

Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca

Carmen Pinillos
Universidad de Navarra

El problema de la escritura como reescritura de materiales previos, de intertextualidad continua en las obras literarias y en el arte en general, no es nuevo y ya Maravall y Darst¹ nos ofrecieron un marco teórico general centrado en la literatura áurea, que viene a configurarse como un arte sumamente tópico en este sentido². En el teatro la cuestión de las adaptaciones, refundiciones, interpolaciones, manipulaciones, versiones... es especialmente frecuente y particular, dado que todo texto teatral esta sujeto a una permanente provisionalidad en tanto que cada puesta en escena implica una actualización del mismo—con las consiguientes supresiones o adiciones—, condicionada en muchas ocasiones por una intencionalidad nueva o por la adaptación al entorno histórico-cultural del momento.

La obra dramática de Calderón de la Barca no podía en modo alguno quedar ajena a estas circunstancias y se configura como muestra particular de esta actitud general. Caso paradigmático de su teatro es el famoso problema entre la pieza calderoniana *Los cabellos de Absalón* y la tirsiana *La venganza de Tamar*, que comparten un acto entero, el segundo³. Es bien conocida la existencia de primeras

1 Maravall, 1966; Darst, 1985.

2 Bajo el título *Siglo de Oro y reescritura*, Marc Vitse coordinó tres seminarios en la Casa de Velázquez en los años 1997-98, dedicados al teatro, la poesía y la prosa de ficción. Los resultados de las sesiones de investigación se encuentran publicados en la revista *Criticón*, 72 y 75, 1998; y 76, 1999.

3 Para las relaciones entre estas obras y otras de Calderón y sus contemporáneos ver Sloman, 1958.

versiones de algunas obras, como *El laurel de Apolo*⁴, *El conde Lucanor*⁵, *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*⁶, *Basta callar*⁷, *La dama duende*⁸, analizadas por Hesse, Ashcom, Arellano y García Ruiz, Altamiranda, Vitse y Antonucci...

Así las cosas, los autos sacramentales del poeta, leídos en conjunto dan una impresión de novedad extraña en medio de algunas repeticiones de personajes, asunto, paradigmas compositivos, motivos, versos, sintagmas y expresiones. En verdad el proceso de escritura calderoniana es en muchos casos un proceso de compleja intertextualidad, de renovación de tradiciones varias, de reelaboración de motivos y temas, y en algunos casos de reescritura e incluso de auto-plagio. Pasemos por alto la continua presencia de personajes como el Demonio, las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad)..., y que el asunto es siempre el mismo aunque el argumento difiere; y centrémonos en algunos casos que ejemplifican este modo de operar calderoniano.

No hay ninguna duda sobre la autenticidad de las primeras versiones de algunos autos como *El divino Orfeo* y *La vida es sueño*. Ya Parker señalaba en 1943 que «Ambos aparecen en mss. y en las primeras listas de los autos de Calderón con “Primera Parte” después de los títulos, lo que evidentemente significa primera versión»⁹. Es obvio que Calderón ejerce un continuo proceso de corrección y reescritura, como él mismo reconoce en el Prólogo que precede a la *Primera Parte* de sus autos:

la deshecha fortuna que han corrido las comedias [...] me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos¹⁰.

4 Hesse, 1946.

5 Ashcom, 1973.

6 Calderón, *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*, ed. Arellano, y García, 1989.

7 Calderón, *Basta callar*, ed. Altamiranda, 1995.

8 Sobre esta obra, *La dama duende*, el estado actual de los conocimientos de la crítica no permite decidir si nos encontramos ante dos versiones diferentes del propio Calderón (Pacheco-Berthelot, 1983; Vitse, 1985 y 1998), o una refundición de la obra calderoniana llevada a cabo por otro dramaturgo (Antonucci, 1998). Ver la introducción de Antonucci en su edición de la obra (1999).

