser diferentes (y de hecho es casi inevitable que lo sean) de las que tiene con respecto a ese mismo texto al revisarlo treinta años más tarde. Las intenciones finales de Calderón pueden también variar a causa de presiones externas, como la influencia de los actores, la situación política y religiosa o la censura. Todos estos problemas son problemas reales, que el editor de Calderón habrá de resolver antes de poder publicar su edición crítica.

Veamos un ejemplo. En la Biblioteca Histórica de Madrid se conservan veintitrés autógrafos calderonianos de autos sacramentales que, excepcionalmente, han sido escritos en papel tamaño folio, cuando todos los otros están en el más económico tamaño cuarto. Como ya señaló Don Cruickshank, estos manuscritos son todos copias en limpio sacadas por el mismo Calderón y destinadas con toda probabilidad a ser enviadas a la imprenta. Parece también probable que, originalmente, Calderón copiara no sólo estos veintitrés autos sino también los doce publicados en 1677 por José Fernández de Buendía en Madrid en el único tomo de autos que apareciera en vida del autor. Estos autógrafos serían probablemente destruidos en la imprenta mientras que los veintitrés que han sobrevivido serían los que, por unas razones u otras -que seguramente tuvieron algo que ver con los planes del Ayuntamiento de continuar representando autos viejos calderonianos como si fueran nuevos después de su muerte (recuérdese que Calderón tenía 77 años cuando se publicó el primer tomo de sus autos)- no llegaron a enviarse al impresor.

¿En qué textos se basó Calderón para copiar en limpio estos autos? Naturalmente, en los que se depositaban y guardaban en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, que era a quien legalmente pertenecían todos los autos que escribió. Y estos manuscritos no eran necesariamente los autógrafos originales; a veces serían la copia del apuntador o de la representación, que podía contener alteraciones de última hora del propio Calderón. Sean los que fueren, una rápida mirada a estas copias en limpio revela que Calderón no se limitaba simplemente a transcribir su texto copia, sino que seguía puliendo, alterando, añadiendo y omitiendo versos; es decir, produciendo versiones más o menos diferentes y divergentes de las que escribió originalmente.

En el caso de los doce autos publicados en 1677 hemos, pues, de suponer que existe la posibilidad de que cada uno de ellos pasase por cuatro etapas o versiones, todas ellas autorizadas: 1) el autógrafo original; 2) la copia sacada para la representación; 3) la copia en limpio sacada por Calderón y enviada a la imprenta; y 4) la versión impresa. En el caso de los veintitrés autógrafos conservados en la Biblioteca Municipal hemos tam-

bién de admitir la posibilidad de que pasasen por tres etapas, 1) la autógrafa, 2) la representada, 3) la autógrafa copiada en limpio ¿Cuál de ellas es la más autorizada? Yo creo que hay al menos dos versiones autorizadas posibles y probables en cada uno de estos treinta y cinco autos (es decir, casi la mitad de los autos calderonianos): la que Calderón destinó a la representación y la que destinó a la imprenta. En mi opinión, si existen diferencias sustanciales entre la que escribió originalmente, la que destinó a la escena y la que revisó para la imprenta, entonces yo no consideraría el original (es decir, ese texto arquetípico que los críticos textuales vamos siempre buscando como Sir Galahad al Santo Grial) como el texto más autorizado. De manera similar, como señala Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*, en el siglo XIX, el *codex archetypus* es el manuscrito medieval trasliterado del que derivaría toda la tradición de una obra, no necesariamente el original. Algo así, creo yo, sucede en el teatro del Siglo de Oro español. Emocionante como es, a veces, encontrar el original autógrafo, debemos tener en cuenta que éste no siempre representa (quizás nunca) lo que vio en escena ni leyó impreso el público de la época ni, más fundamentalmente, lo que el propio dramaturgo deseaba que viera en escena o leyera impreso el público de la época. Es decir, el autógrafo original no refleja, a veces, quizás numerosas veces en el caso de Calderón, las intenciones finales de su autor.

