

LA REESCRITURA INCESANTE DE CALDERÓN
Y EL PROCESO DE COMPOSICIÓN DE SUS AUTÓGRAFOS:
EL CASO DE *EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ**

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO (Universitat de les Illes Balears - IEHM)

CITA RECOMENDADA: Fernando Rodríguez-Gallego, «La reescritura incesante de Calderón y el proceso de composición de sus autógrafos: el caso de *El gran príncipe de Fez*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 29-79.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.607>>

Fecha de recepción: 31 de julio de 2025 / Fecha de aceptación: 9 de septiembre de 2025

RESUMEN

Este artículo analiza el fenómeno de la reescritura presente en el autógrafo de *El gran príncipe de Fez*, de Calderón. Tras situarse este caso en el contexto de la reescritura calderoniana, con referencias a la de otros dramaturgos, se plantea la posibilidad de que el autógrafo no se corresponda con la primera versión de la comedia, y se estudian las correcciones y los atajos introducidos tanto por el propio Calderón como por otras manos, que en general no llegaron a otros testimonios de la obra. Las distintas reescrituras evidencian una compleja evolución textual y escénica de la obra, lo que plantea desafíos para su edición crítica.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca; *El gran príncipe de Fez*; reescritura; manuscritos autógrafos.

ABSTRACT

This article analyses the phenomenon of rewriting found in the autograph manuscript of *El gran príncipe de Fez* by Calderón. After placing this case within the broader context of Calderón's practice of rewriting —alongside references to similar practices by other playwrights— the article explores the possibility that the autograph does not correspond to the first version of the play. It examines the corrections and cuts introduced both by Calderón himself and by other hands, most of which did not make their way into other versions of the work. These various rewritings reveal a complex textual and scenic evolution of the play, posing significant challenges for its critical edition.

KEYWORDS: Calderón de la Barca; *El gran príncipe de Fez*; Rewriting; Autograph Manuscripts.

* Este artículo se inscribe en el proyecto *La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección (II)* (PID2024-155554NB-I00), y se ha beneficiado también de mi participación en el proyecto *Manos*, con referencia PID2022-136431NB-C61.

Es ya prácticamente un lugar común hablar de la «reescritura permanente» del teatro español del Siglo de Oro, según el conocido título de un artículo de Vega García-Luengos [1998], panorama en el que destaca Calderón de la Barca, quien, según una no menos conocida acuñación, en este caso de Vitse [1998:6], «es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura».

El fenómeno de la reescritura es múltiple y complejo (Fernández Mosquera 2015:81-183). Como buen representante de su generación (Mackenzie 1993:15-29), Calderón ensayó con frecuencia la reescritura de comedias anteriores, sin ir más lejos en algunas de sus obras mayores, como *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea*, cuya calidad relegó casi por completo a sus comedias fuente. El diálogo de Calderón con obras anteriores podía referirse al conjunto de una obra, como en los casos citados, pero también a determinados lances, escenas o motivos, siempre reelaborándolos y dotándolos de su cuño personal,¹ aunque alguna situación aún siga desconcertando a la crítica, como la íntegra reutilización de la tercera jornada de *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, como segunda jornada de su *Los cabellos de Absalón*, circunstancia recientemente confirmada por la estilometría (Cuéllar y Vega García-Luengos 2017-2025).

Pero Calderón no solo reescribía materiales de otros, sino que con gran frecuencia retomaba sus propios textos y se reescribía a sí mismo, reutilizando lances, motivos y versos en distintas obras (Pinillos 2001; Rodríguez-Gallego 2016; Vila Carneiro 2017), o bien volviendo sobre una misma obra, lo que ha hecho que de no pocas comedias y autos tengamos al menos dos versiones con diferentes grados de variación o de complejidad (Ruano de la Haza 1998; Rodríguez-Gallego 2010a). Esta situación no solo constituye un desafío para la crítica literaria, para el análisis de los textos del autor y de cómo los reformulaba y por qué, sino, antes que nada, para la crítica textual, pues en la mayor parte de las ocasiones, estos casos de reescritura, de autorreescritura, plantean un problema textual, en particular cuando las versiones de una determinada obra se conservan en testimonios no autorizados (e

1. Véanse, por ejemplo, Vega García-Luengos [2010], Antonucci [2021] o Rodríguez-Gallego [2023].

incluso cuando lo hacen en testimonios autorizados, en particular en *partes* de comedias). ¿Son las diferentes versiones autoriales? ¿Pueden incluir intervenciones de *autores de comedias*, de copistas, incluso de editores? (Rodríguez-Gallego 2017b).