9 Parker, 1943, pp. 246-47.

10 Calderón, *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, 1677, «Al lector. Anticipadas disculpas...».

No conservamos los autógrafos de los textos de esta *Primera parte*, para comprobar si en ellos el poeta corrige, enmienda o reelabora versos y pasajes, como sí hace en los manuscritos autógrafos que conservamos, principalmente en la Biblioteca Municipal de Madrid. No obstante, entre los doce autos impresos en 1677 se encuentra el ya mencionado, *La vida es sueño*, auto conservado en varios manuscritos. Al comienzo de uno¹¹ se lee «Adviértase es el manuscrito diferente del impreso en el libro de los doce autos». Son dos versiones diferentes del mismo título: la que circulaba en copias manuscritas y la impresa. Aunque Pedroso¹² niega la autoría calderoniana de la versión manuscrita y duda sobre si fue escrita con anterioridad a la obra de Calderón o bien es refundición posterior e inferior, como señalan Valbuena, o Parker¹³, ciertamente es de Calderón y es la primera que el poeta escribió. El manuscrito presenta un auto menos complejo que el impreso, y es ejemplo de un proceso de reelaboración que el dramaturgo llevó a cabo en varias ocasiones: el paso de la comedia con el mismo título al auto. Esta primera versión de *La vida es sueño* (auto) está muy próxima a la comedia: el Verbo es el Rey Basilio; el Albedrío, Clarín; la Sabiduría, Clotaldo; y el Hombre, Segismundo. La comedia presenta a su vez, la particularidad de tener dos versiones como ya apuntaba Vitse en 1980¹⁴, y demostró la publicación de la primera versión por Ruano de la Haza¹⁵. En este auto de *La vida es sueño* se dan ya dos tipos de reelaboración calderoniana, a) segunda versión de un auto previo, b) cambio de género dramático: en este caso, paso de comedia a auto, que no es simple vuelta «a lo divino». Es decir, la reelaboración de materiales, léase la escritura de distintas versiones de obras dramáticas es un procedimiento no exclusivo de los autos sacramentales. Calderón vuelve continuamente sobre su obra dramática, no solo para versionarla en el marco del mismo modelo genérico, sino que las modificaciones o reutilizaciones alcanzan incluso cambios de género dramático.

Volviendo al tipo de reelaboración que se mantiene en el ámbito del género del auto sacramental, se advierte la escritura de dos autos

11 Biblioteca Nacional de Madrid, ms 16281, fol. 300r.

12 Pedroso, 1930, p. 421: «El auto que nosotros damos es el que se imprimió en vida de Calderón, en 1676. El otro parece una refundición, y es muy inferior en mérito. Quizá también se escribiría antes que Calderón hiciese el suyo, y le pondría en deseos de aprovechar la idea de su famosa comedia, para aplicarla a las fiestas del Corpus».

13 Valbuena Prat, 1924, pp. 258-93; Parker, 1943, pp. 191-92.

14 Vitse, 1980, nota 3, pp. 7-8.

15 Calderón, *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, ed. Ruano, 1992.

en los que la alegoría se basa en Orfeo y Eurídice. Según Enrique Duarte¹⁶, que ha editado los dos textos, la segunda versión no presenta ningún problema de datación, es de 1663, y la primera es una primera redacción separada de la de 1663 por bastantes años. Si para Parker la primera versión es un bosquejo, un borrador inicial, Duarte concluye que es auto de juventud (anterior a 1634) pero completo, acabado, aunque con profundas diferencias con el segundo de 1663, que hemos de considerar una reelaboración, una versión distinta. Las diferencias principales de la segunda versión consisten en un reajuste de los personajes: elimina los peor integrados, crea nuevos; y corrige los largos parlamentos, las acciones poco convincentes y la escasa funcionalidad de la música. En definitiva, un Calderón más maduro que con los mismos personajes básicos y la misma alegoría llega a diferentes resultados con niveles crecientes de calidad dramática.

La existencia de dos versiones de un auto no se reduce a estos casos ya muy conocidos de *La vida es sueño* o *El divino Orfeo*. Lo mismo podemos afirmar sobre *Tu prójimo como a ti*, según consta en el colofón de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid: «Este auto está como le escribió en primera instancia don Pedro Calderón de la Barca, que después le añadió y escribió con diferencia, dejándole con el mismo título»¹⁷.