Volviendo a nuestros autos autógrafos en la Biblioteca Municipal, las dos posibles versiones autorizadas de cada uno de estos autos pueden variar, mínimamente una de la otra -como ocurre con *La hidalga del valle*, *El divino Orfeo*, *El primer refugio del Hombre*, *Las espigas de Ruth*- o tanto que casi podemos hablar de una nueva versión- *Tu prójimo como a ti*, *El laberinto del mundo*. Curiosa y significativamente, estos dos últimos autógrafos, ennegrecidos por numerosas correcciones, llevan también el reparto con los nombres de los actores que los representaron, prueba quizás de la influencia que las compañías podían ejercer sobre la versión final de un texto calderoniano.

Por desgracia, casi nunca poseemos las dos versiones posibles de estos autos: o nos encontramos con la destinada a la imprenta o con la destinada a la representación. Hay, sin embargo, dos excepciones: *La vacante general* y *El divino Orfeo* fueron impresos en 1677 y sus autógrafos en limpio se conservan en la Biblioteca Municipal. El primero de ellos fue editado, junto con *Andrómeda* y *Perseo* por Carmen Iranzo en 1988, el segundo acaba de ser publicado en Navarra.

Pero si solamente ha sobrevivido una, naturalmente habremos de editarla, pero a sabiendas de que, si se trata, por ejemplo, de una copia autógrafa con muchas correcciones y añadidos, no estamos quizá dando a luz lo que vieron los espectadores contemporáneos. Es importante saberlo, pues a veces surgen discrepancias en lo que respecta a la escenificación entre lo que dice un texto de un auto calderoniano destinado a la imprenta o a una representación posterior (especialmente si es una representación de corral) y el texto espectacular implícito en las «Memorias de apariencias», también autógrafas, que nos ha dejado Calderón.

Pero antes de poder presentar el texto que mejor refleje esas escurridizas intenciones finales de Calderón, el crítico textual deberá fijarlo. Para realizar este objetivo habrá de recoger, en primer lugar, todos los testimonios existentes: manuscrito autógrafo, si ha sobrevivido, copias manuscritas contemporáneas; ediciones antiguas, tanto en forma de sueltas como en volúmenes adocenados; y ediciones derivadas de ellas durante los siguientes siglos. A continuación analizará cada uno de ellos minuciosamente, teniendo en cuenta (si es posible) fechas de transcripción o composición e información sobre detalles técnicos, identidad de copistas o compositores, tipografía, métodos de impresión, filigranas de papel, tipo de letra y papel utilizado, y otros detalles técnicos. El siguiente paso consistirá en situar todos los testimonios en un estema o árbol genealógico que muestre la relación textual que ha de existir entre ellos. Como la mayoría de los testimonios antiguos no indicarán su procedencia, es decir, el texto base utilizado por los impresores, y como muchos de ellos carecerán de fechas de impresión e incluso del nombre de impresores, habremos de cotejar el texto de uno con el de todos los otros y realizar el cálculo de variantes, cálculo que consiste básicamente en agruparlos en familias de acuerdo con sus errores conjuntivos y lecturas isovalentes. Naturalmente, si ha sobrevivido el autógrafo, éste será situado en la copa del árbol; pero, incluso si no ha sobrevivido, habremos de suponer que existió en algún momento. No es esto que acabo de decir una perogrullada, aunque lo parezca a primera vista. En el teatro clásico español el poeta normalmente escribía una versión final de su comedia que vendía al autor de comedias; pero es casi seguro que esto no sucedía, por ejemplo, en el teatro de Shakespeare, donde la producción de textos teatrales era una actividad más colaborativa de lo que se venía pensando. Shakespeare, después de todo, no era sólo poeta sino también actor y director de compañía. Existen indicios de que algo parecido a la práctica shakespeariana, aunque en mucho menor grado, sucediera en el caso de Calderón como podemos comprobar en su relación con el copista Sebastián de Alarcón. No he podido hallar muchos datos sobre su vida, excepto el año de su fallecimiento (1680) y su afiliación con las compañías de Manuel Vallejo en 1640, Esteban Núñez, el Pollo, en 1648 y Antonio de Escamilla en la década de los 1660. Era, según la *Genealogía de comediantes*, apuntador de profesión y parece haber sido un actor de tercera o cuarta categoría al que se le encargaba la saca de los manuscritos de la representación. Sólo el apuntador utilizaba tal manuscrito. Como en el teatro de Shakespeare, a los representantes se les daba solamente una transcripción de su papel, con sus pies de entrada y de salida y poco más.