LAS INTERVENCIONES AUTÓGRAFAS DE CALDERÓN Y SUS DIVERSAS TIPOLOGÍAS

En este contexto resultan de sumo interés los autógrafos que conservamos de Calderón, por mostrarnos la evidencia de la reescritura por parte del dramaturgo, pues de su puño y letra corrige y reelabora sus propios versos (Aichinger y Kroll 2015), aunque las intervenciones de Calderón en un autógrafo podían ser de distinta naturaleza y, al tiempo, no siempre introducía correcciones en manuscritos que hubiesen sido copiados por él. De hecho, los manuscritos autógrafos o con intervenciones autógrafas de Calderón ofrecen un panorama variado en el que, junto con autógrafos íntegros, o casi íntegros, de comedias (Kroll 2017) y autos sacramentales, que se corresponden con los esperables en cualquier otro dramaturgo, contamos con distintos tipos de autógrafos parciales que resultan de gran interés (véase el conjunto de autógrafos de Calderón y su tipología en *AUTESO*, dirigido por Boadas y Presotto).

Entre estos autógrafos parciales encontramos hasta cinco de comedias en colaboración, fenómeno típico de la generación de Calderón (Mackenzie 1993:31-67), aunque tal vez los más interesantes, al menos desde un punto de vista codicológico, sean los de comedias de exclusiva autoría de Calderón en los que de mano del poeta solo es una jornada, como sucede en el manuscrito Res/79 de la Biblioteca Nacional de España de *El mayor monstruo, los celos*, o bien fragmentos de variada extensión y distinto tipo, que nos muestran a un poeta trabajando mano a mano con las compañías teatrales. Es un tipo de autógrafo bastante extraño, del que no sé en qué medida existen otros similares de otros dramaturgos, en particular cuando las intervenciones autógrafas se limitan a correcciones puntuales.

En estos manuscritos, las intervenciones de Calderón son de naturaleza muy variada: por ejemplo, en uno de 1668 que contiene la tercera jornada de *El mayor encanto, amor* (BNE Mss/21264/1; las dos primeras se conservan en la Hispanic Society de Nueva York, signatura B2614), copiada por el copista conocido como pseudo Matos Fragoso (Ulla Lorenzo 2013), Calderón solo reescribe el final. La obra, una comedia mitológica de gran espectáculo, había sido escrita para ser repre-

sentada en el estanque del palacio del Buen Retiro en 1635; más de treinta años después de componerla, Calderón reescribe y simplifica su final original en un manuscrito copiado por otra mano, probablemente para ajustarlo a una representación en corral a petición de una compañía (Greer 1984:75, Ulla Lorenzo 2010). Por su parte, en el manuscrito 16887 de la BNE, que contiene la comedia *Cada uno para sí*, reescribe y amplía fragmentos de la tercera jornada, que también se han conservado, en una versión anterior, de mano del copista Sebastián de Alarcón, con el probable fin de intentar recuperar la versión original de la jornada, corrupta e incompleta en la edición de la comedia publicada en 1661 en la *Parte XV* de la colección de *Escogidas* (Ruano de la Haza 1982:3-28 y 38-82; Casariego 2015). Este manuscrito es particularmente interesante por reunir folios distintos de manera desordenada, incluyendo tanto los borradores de algunos pasajes como su versión en limpio en unos folios distintos.