Conforme vamos avanzando en el estudio y publicación de ediciones críticas¹⁸, encontramos más autos que tienen una primera y segunda versión. Es el caso de *La segunda esposa* y *Triunfar muriendo*, textos editados por Víctor García Ruiz¹⁹, o de *El diablo mudo*, recientemente publicado por Celsa Carmen García Valdés²⁰.

Calderón compuso el auto de *El diablo mudo*, por encargo de la villa de Madrid, para el Corpus del año 1660, que representó la compañía de Vallejo. Posteriormente refunde este texto primitivo mediante adiciones, supresiones y cambios temáticos que permiten hablar de una reescritura de *El diablo mudo*. De esta segunda versión, que representa la decisión última del autor, contamos con el manuscrito autógrafa que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. Parece que el poeta está preparando el texto de los autos para la imprenta, y copia en limpio algunos, ejerciendo un proceso de correc-

16 Calderón, *El divino Orfeo*, ed. Duarte, 1999.

17 Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16280, fol. 180r.

18 La Colección completa de autos sacramentales de la Universidad de Navarra-Reichenberger alcanza actualmente los 30 volúmenes.

19 Calderón, *La segunda esposa y Triunfar muriendo*, ed. García Ruiz, 1993.

20 Calderón, *El diablo mudo*, ed. García Valdés, 1999.

ción simultáneo, como indica la editora: «Calderón refunde el texto teniendo a mano una copia de la versión primera sobre el que establece correcciones y modificaciones diversas»²¹. Así, en varias ocasiones copia textos de esa versión primitiva que después tacha y sustituye por otros, y esos fragmentos tachados coinciden con los de la primera versión.

Lo que habitualmente se conocía como el auto *La segunda esposa y triunfar muriendo* no es un texto único, sino dos autos diferentes. *La segunda esposa* es una obra de juventud, fechable en 1648 y *Triunfar muriendo* una refundición posterior que conservamos autógrafa en la Biblioteca Municipal, y al igual que el autógrafo de *El diablo mudo* se trataría de una redacción preparada para la imprenta. Parece que Calderón copió en limpio, y en el proceso refundió algunos, los 23 autos que se conservan autógrafos en la Biblioteca Municipal de Madrid entre los años 1665 y 1670, para publicarlos en sucesivas partes, imitando el modo de impresión de las comedias. Solo llegó a publicar la *Primera parte* en 1677, en la que el texto de *La vida es sueño* es una segunda versión, como hemos indicado arriba. En todos los casos el olvido de las redacciones primitivas debió de producirse bastante pronto, propiciado por el propio Calderón, que ya en la lista de sus obras que confeccionó para el Duque de Veragua²², solo menciona una *Vida es sueño* y un *Divino Orfeo*, en sus versiones impresas, es decir segundas; y de los no impresos solo un *Triunfar muriendo* y un *Diablo mudo*, que suponemos serán segundas versiones. El temprano olvido de varios autos se refleja también a inicios del siglo XVIII (1715), en el tomo XIV de la importante colección manuscrita de autos sacramentales del poeta, copiada para el camarero del duque de Medinaceli, Alfonso Pablo de Avellaneda, donde el copista indica: «Estos nueve autos del tomo catorce se tiene duda sean de Calderón; pero se ponen aquí por parecer no desmerecen se tengan con los ciertos»²³.

Volviendo a la *Primera parte* de autos impresos, nos encontramos con otro tipo de reescritura. Ya no se trata exactamente de una refundición, sino más bien de una reutilización. La *Primera parte* se abre con el auto de *Las órdenes militares*, precedido de la *Loa en metáfora de*

21 Calderón, *El diablo mudo*, ed. García Valdés, 1999, p. 59.

22 La lista publicada por Gaspar Agustín de Lara en el *Obelisco fúnebre* (1684), se incluye en *Obras completas*, ed. Valbuena Prat, 1987, vol. 3, pp. 22-23.