En la colección de manuscritos de teatro de la Biblioteca Nacional se conservan varios copiados en su distintiva letra y algunos de ellos firmados por él. Quizás los más importantes sean tres manuscritos copia de una misma comedia de Calderón, *El postre duelo de España*. Alarcón transcribe todas las páginas del primero de ellos excepto por cuatro folios; el primer acto, del segundo; y el segundo y el tercer acto, del tercero. Al final de este último manuscrito, escribe: «Por mandado del Sr. don Diego de Espejo, saco

este traslado del original de don Pedro Calderón y va cierto y verdadero. Madrid y marzo a 7 de 1665». Más significativa todavía es la presencia en este mismo manuscrito de una nueva versión de tres pasajes, que habían sido ya copiados por Alarcón, escrita de puño y letra de Calderón. La nueva versión del primero de ellos fue redactada por Calderón en un trozo diferente de papel que alguien adhirió luego al manuscrito de Alarcón; el segundo está escrito por Calderón en el margen de una hoja escrita por Alarcón y es un añadido; el tercero, que es el más curioso, consiste en una redondilla que Calderón escribe en un espacio dejado en blanco por Alarcón en la columna de versos que ha transcrito.

Todo ello indica que Calderón estaba revisando, corrigiendo y añadiendo versos de *El postrer duelo de España* mientras que el copista Sebastián de Alarcón lo estaba transcribiendo. Es decir, en el caso de esta comedia, Calderón produjo un autógrafo que vendió al autor de comedias Antonio de Escamilla, quien lo entregó a su copista y apuntador Sebastián de Alarcón para que sacara la copia de la representación y mientras éste la estaba haciendo. Calderón intervino, probablemente a instancias del autor, para corregir, añadir y producir lo que sin duda se convirtió no sólo en el manuscrito de la representación sino en la versión que fidedignamente refleja las intenciones finales de Calderón con respecto a esta comedia. Si encontrásemos el autógrafo de Calderón, ¿qué versión deberíamos editar? ¿La que escribió Calderón originalmente o la que, quizás siguiendo los consejos de Escamilla, corrigió, pulió y completó, según aparece en el manuscrito copia de Alarcón?

Evidentemente en el estema de *El postrer duelo* figurarán arriba del todo el autógrafo, como testimonio ilativo (es decir, texto cuya existencia se puede deducir a través de los otros testimonios) y el manuscrito de Alarcón, como texto secundado derivado de él. Sin embargo, yo, como crítico textual, me vería obligado a utilizar como texto base el manuscrito alarconiano, en preferencia, como he dicho al mismo autógrafo. Es la decisión que tomé en mi edición del auto *Andrómeda y Perseo*: mi texto base es el de la representación de 1680, que me pareció más autorizado que el perdido autógrafo.