También son atendibles los manuscritos en los que Calderón introduce pequeñas correcciones sobre texto copiado por otras manos, aunque, precisamente por lo precario de las muestras de letra, estas correcciones han sido a veces objeto de discusión. Un caso interesante es el del manuscrito de *El monstruo de los jardines* (BNE Res/96), con correcciones indiscutiblemente de Calderón (que pasaron, después, a la tradición impresa), incluidos dos versos que inserta en el f. 27v, en el espacio que le había dejado para ello el copista principal del manuscrito, de nuevo el pseudo Matos Fragoso, pero con otras más discutidas, como la del penúltimo verso (en el f. 62r), en la que se tacha el título *El monstruo de los jardines* y se sustituye por *La dama y galán Aquiles*, corrección considerada autógrafa por Alvarado [2013:292], aunque no la incluye entre las enmiendas calderonianas que lista en su prólogo [2013:107-112], mientras que Greer y Falconi, en la ficha correspondiente de *Manos* (Greer y García-Reidy 2022), no la contabilizan entre las enmiendas autógrafas del manuscrito, me parece que con más razón.

Estos manuscritos son muy relevantes porque nos pueden estar dando noticia de la manera de trabajar de Calderón: ¿colaboraba este con las compañías más estrechamente que, por ejemplo, Lope? ¿Estaba siempre a disposición de ellas, aunque hubiesen pasado veinte o treinta años desde que había escrito una determinada comedia? ¿Tendrá esto que ver con una prolongación de la vida escénica de algunas comedias, algo que quizá no se diese tanto en tiempos de Lope? ¿Puede ser mero azar, de manera que manuscritos de características análogas de obras de Lope, es

decir, copiados por otras manos pero con intervenciones autógrafas del poeta, no se hayan conservado? Y, yendo un poco más allá, estas constantes correcciones de Calderón en manuscritos de todo tipo ¿nos estarán indicando que el dramaturgo solo reescribía en función de la vida escénica de sus comedias, es decir, que no reescribía para la imprenta, frente a lo que varios autores, entre los que me cuento, han sostenido en distintas ocasiones (por ejemplo, Rodríguez-Gallego 2010b)?²

LA REESCRITURA EN LOS AUTÓGRAFOS ÍNTEGROS DE CALDERÓN

Y es que también los manuscritos autógrafos íntegros de Calderón³ son testigos de procesos de reescritura debidos al autor. En Calderón se trata de una circunstancia relativamente frecuente, ante la que se nos presentan dos situaciones fundamentales: que el mismo autógrafo contenga más de una versión de la comedia, o de determinados pasajes de la comedia, por haber sido objeto de reescritura en el propio manuscrito por parte del poeta (como sucede, por ejemplo, con *La desdicha de la voz* o, como veremos, con *El gran príncipe de Fez*), o bien que el autógrafo contenga una versión de una comedia, aunque de ella se conserve también, en otros testimonios,

2. Se trata de un debate en el que no tengo espacio para entrar aquí, complejo debido a los problemas textuales de los testimonios que transmiten las distintas versiones de una obra (Rodríguez-Gallego 2017b), aunque tal vez se haya abusado de creer que, cuando el texto publicado en una parte de Calderón difería del de otros testimonios, se debía a una reescritura realizada por el poeta con vistas a su inclusión en esa parte, pues quizá reflejase una reescritura anterior proveniente de la vida escénica de la obra. Y es posible también que ese Calderón reescritor para la escena sea fundamentalmente el de las comedias; en lo que respecta a los autos, la colección de autógrafos conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid parece a todas luces haber sido elaborada por Calderón con el objetivo de fijar una versión definitiva de sus textos, tal vez por lo delicado, doctrinalmente, del género. Un ejemplo en este sentido lo analiza Fernández Mosquera a propósito de *El laberinto del mundo*, pues en el autógrafo de la BHM se suprimen dos pasajes protagonizados por el gracioso (interpretado por el mismísimo Juan Rana en el estreno del auto), de manera que «cuando Calderón quiere dejar para la posteridad un texto que obedece a su concepto de género “auto sacramental” elimina aquellos versos circunstanciales y mantiene la severidad de las escenas, sin eliminar de raíz el papel del gracioso, que sigue manteniendo cierto protagonismo, pero suprimiendo chistes más fáciles y ... frecuentes en su obra»; así, «Calderón también corrige un texto para la posteridad, para que el concepto de género sacramental se mantenga dentro de los cauces decorosos de un texto destinado a ser recibido por las generaciones posteriores» (Fernández Mosquera 2020:51).