23 Biblioteca Bartolomé March, tomo I, Índice general, fol. 5r. En el tomo XIV, fol. 2r. repite la indicación: «Autos sacramentales alegóricos e historiales, que se tiene duda sean de Calderón; pero por parecer no lo desmerecen se estiman, y guardan como los que son ciertos».

la *piadosa Hermandad del refugio*. Hemos editado recientemente la loa²⁴, siguiendo el texto del manuscrito autógrafo hallado en la Real Academia de la Historia de Madrid (Ms. 9-1912). La copia de la loa, de mano de Calderón, es un ológrafo de la misma clase que las contenidas en los dos tomos de la Biblioteca Municipal de Madrid. La parte más interesante es el último folio (44 recto de la numeración moderna), donde se refleja la historia de las adaptaciones a los distintos autos. Tenemos tres estadios principales reflejados en esa página: dos de ellos de mano del propio Calderón (en 1652-53 y en 1662), y el tercero de mano ajena que interviene en momento que no podemos confirmar, pero que podría ser 1665. Calderón escribe hacia 1652 la loa para *No hay más fortuna que Dios*, es el texto original; no obstante, la falta de relación precisa con el tema del auto le permite adaptarla a otras ocasiones, y en 1662 el propio Calderón, en la misma copia autógrafa, tacha algunos versos finales y reescribe lo suficiente para asignarla a *Las órdenes militares*, que será el auto al que ya irá asignada en la tradición impresa posterior, desde la *Primera parte* de 1677.

Esta reutilización de materiales es una constante en la escritura de los autos y afecta a todos los niveles de escritura: no solo reescribe obras completas, también utiliza en varios autos los mismos episodios, inserta sonetos levemente modificados en más de una obra, o repite hasta la saciedad sintagmas lexicalizados.

El propio Calderón lo reconoce y pide anticipadas disculpas en el prólogo a la *Primera Parte* de autos, señalando que la comunidad del asunto le obliga a valerse de unos mismos medios, y que en todo caso estos medios persiguen diferentes fines cada vez.

Habrà quien haga fastidioso reparo de ver que en los más destos autos están introducidos unos mismos personajes [...] a que se satisface o se procura satisfacer con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a diferente fin en su argumento [...] Hallaránse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos

24 Calderón, *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, ed. Arellano, Oteiza y Pinillos, 1998.

debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados²⁵.

Para Valbuena Prat, *La nave del mercader* (1674) es un auto «en conjunto nada interesante»²⁶, juicio que proviene de una comparación con la segunda versión de *Tu prójimo como a ti*, otro autógrafa de los conservados en la Biblioteca Municipal madrileña, en el que se advierten una serie de pasajes iguales²⁷. Valbuena decide que se trata de un «autoplagio» y que es una muestra de agotamiento de la inspiración calderoniana hacia los años 70. Como la segunda versión de *Tu prójimo* no está fechada con seguridad, incluso podríamos pensar que el sentido de la reescritura ha sido el inverso del propuesto por Valbuena. En cualquier caso la cercanía (identidad en algunos pasajes) que muestran los dos autos es obvia, aunque quizá sea más atinado enfocar el problema siguiendo los planteamientos de Cornejo²⁸, cuando habla mejor que de «autoplagio» de «perfeccionamiento», y todavía más atinado, creemos los editores, sería hablar de «reinserción» en nuevos contextos, concepto que no implica a priori un juicio subjetivo de valor estético.

Menos extensa la reelaboración y con mayor grado de alejamiento entre dos textos, tenemos varios casos en *El segundo blasón del Austria* y *El lirio y la azucena*; *La protestación de la Fe* y *El cordero de Isaías*; *La cena del rey Baltasar* y *La torre de Babilonia*.

Jenaro Alenda refiriéndose a *El segundo blasón del Austria* afirma:

El auto intitulado *El Segundo blasón del Austria* (puesto en escena en 1679) tiene su predecesor natural en *El lirio y la azucena*, representado en 1660. Así lo advertirá quien coteje sus argumentos respectivos²⁹.

25 Calderón, *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, «Al lector. Anticipadas disculpas...».

26 Calderón, *Obras completas...*, vol. 3, p. 1443.

27 Ver el estudio textual de la edición crítica en Calderón, *La nave del mercader*, ed. Arellano, Oteiza, Pinillos y Armendáriz, 1996.