Pese a la autoridad que en potencia poseen todos los manuscritos de Sebastián de Alarcón, editores modernos los han rechazado en favor de testimonios inferiores en dos recientes ocasiones. Me refiero a la edición de *El postrer duelo de España*, de Guy Rosetti, de 1973, y a la de Javier Aparicio Maydeu de *El José de las mujeres*, excelente edición por otra parte, como tendré ocasión de mencionar después, pero que, desgraciadamente, por no construir un estema, utilizó la versión adulterada de la *Sexta Parte* de Vera Tassis (1683) sin establecer la autoridad del manuscrito de la Biblioteca Nacional, copiado y firmado en su última página por Sebastián de Alarcón, en 1669. Hay incluso un volumen de *Escogidas*, de fecha 1660, que probablemente posee más autoridad textual que el elegido de Vera Tassis, editor que, como sabemos, no dudaba en alterar los textos de su «amigo» Calderón para que conformaran más con los gustos de finales de siglo. Para evitar éstos y otros problemas parecidos es, por consiguiente, esencial, mandatorio, que

el crítico textual construya un estema basado en el cálculo de variantes, incluso si existe un autógrafo, porque, según acabo de indicar, existe la posibilidad de que el autógrafo no refleje las intenciones últimas del autor.

La construcción de un estema es un trabajo arduo y aburrido, pues un testimonio existente (cualquiera de ellos, pero lo mejor es elegir el que tiene más probabilidad de convertirse en el texto base) ha de ser cotejado con cada uno de los otros. Los errores son inevitables, pero no desastrosos, ya que podrán ser fácilmente detectados posteriormente por el editor al comprobar anomalías en ciertas variantes. De más difícil solución es la tendencia a considerar que todas las variantes poseen el mismo valor para la filiación estemática, porque no hay nada más lejos de la verdad. Las únicas variantes que tienen absoluto valor en términos textuales son las llamadas *variantes completamente significativas*, esto es, las que dividen los testimonios existentes en varios grupos, cada uno de los cuales contiene un mínimo de dos textos: por ej., (ABCD):(EFG); (AB):(CD):(EFG), etc. También deben tenerse en cuenta las llamadas *variantes significativas*: que son las que dividen los testimonios existentes en varios grupos, de los cuales dos al menos contienen un mínimo de dos textos: por ej., (ABC):(DE):(FG); (ABCD):(EF):(G); (AB):(CD):(EF):(G), etc. Las variaciones individuales no poseen valor alguno pues todas ellas, en potencia, pueden considerarse o errores o correcciones del copista o compositor.

Si tenemos en cuenta solamente variantes significativas y completamente significativas que contienen *errores conjuntivos* (lecturas evidentemente equivocadas compartidas por dos o más testimonios); *errores compuestos* (intentos fallidos de corregir una lectura errónea del texto base); y *lecturas isovalentes o indiferentes* (lecturas divergentes pero aparentemente correctas y apropiadas al contexto, cualquiera de las cuales puede ser la lectura original y entre las que no es posible elegir), la división en familias y subfamilias es relativamente fácil. Pero, al final, la prueba más decisiva ha de ser la del sentido común. ¿Posee el estema que hemos reconstruido sentido, históricamente hablando? Por ejemplo, un estema que sostiene que un testimonio del siglo XVII está derivado de dos, tres, cuatro o más testimonios diferentes, carece de sentido para mí, por la sencilla razón de que me es imposible aceptar que un copista, cajista o editor del siglo XVII se tomara la molestia o tuviera la oportunidad de conseguir, cotejar y combinar varios testimonios para producir un texto ecléctico. Claro que siempre habrá excepciones, y yo me he encontrado una. Al cotejar los once testimonios del auto calderoniano de *La inmunidad del Sagrado*, nos dimos cuenta de que uno de ellos, el de la Cofradía de la Novena, compartía con dos familias textuales divergentes una serie de variantes isovalentes y errores conjuntivos que no podían atribuirse al azar. La primera familia incluía entre sus miembros a uno de esos autógrafos calderonianos de la Biblioteca Histórica de Madrid que tuve ocasión de mencionar antes; la segunda comprendía las ediciones de Pando. He de confesar que el problema me preocupó bastante pues echaba por tierra mi teoría