3. Son los siguientes: *La selva confusa*, c. 1622-1623 (BNE, Res/75); *El mágico prodigioso*, 1637 (BNE, Vitr/7/1); *La desdicha de la voz*, 1639 (BNE, Res/108); *El secreto a voces*, 1642 (BNE, Res/117); *El agua mansa*, c. 1642-1644 (Institut del Teatre, VIT-197); *En la vida todo es verdad y todo mentira*, c. 1659 (BNE, Res/87), y *El gran príncipe de Fez*, 1669 (BNE, Res/100).

una versión diferente, sea anterior o sea posterior (es lo que sucede con *El mágico prodigioso* y *El agua mansa*, de las que se conservan versiones posteriores a las autógrafas, publicadas en testimonios no autorizados, y, aunque se trate de un autógrafo parcial, con *El mayor monstruo del mundo*, de la que se conserva una versión impresa anterior a la del autógrafo).

Esto nos conduce a una primera situación respecto de Calderón que, en lo que alcanzo, no se produce nunca con Lope, y es que podamos suponer que de una determinada obra teatral el autógrafo (y me refiero en concreto al *original autógrafo*, es decir, la copia en limpio que Calderón daba por definitiva y vendía a una compañía teatral) que ha llegado hasta nosotros no sea único, sino que debió de haber existido otro autógrafo correspondiente a la otra versión de la comedia. Tomemos como ejemplo el caso de *El mayor monstruo del mundo*. La obra se imprime en 1637 en la *Segunda parte* de Calderón, publicada por iniciativa del propio poeta. Pero se conserva también un manuscrito, el ya mencionado Res/79 de la BNE, treinta años posterior (tiene censuras de 1667 y 1672), con una versión distinta de la comedia (ambas han sido ejemplarmente editadas por Caamaño 2017). Este manuscrito, además, cuenta con la peculiaridad de que es parcialmente autógrafo: de mano de Calderón es el tercer acto. Así que, en primer lugar, hemos de deducir que existió un manuscrito autógrafo de la primera versión de la comedia, compuesto unos años antes de 1637, y que Calderón habría vendido a alguna compañía teatral. Más de treinta años después, y tal vez aprovechando el luto real por la muerte de Felipe IV (Ulla Lorenzo 2013), Calderón vuelve sobre la comedia y la reescribe, nueva versión de la que contamos con este manuscrito parcialmente autógrafo que debió de funcionar como *original*, pues constituye una copia en limpio (sobre la que se introducen algunos atajos y correcciones), incluye los actores que representaron a los personajes y fue presentado a censura, por lo que cabe preguntarse: ¿habrá existido un autógrafo íntegramente de mano de Calderón de esta segunda versión, aunque fuese un borrador? ¿Habrá trabajado el poeta a partir de algún testimonio manuscrito o impreso de la primera versión que iba reescribiendo, lo que funcionaría a manera de borrador que después se pasa a limpio en el manuscrito Res/79?

Un caso relativamente similar lo plantea el autógrafo de *El mágico prodigioso*, de 1637. Como indica el mismo dramaturgo en la portada, Calderón compone la comedia para las fiestas del Corpus de Yepes (en la actual provincia de Toledo), para ser representada en carros. Años después, la comedia se publica en la *Parte XX* de

la colección de *Escogidas* (Madrid, 1663) en un texto muy modificado, adaptado para ser representado en corral y que se convirtió en *vulgata* de la comedia, todavía hoy. Esta versión no se ha conservado en ningún testimonio autorizado, pero la crítica (Fernández Rodríguez 2009:53-60; Rodríguez-Gallego 2010a:169-170) ha tendido a pensar que se corresponde con una segunda versión acometida por el propio Calderón para que la comedia tuviese vida escénica en los corrales, más allá de la representación en Yepes. El autógrafo con la primera versión presenta distintas correcciones, pero no incluye trazas de la reescritura plasmada en la tradición impresa, por lo que cabe preguntarse: ¿habrá existido un segundo autógrafo de Calderón con la versión para corral? ¿Habrá reescrito Calderón tal vez a partir de algún manuscrito copia, sobre el que introduce correcciones, lo que tal vez un copista pasase a limpio?