28 Cornejo, 1978, pp. 193-98: «es evidente que Calderón utilizó en esta obra materiales procedentes de obras suyas anteriores, pero no se limitó al simple calco como parece indicar Valbuena Prat, sino que supo darles un tratamiento que no solo los mejora, sino que los hace completamente nuevos».

29 Alenda, 1920, p. 663.

Se refiere Alenda a la narración del episodio de Rodolfo de Austria, que el Demonio recuerda en la misma apertura del *Blasón*³⁰ y, con mayor extensión, en *El lirio y la azucena*, donde se dramatiza³¹.

El episodio del sueño de Candaces presenta un caso especial de reelaboración de un material anterior que no llegó a las tablas, ni a la imprenta. La primera redacción es para el sueño de Cristina en *La protestación de la Fe*³² (1656) y la segunda para *El cordero de Isaías*³³ (último auto que escribió completo en el año de su muerte, 1681). En estos versos de *La protestación* se encuentra brevemente la explicación catequética del pasaje de Isaías, con las intervenciones del Etiope y Filipo, que de forma muy ampliada se encuentran también en *El cordero de Isaías* (vv. 1516-1992). *La protestación*, auto escrito para celebrar la conversión de la reina Cristina de Suecia, no llegó a representarse por motivos políticos. Probablemente el auto ya se estuviera ensayando cuando el rey prohíbe la representación, ya que el manuscrito autógrafo está completo, hasta con la lista de actores y el aviso de Jerónimo de Barrionuevo, con la prohibición real, tiene fecha de 7 de junio de 1656³⁴. El agotamiento de la imaginación calderoniana que postulaba Valbuena a propósito de *La nave del mercader* debió de ser menor de lo que el crítico supone, ya que, pudiendo «calcar, autoplagiar» o reproducir íntegramente un pasaje nunca representado, Calderón ejerce un proceso de reescritura sobre el pasaje en *El cordero de Isaías*, que amplía y modifica sustancialmente. La figura histórica de Cristina de Suecia había aparecido ya en otra obra suya, *Afectos de odio y amor*.

Otro auto, *La cena del rey Baltasar*, contiene un largo discurso del Diluvio, que aparece en *La torre de Babilonia*, lo que para Parker es indicio de que fueron escritos más o menos en la misma época. No es un argumento definitivo, según los años que median entre otras inserciones, como la que acabamos de señalar entre *La Protestación* (1656) y *El cordero* (1681).

30 Calderón, *El segundo blasón del Austria*, ed. Arellano y Pinillos, 1997, vv. 167 y ss.

31 Calderón, *Obras completas...*, vol. 3, pp. 918-19.

32 Calderón, *La protestación de la Fe*, ed. Andrachuk, 2000, vv. 627-79.

33 Calderón, *El cordero de Isaías*, ed. Pinillos, 1996, vv. 1143-1311.

34 «Habiendo hecho Don Pedro Calderón un Auto sacramental de la reina de Suecia, bajo decreto del Rey al Presidente no se hiciese, porque las cosas de esta señora no estaban en aquel primer estado que tuvieron al principio, cuya casa y servicio de criados se compone ahora de sólo franceses. Y decía el decreto del Rey una cosa particular: "No dejaréis que se represente el Auto de la Reina de Suecia; y aun que esté tan adelante el tiempo, yo fío del ingenio de Don Pedro Calderón, que hará otro luego para que no haya falta en el festejo de tan gran día"», cit. por Parker, 1943, p. 245.

Descendiendo cada vez más en cuanto a la extensión de las reinserciones, el soneto de *El segundo blasón del Austria*³⁵ (1679) es una dramatización abreviada del argumento que ocupa todo el auto de *Los misterios de la misa* (1640). Otros sonetos más se reutilizan, localizándose con leves variantes en diferentes autos y comedias. Así uno de los sonetos de *Sueños hay que verdad son*³⁶ se halla también en la comedia *Mujer, llora y vencerás*³⁷. *El Jardín de Falerina* (1675) incluye un soneto modificado de la segunda versión de *Tu prójimo como a ti*. En *El veneno y la triaca* hay un soneto que está también en *La señora y la criada*, que sabemos escrita por lo menos antes del 20 de noviembre de 1635, y en *La exaltación de la Cruz* de 1648. En opinión de Osuna, que ha estudiado los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas, «las variantes, que el lector puede ver en el texto, no son de consideración, pero parecen denotar labor de pulimento»³⁸.