sobre la improbabilidad de un testimonio ecléctico. Pero la razón de esta anomalía apareció, sin embargo, clara cuando me di cuenta de que las variantes significativas que ese testimonio compartía con la primera familia ocurrían todas después del verso 570, mientras que las variantes significativas que compartía con la segunda familia ocurrían todas antes de ese mismo verso. Evidentemente, teníamos aquí el caso de un copista que empezó utilizando un texto base que luego sustituyó por otro. ¿Cómo pudo ocurrir tal cosa? Los autos calderonianos pertenecían al Ayuntamiento de Madrid y después de ser representados, dicho Ayuntamiento guardaba originales y copias en su Archivo, para poder representarlos otra vez y también para evitar su impresión fraudulenta. El copista de la Cofradía de la Novena tuvo por fuerza que acudir a ese Archivo para llevar a cabo el traslado de *La inmunidad*. El primer día, le entregaron un manuscrito que copió parcialmente, hasta el verso 570 para ser exactos; al día siguiente, volvió y recibió un manuscrito diferente. Así es como se explica la derivación excepcional de este testimonio de dos ascendientes pertenecientes a diferentes familias.

No es probable, sin embargo, que encontremos testimonios eclécticos entre las comedias calderonianas, pues sus originales y copias pertenecían, no a un Ayuntamiento que podía conservarlos en su Archivo, sino a autores de compañías que los guardaban celosamente. Suponer, por tanto, que un copista o impresor del siglo XVII podía hacerse, o tomarse la molestia de hacerse, con más de un texto completo de una comedia, es difícil de aceptar. Don Juan de Vera Tassis, editor concienzudo aunque poco de fiar desde el punto de vista textual, es la excepción que confirma la regla, pero él se planteó la edición de las comedias de Calderón con la reverencia y respeto de un humanista hacia textos clásicos. Pero me sorprendería encontrar en el ámbito teatral a alguien parecido que se tomara la molestia de rastrear manuscritos e incluso de cotejar una versión con otra.

Pero si después de comprobar y volver a comprobar las variantes, persisten las anomalías, entonces habremos de buscar otras explicaciones. Yo he hallado en ocasiones lecturas pertenecientes a diversas transmisiones textuales, no en las comedias de Calderón, sino en sus autos. Y mi explicación entonces y ahora es que los copistas de los autos eran diferentes de los copistas y cajistas o componedores de las comedias. Éstos eran gente de poca cultura y erudición, mientras que muchos de aquellos debían ser no sólo clérigos sino también conocedores del estilo calderoniano, un estilo que, como los editores de los autos han tenido ocasión de comprobar, incluye el reciclaje de pasajes, versos e ideas que reaparecen a veces en varios de sus autos. Cualquier persona medianamente familiar con el estilo y la manera de componer de don Pedro habría sido, pues, capaz, no sólo de corregir acertadamente, sino de añadir versos calderonianos a un ascendiente deturpado, originando en su testimonio una lectura que o corrige un error que comparten los otros miembros de su familia textual o va a contrapelo del resto. Todo ello garantiza

la confusión del pobre crítico textual, que no podrá estar seguro de si una variante es una corrección acertada o una lectura isovalente transmitida por medios desconocidos.

Una vez que, a través del cálculo de variantes, se haya establecido el estema de la transmisión, el crítico textual podrá, a sabiendas de lo que hace, seleccionar un texto base. Este testimonio contendrá inevitablemente errores que deberán ser corregidos apoyándose en los otros testimonios, cuyo grado de autoridad y fiabilidad dependerá de su posición relativa en el estema.

La práctica textual moderna exige que, aparte de fijar el texto, éste se imprima limpio de polvo y paja; es decir, que se modernice su ortografía, puntuación y acentuación, se resuelvan la abreviaturas y las apocopaciones, se numeren los versos, y se indiquen en lugares apropiados (quizá entre corchetes) la versificación y la división en cuadros. Limpiar el texto implica no sólo facilitar su lectura sino también interpretado para el lector moderno. Véamos un ejemplo. Desde la publicación de la *Primera parte de comedias* de Calderón en 1636, tanto lectores como espectadores de *La vida es sueño*, al igual que los actores que han representado el papel de Segismundo, han leído u oído con estupefacción si es que se detuvieron a considerados, los siguientes versos que Rosaura dirige a Segismundo.