Otras veces es un mismo autógrafo el que contiene, simultáneamente, y en mayor o menor grado, dos versiones de una comedia, o de partes de ella. Más arriba se mencionó el caso del autógrafo parcial de *Cada uno para sí* (BNE, Mss/16887), que incluye dos versiones de la tercera jornada. Si atendemos ahora a los siete autógrafos de comedias de Calderón que nos han llegado íntegros, o casi íntegros, observamos que, aun siendo todos ellos copias en limpio, es decir, manuscritos que encajan en el concepto de *original autógrafo*, Calderón con frecuencia volvía sobre ellos para reescribirlos con mayor o menor profundidad (véanse, al respecto, las consideraciones de Coenen 2015:72-77). De hecho, de los siete, solo uno, el de *El agua mansa*, se conserva sin apenas intervenciones, no carentes de interés (Vuelta García 2025), aunque, curiosamente, la comedia fue objeto de reescritura por parte de Calderón, en una nueva versión que se publicó en testimonios no autorizados por el poeta (véase la excelente edición de Arellano y García Ruiz 1989), reescritura que no ha dejado huella en el autógrafo. Por el contrario, en los otros seis Calderón sí reescribe diferentes lugares, quizá no en un grado tal que permita hablar de dos versiones de la comedia con cierta independencia, aunque sí de dos versiones de distintos lugares y escenas.

Un caso muy interesante se encuentra en el mencionado autógrafo de *El mágico prodigioso*, en el que el texto de dos folios de la primera jornada, que había sido copiado en limpio, es revisado y reescrito en profundidad en un momento posterior por el propio poeta, que decide pasar a limpio la nueva versión en dos folios que inserta en el cuadernillo, sin eliminar los que tenían la versión inicial, que quedan

situados justo antes de los que presentan la versión última (McKendrick 1992:6 y 255-259; Coenen 2015:83-85).⁴ Para indicar la situación, y aunque quizá podría haberse hecho de manera más clara, Calderón numera los folios de la versión que da por definitiva, y deja sin numerar los dos folios descartados, dos folios, pues, que de contener una primera versión final pasaron a convertirse en borradores de una nueva versión por la que acabaron siendo sustituidos. Que los dos folios con la nueva versión se incluyeron *a posteriori* en el cuadernillo lo prueba el que los últimos versos del f. 8v, el segundo de los dos folios nuevos, contienen la versión definitiva de los versos iniciales del f. 9r, tachados, que, a su vez, continúan el texto del segundo de los folios descartados (sin numeración autógrafa), de lo que solo cabe concluir que los dos folios con la versión última se insertaron en medio.⁵ En todo caso, en el resto del manuscrito la reescritura no va mucho más allá de correcciones, supresiones y adiciones puntuales, y también es curioso que, tal y como ha llegado a nosotros, sin los últimos folios autógrafos, sí contenga, al final, un folio con un breve pasaje no autógrafo.

En lo referido a tres de las comedias, *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*, estas modificaciones efectuadas por el poeta han sido analizadas con detalle en ediciones críticas (véanse, respectivamente, Mason 2003:3-14 y 219-256; Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego 2015:134-164 y 463-500, y Cruickshank 1971:xi-xxi y 169-200); sin embargo, de *El gran príncipe de Fez* sigue faltando una edición crítica y, de hecho, ninguna de las ediciones publicadas hasta ahora ha tenido ni siquiera en cuenta el manuscrito, de manera que podemos decir que algunos versos de Calderón presentes en el autógrafo, aunque se deban a reescrituras de otros pasajes, normalmente más largos, se mantienen rigurosamente inéditos.