Este último auto, *El veneno y la triaca* (1630-34?), comparte además pasajes con *El divino Orfeo* de 1634 (unos 440 versos del primero, convertidos en 612 versos en la primera versión del *Orfeo*), que Enrique Duarte reproduce en dos columnas enfrentadas en su edición del *Orfeo*. Este *Orfeo* comparte con *La cura y la enfermedad* (también 1634) 107 versos³⁹. Además *El veneno y la triaca*, como me ha indicado Juan Manuel Escudero, que está ultimando la edición de la obra, comparte, aunque con significativas variantes, un pequeño pasaje musical (vv. 16-31) con *El mayor monstruo del mundo*, obra seguramente muy cercana en el tiempo a la redacción de este auto⁴⁰, que a su vez recuerda a otro pasaje del auto *La vida es sueño* (primera versión escrita entre 1630 y 1640), o al empleado en el auto *Psiquis y Cupido* para Toledo (de 1640, según Parker⁴¹).

Las auto-reutilizaciones calderonianas no se ciñen solo al campo de lo textual. En un estudio reciente, resaltaba Ignacio Arellano⁴² la presencia reiterada de ciertos paradigmas compositivos en los autos, que define como ciertas organizaciones sintácticas y semánticas, caracterizadas por un apreciable grado de formulismo y fijación es-

35 Calderón, *El segundo...*, vv. 603-16.

36 Calderón, *Sueños hay que verdad son*, ed. McGaha, 1997, vv. 649-63.

37 Calderón, *Obras completas...*, vol. 1, p. 93.

38 Osuna, 1974, p. 26.

39 Los versos son los vv. 539-676 del *Orfeo* (Calderón, *El divino Orfeo...*); y los de *La cura y la enfermedad* en Calderón, *Obras completas...*, pp. 754-55.

40 Recuérdese que apareció impresa en la Segunda parte, de 1637.

41 Ver Parker, «La cronología de los autos», 1943, pp. 221 y ss.

42 Arellano, 1998.

tructural que funcionan tanto en el plano literal como en el alegórico. Arellano señala como más frecuentes los siguientes paradigmas: el conjuro, sistemáticamente en boca de personajes diabólicos y al comienzo de los autos (*El segundo blasón, La semilla y la cizaña...*); el pregón⁴³ (*El gran mercado del mundo, La vacante general...*); los juegos de ingenio y destreza (*El divino Jasón, El segundo blasón...*); el modelo de los juicios, pleitos y sus derivaciones, como el auto de fe (*No hay instante, La inmunidad...*); los paradigmas catequéticos y pedagógicos (*El cordero de Isaías...*); las visiones oníricas y los banquetes. Menos reiterados son el modelo de la comedia (*El gran teatro del mundo*), la consulta de memoriales, el alarde de ejército o la junta médica de *La cura y la enfermedad*.

Fuera ya de este esquema de relaciones o paralelismos del propio Calderón, otro campo de estudio del mismo fenómeno de reutilización, reelaboración, rescritura o intertextualidad se centra en el análisis de las fuentes calderonianas que operan en la construcción argumental de los autos.

Pero, como Calderón señala en el *Prólogo* antes citado, las fuentes concretas, que permitirían estudiar el proceso de reelaboración de estos materiales, no se encuentran apuntadas:

Habrá quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas al margen.
A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto hicieran sobra⁴⁴.