Y así pienfa, que ¡í oy
como a muger me enamoras,
como varon te darè
la muerte en defenja honroja
de mi honor, porque he de ¡er
en ¡u conquista amoroja,
muger para darte quexas,
varon para ganar honras. (vv. 2914-21)

¿Qué quiere decir Rosaura con el verso «en su conquista amorosa»? Conquista ¿de qué? De su honor, claro. Pero, ¿por qué ha de ser la conquista de su honor, amorosa? Un editor moderno trata de explicado sugiriendo que «amorosa, al igual que amorosamente, puede significar simplemente «con toda voluntad»». Yo he de confesar que no he encontrado tal acepción en ninguno de los diccionarios consultados ni textos de comedias que he leído. Amorosa significa que siente, denota o manifiesta amor, aunque figuradamente puede tener también el sentido de blando, fácil de labrar o cultivar, templado y apacible. Pero ninguno de estas acepciones es aplicable al furioso sentimiento de honor de Rosaura. Para poder solucionar este problema, hemos de recordar, en primer lugar, que Calderón apenas puntuaba sus manuscritos. Esa coma que sigue a «amorosa» ha sido puesta ahí con toda probabilidad por el cajista y carece de autoridad autorial. Quitémosla, pues, y veamos qué sucede; o mejor todavía, cambiémosla de lugar y pongámosla delante y no detrás de amorosa». ¿Qué tenemos ahora?

Porque he de ser
en su conquista [del honor], [como] amorosa
mujer para darte quejas,
[como] varón para ganar honras.

El encabalgamiento rompe la simetría del verso, pero da sentido a la frase. Lo que Rosaura dice ahora es que se quejará como se queja una mujer enamorada.

Otro ejemplo, éste de *El alcalde de Zalamea*. Nuevamente es una mujer la que habla, Isabel, a su padre.

pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima)
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista), etc.

Isabel utiliza el imperativo en sus apartes para ordenar a su voz que calle, a su llanto que enmudezca, a su pecho que gima, a sus ojos que lloren y ¿a su envidia que ensordezca? ¿Cómo puede la envidia ensordecer? Además, mientras que todos los apartes se refieren a ella (los otros son, falte su aliento y vístase de luto), éste es el único que se refiere a algo abstracto y, supuestamente, exterior a ella, pues claramente ella no es envidiosa. Y aunque lo fuera, su envidia podría cesar, callarse, ¿pero ensordecer? No; el verso no tiene sentido. Pero, en mi opinión no se trata de un error, sino de un caso de apocopación. Lo que Isabel dice es «ensordezca [a] la envidia».

Finalmente, después de fijar y limpiar su texto, como hacen con el idioma los académicos de la lengua, el editor deberá dar explicaciones por medio de notas filológicas que lo sitúen en el contexto social, histórico, teatral y literario de su época, aclarando al mismo tiempo el sentido de frases o expresiones, pasajes de sintaxis dudosa o complicada, alusiones literarias mitológicas, religiosas. En este sentido son môdelicas las anotaciones de los Autos sacramentales del equipo de Ignacio Arellano; otras dejan bastante que desear. En algunos casos, las notas no sólo no aclaran el texto, sino que lo oscurecen. Se despierta Segismundo en palacio, se asombra de los vestidos, de las telas y brocados, del lecho en que ha dormido y dice: «¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño». Anota el editor: «Desengañado es igual a verdad en su sentido original de *a-letheia*, des-velamiento, des-engaño. La verdad es una conquista mediada que niega o corrige impresiones inmediatas. La lectura ideal de un texto no es la primera con sus impresiones, sino la interpretación que arranca en el estudio. Estudiar es des-engañarse». A mí

también me gustaría desengañarme para entender qué tiene que ver esto último con lo que le pasa a Segismundo en ese momento.