Solo se ha encontrado una excepción en la copia autógrafa de *A María el corazón*⁴⁵. Como señalan los editores⁴⁶, es una copia en limpio, igual que las otras de la Biblioteca Municipal, y muestra la peculiaridad de recoger en las primeras hojas algunas acotaciones marginales indicando fuentes de diversos motivos hagiográficos. A la altura del verso primero hay una nota autógrafa que señala la principal fuente argumental, la traducción que hizo el P. J. de Rojas de la *Lauretanae domus... historia*, de Horacio Turselino⁴⁷, y esta traducción es la fuente precisa de Calderón. Por debajo de la nota autógrafa se lee una frase de otra mano: «todo esto queda escrito a la marjen de las ojas no tienes que trasladarlo». Se refiere a una serie de anotaciones

43 Sobre la función del pregón, ver Suárez, 1997.

44 Calderón, *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, «Al lector. Anticipadas disculpas...».

45 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura 1256 (2).

46 Calderón, *A María el corazón*, ed. Arellano, Adeva, Crosas y Zugasti, 1999.

47 Turselino, 1603.

que localizan algunas citas y referencias a las fuentes concretas de algunos versos: los *Anales* de Angelita, la *Monarquía eclesiástica* de Juan de Pineda, el *Opus Chronographicum* de Beyerlinck, la *Ecclesiasticae Historiae* de Nicéforo y el *De virginibus* de San Ambrosio. Otras anotaciones marginales remiten a pasajes bíblicos, como el *Apocalipsis*, 17, 2; *Lucas*, 1, 38 y *Génesis*, 3. Las anotaciones solo llegan hasta el v. 214, pero son suficientes para notar que la escritura de los autos se basa en la recopilación y posterior reelaboración dramática de muy distintos materiales. En este proceso es claro el predominio de la intertextualidad bíblica⁴⁸. Hojeando simplemente los índices de notas de cada volumen de la colección de autos completos, se ve el gran número de pasajes aludidos y parafraseados en cada auto, donde están privilegiados los de himnos relacionados estrechamente con la Biblia, como el *Miserere*, *Tota pulchra*, *Sanctus*, o *Gloria*...

Conoce Calderón muy bien a los Padres de la Iglesia, en particular a San Agustín⁴⁹, y maneja los comentarios principales de su época, con seguridad al menos los de Jerónimo Laurentus, Francisco de Ávila, Diego de Baeza, y el muy conocido repertorio de C. a Lapide. Es muy probable, como apunta Paterson⁵⁰ en su edición crítica de *El nuevo palacio del Retiro*, que la erudición escriturística de Calderón proceda sobre todo de la cultivada en su época por los jesuitas, en cuyo Colegio Imperial estudió. Así, para el trazado alegórico de *El nuevo palacio del Retiro*, señala dos intertextualidades bíblicas que confluyen en la descripción del palacio (vv. 19-26, y vv. 185-192), y de las que depende la localización del auto: el libro de Ezequiel y el *Apocalipsis* de San Juan. Los dos lugares de donde derivan estas localizaciones proceden de los comentarios de dos jesuitas, Luis del Alcázar y Juan Bautista Villalpando.

El auto *No hay instante sin milagro* se inicia y acaba con la celebración que hace la Iglesia en honor de la Fe Eucarística. La Apostasía interrumpe el festejo, argumentando que no se puede hacer hoy una exaltación de la fe, dado que ya no existe al no darse hoy los milagros que Dios prometió a los que la tuviesen. El tema es tradicional en la patrística, y entre otros lo glosa con cierta frecuencia San Agustín, y muy por extenso San Gregorio Magno, a finales del siglo VI, en su novena Homilía, que se leía en el tercer nocturno de maitines del sábado de la infraoctava de la Ascensión. De ahí lo tomó seguramente Calderón, que parafrasea muy de cerca el texto grego-

48 Para un estudio detallado ver Arellano, 1999.

49 Ver Flasche, 1984, 1985 y 1986.

50 Calderón, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Paterson, 1998, pp. 56-60.

riano, texto que los editores transcriben por su importancia en la construcción del argumento de *No hay instante sin milagro*⁵¹.

En resumen, Calderón expone ideas ajenas con originalidad, y éstas se integran entre sí en virtud de la función y efectos dramáticos. Los autos sacramentales, ya sea en el nivel macro o microtextual, y en general toda la obra dramática de Calderón, pueden calificarse de inmenso crisol en el que el poeta funde textos y esquemas muy variados, y en el que lo escrito se crea a través de una constante re-escritura, que paradójicamente es siempre nueva y original.