Otras explicaciones son capciosas; esto es, inducen al error. Por ejemplo, la referencia al lotos que dan a beber a Segismundo en *La vida es sueño* es explicada en nota por ese mismo crítico de la siguiente manera: «Calderón usa el término como sinónimo de narcótico». Nada más. De hecho, el uso del lotos posee una función muy precisa en el drama. Recuérdese que antes de llevarlo a palacio, a Segismundo se le ha administrado una combinación de opio adormidera y beleño, drogas alucinógenas, que producen visiones, pero que para devolverlo a la torre solamente se le da lotos. Y la razón es que lotos, según habría podido leer este editor en el libro IX de la *Odisea*, es un árbol cuyo fruto hace perder la memoria y robar todo deseo de regresar a su patria a los hombres de Ulises. Es, por tanto, significativo que, al volverle a la torre, Basilio, el científico, le haga beber a Segismundo el zumo de una planta que induce a olvidar la patria, es decir, sus raíces.

Como podemos comprobar por este ejemplo, uno de los peores defectos del editor es inventarse explicaciones. ¿Qué hacer, entonces, si no se sabe lo que significa una frase o alusión? Confesar honestamente que no se conoce la respuesta. Tampoco me parece aconsejable pecar por omisión, es decir, dejar sin anotar lo que no se comprende, pues entonces se crea la impresión de que si no se ha anotado es porque la explicación es tan evidente que sólo un ignorante dejará de alcanzarla.

Las notas que son importantes son las que enriquecen el texto, aclarándolo, ampliándolo y, en el caso de obras teatrales, reconstruyendo su escenificación. En este sentido vamos una vez más a la zaga de los ingleses que hace mucho que llegaron a la conclusión de que, al contrario de un texto poético o en prosa, un texto teatral es un texto al que falta quizá su parte más esencial, la visual. Este tipo de acercamiento se llama en inglés, no creo que haya equivalente todavía en español, «Performance criticism». El Performance criticism -quizás deberíamos llamarlo «crítica espectacular», en el sentido de que trata de recuperar el «texto espectacular»- no es otra cosa que un intento de estudiar un texto teatral a la luz de las condiciones de su escenificación. Editores modernos de Shakespeare han seguido el consejo de Harley Granville Barker de que para poder fijar pasajes dudosos de un texto dramático es necesario verlos, como él dice, en acción: es decir, explorar todas sus posibilidades dramáticas visualizándolos. Como resultado de este acercamiento, las ediciones modernas de Shakespeare difieren enormemente de las que se hicieron en el siglo XIX. Éstas rebosaban notas eruditas y filológicas; las de los últimos años dirigen la atención del lector principalmente hacia las posibilidades de representación tanto antiguas como modernas y explican el texto en términos de estas posibilidades de representación.

Modélicas en este sentido son las ediciones de la serie de Clásicos Mundiales de Oxford University Press, como, por ejemplo, la de *El sueño de una noche de verano*, de

Shakespeare, editada por Peter Holland. Véase, por ejemplo, su comentario sobre la entrada de Hipólita, reina de las Amazonas, capturada y forzada a casarse con Teseo. En nota, se menciona que la boda de Hipólita ha sido tradicionalmente presentada como un suceso feliz, pero que montajes más recientes han mostrado una Hipólita encadenada, vestida de pieles como un animal (la del Taller de Actores de San Francisco en 1966 la sacó encerrada en una jaula de bambú apenas tapada por un bikini de piel de leopardo), que responde con punzante sarcasmo a las palabras amorosas de Teseo.