Bibliografía citada

- Alenda, J., «Catálogo de autos sacramentales historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, 7, 1920, pp. 663-74.
- Antonucci, F., «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», *Criticón*, 72, 1998, pp. 49-64.
- Arellano, I., «Paradigmas compositivos en los autos de Calderón», *El escritor y la escena*, VI, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 13-43.
- , «Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón», en *La Biblia en el arte y en la literatura*, ed. V. Balaguer y V. Collado, Valencia-Pamplona, Sociedad Bíblica Española-Eunsa, vol. 1, 1999, pp. 17-52.
- Ashcom, B. B., «The Two Versions of Calderón's *El conde Lucanor*», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 151-60.
- Calderón, P., *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1677.
- , *Obras completas*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.
- , *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano, y V. García, Kassel, Reichenberger, 1989.
- , *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, ed. J. M. Ruano, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- , *La segunda esposa y Triunfar muriendo*, ed. V. García Ruiz, Autos sacramentales completos 2, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1993.

51 Calderón, *No hay instante sin milagro*, ed. Arellano, Adeva y Zafra, 1995.

- , *Basta callar*, ed. D. Altamiranda, Kassel, Reichenberger, 1995.
- , *No hay instante sin milagro*, ed. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra, Autos sacramentales completos 5, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995.
- , *La nave del mercader*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y A. Armendáriz, Autos sacramentales completos 8, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996.
- , *El cordero de Isaías*, ed. M. C. Pinillos, Autos sacramentales completos 10, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996.
- , *El segundo blasón del Austria*, ed. I. Arellano y M. C. Pinillos, Autos sacramentales completos 14, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997.
- , *Sueños hay que verdad son*, ed. M. McGaha, Autos sacramentales completos 15, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997.
- , *El nuevo palacio del Retiro*, ed. A. K. G. Paterson, Autos sacramentales completos 19, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998.
- , *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Autos sacramentales completos 23, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998.
- , *El divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Autos sacramentales completos 24, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.
- , *A María el corazón*, ed. I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti, Autos sacramentales completos 25, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.
- , *El diablo mudo*, ed. C. C. García Valdés, Autos sacramentales completos 26, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.
- , *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- , *La protestación de la Fe*, ed. G. Andrachuk, Autos sacramentales completos 30, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
- Cornejo, R., «*La nave del mercader* ¿autoplagio o perfeccionamiento?» *Explicación de textos literarios*, VI, 2, 1978, pp. 193-98.

- Darst, D. H., *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985.
- Flasche, H., «Ideas agustinianas en la obra de Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 335-42.
- , «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón*, VII, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 54-64.
- , «Calderón y San Agustín», en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, II, 1986, pp. 195-207.
- González Pedroso, E., ed., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, BAE, 1930.
- Hesse, E. W., «The Two Versions of Calderón's *El laurel de Apolo*», *Hispanic Review*, 14, 1946, pp. 213-34.
- Maravall, J. A., *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- Osuna, R., *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974.
- Pacheco-Berthelot, A., «La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 21, 1983, pp. 49-91.
- Parker, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón*, London and Oxford Dolphin B. Shop, 1943. La traducción española de Barcelona, Ariel, 1983 (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*) incluye algunas modificaciones.
- Sloman, A. E., *The Dramatic Craftmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1958.
- Suárez, A., «La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Autos sacramentales completos 16, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997, pp. 527-51.
- Turselino, H. *Historia Lauretana. En que se cuentan las traslaciones... compuesta en lengua latina por el Padre Horacio Turselino de la Compañía de Jesús, traducida al castellano por el Padre Juan de Rojas de la misma compañía*, Madrid, en casa de P. Madrigal, 1603.

Valbuena Prat, Á., «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, 61, 1924, 1-302.

Vitse, M., *Segismundo y Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980.

———, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32; reimpr. *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, *Rilce*, 12, 2, núm. monográfico, 1997, pp. 336-56.

———, «Algunas observaciones sobre las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», *Criticón*, 72, 1998, pp. 64-72.