Una edición moderna, recién salida de las imprentas de Rodopi en Amsterdam, que aplica los principios de la «crítica espectacular» aunque claro sin poder aludir a montajes anteriores por la sencilla razón de que no se tiene noticia de ninguno de ellos, es la *El Josef de las mujeres*, de Javier Aparicio Maydeu. Como afirma en las Notas preliminares, su intención ha sido llevar a cabo «una anotación escenográfica minuciosa que proporcione los elementos necesarios para que al lector le resulte posible abordar la tarea de reconstruir una puesta en escena imaginada de la pieza». Como nos recuerda el profesor Aparicio, esto es fundamental pues la puesta en escena -de todo el teatro, pero especialmente de comedias hagiográficas y de autos sacramentales- «pueden llegar a condicionar, y en gran medida, la interpretación del propio texto» (p. 16).

Y no solamente del texto impreso sino del espectacular; es decir, del que se representa sobre el tablado. Es curioso, por ejemplo, que en el caso de la Rosaura de *La vida es sueño*, los editores no hayan notado o anotado una inconsistencia de cierta importancia. Me refiero al hecho de que, mientras que Clarín logra deducir a comienzos de la segunda jornada que Clotaldo es el padre de la dama, ésta, en posesión de los mismos datos, continúa ignorante de un detalle tan fundamental hasta el final del drama. Sin embargo, si la situamos en escena, oyendo, hablando y reaccionando a lo que hacen los otros personajes, es fácil concluir, como me hicieron ver Amaya Curieses y José Amaya, los actores que montaron la primera versión de *La vida es sueño*, que ella, al igual que Clarín, sospecha desde finales de la primera jornada, que Clotaldo es efectivamente el padre que viene buscando. Una vez que tanto lector como actor tienen este detalle en cuenta, todas las escenas entre Clotaldo y Rosaura adquieren una extraordinaria tensión dramática, que, trascendiendo el sentido literal de las enrevesadas discusiones sobre honor y obligaciones que sostienen los personajes, revela un subtexto que revitaliza teatralmente toda esta intriga secundada y, a primera vista, pegadiza. En efecto, estas escenas pueden ser ahora leídas e interpretadas, no como aburridos discursos sobre el código del honor, sino como diferentes intentos, por parte de Rosaura, de forzar a Clotaldo a confesar su paternidad,

En conclusión, la tarea de fijar y anotar textos dramáticos del Siglo de Oro es labor esencial de la crítica actual y ahora que nos encontramos a las puertas del cuarto centenario del nacimiento de nuestro máximo dramaturgo es el momento adecuado para que decidamos llevar por fin a cabo una auténtica edición crítica de todas sus comedias,

parecida, paralela y hermana a la que está realizando Ignacio Arellano y su equipo con los autos sacramentales.

En mi opinión esta edición crítica de las comedias de Calderón deberá en cada caso:

1) tener en cuenta todos los testimonios existentes de una pieza teatral y examinar minuciosamente cada uno de ellos, dando fechas de transcripción o composición e información sobre detalles técnicos, identidad de copistas o compositores, tipografía, métodos de impresión;

2) por medio del cálculo de variantes, relacionar en un estema todos los testimonios existentes;

3) fijar el texto (en la mayoría de los casos, eclécticamente) dejando constancia en «notas textuales» de todos los cambios sustanciales que se hayan introducido en el texto base;

4) anotado filológicamente, comentando sobre el léxico y la sintaxis, y explicando pasajes oscuros y alusiones de todo tipo, y explicando no sólo su sentido semántico sino su sentido teatral, su texto espectacular;

5) añadir una lista de las variantes donde se registran todas las divergencias que surjan del cotejo de todos los testimonios existentes con el texto editado;

6) incluir una Introducción en que se estudie el texto dramático y el contexto social, histórico y literario del que surge, incluyendo apartados sobre la escenificación, montajes antiguos y modernos de los que se tenga noticia, la versificación (que debe ir más allá de ser una mera tabla de los diferentes metros usados para explicar su uso y función dentro de la comedia), la caracterización (para destruir de una vez para siempre el mito de que Calderón no creaba auténticos personajes teatrales) y cualquier otro aspecto particular de la obra estudiada.

Yo creo que Calderón se lo merece tanto como Shakespeare y Molière y más, mucho más que Thomas Dekker y Francis Beaumont y John Fletcher.