4. Esta situación se asemeja a la del manuscrito referido de *Cada uno para sí*, que también conserva, simultáneamente, dos folios con los borradores y otros dos con la versión definitiva de un mismo pasaje. Sin embargo, en lo que respecta a *Cada uno para sí* los borradores son propiamente borradores (en algunos casos ni siquiera incluyen los locutores o acotaciones; solo el diálogo) que, seguramente por azar, o por descuido, se acabaron incluyendo en el manuscrito 16887 de la BNE, junto con otros materiales (Ruano de la Haza 1982:7-8, 27-28). Se trata de un caso excepcional, pues son pocos los manuscritos teatrales que puedan considerarse propiamente borradores (Boadas 2021).

5. Una situación similar se encuentra en el autógrafo de *La desdicha de la voz*, en el que los ff. 7-10 sustituyen una versión previa, cuyos últimos restos, tachados, se conservan en el f. 11r (Mason 2003:5-7).

Además de esta, el autógrafo de *El gran príncipe de Fez* cuenta con diferentes singularidades: es el más tardío entre los de comedias de Calderón (tal vez por ello, en él Calderón ya no mantiene la distinción entre *agora* trisílabo y *ahora* bisílabo que sí aparece en sus manuscritos más tempranos); es el más largo, con sus «impresionantes 90 folios» (Kroll 2017:28; téngase en cuenta que los demás se mueven en torno a los 60); es el que muestra un mayor uso, por parte de Calderón, de signos de puntuación, con un sistema que, de haberlo, es muy difícil de desentrañar, aunque en todo caso contrasta con la casi ausencia de signos de puntuación en los autógrafos de comedias anteriores (Rodríguez-Gallego 2020).

Sí comparte con los de *La selva confusa*, *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces* y *En la vida todo es verdad y todo mentira* la presencia de diferentes atajos y reescrituras de pasajes, aunque difiere de ellos en cómo se reflejan en la tradición posterior: en los otros cuatro autógrafos pasaron a la tradición impresa las versiones abreviadas (Cruikshank 1971:xvii-xviii; Mason 2003:33-34; Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego 2015:183),⁶ mientras que en *El gran príncipe de Fez* es la versión larga la que encontramos en el resto de la tradición (no solo impresa), por lo que los atajos y las reescrituras de distintos pasajes que introduce Calderón se quedaron únicamente en el autógrafo (y en el manuscrito 14933 de la BNE, *M1*, que reproduce fielmente el autógrafo).

EL TEXTO DEL AUTÓGRAFO DE *EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ*:

¿UNA SEGUNDA VERSIÓN DE LA COMEDIA?

Los atajos y revisiones de pasajes que incluye Calderón en sus autógrafos nos plantean en primer lugar la duda de en qué momento se introducen, y por qué. La mayor parte de estos atajos, conllevan o no la reescritura de versos, no parecen tener otro fin, en muchos de los casos, que reducir la extensión del texto. ¿Los inserta ya Calderón por su propia iniciativa? ¿Se lo pide el autor de comedias para acortar una representación? ¿Y en qué momento se introducen los atajos? Son preguntas delicadas, pues de cómo se respondan puede depender también el tratamiento de estos pasajes en una edición crítica: si se considera que Calderón ataja y reescribe pasa-

6. El caso de *La selva confusa* se aleja parcialmente de este patrón (Coenen 2011:27-30 y 2015:78).

jes creyendo que así mejora el texto, es la versión corta la que debería preferirse; pero, si se entiende que los atajos los introduce Calderón a petición de las compañías, pensando exclusivamente en reducir el tiempo de representación, aunque sin la voluntad de que los atajos sean permanentes, parece que no habrían de tenerse en cuenta en una edición crítica: es decir, debería editarse la primera versión, la larga.⁷ Sería un caso similar al que encontramos, muchos años después, en las ediciones de algunas obras de Antonio Buero Vallejo, que incluyen al principio notas como esta: «Los fragmentos encerrados entre corchetes fueron suprimidos en las representaciones para reducirlos a su duración habitual» (*La fundación*, p. 42; puede verse otro ejemplo en *El tragaluz*, p. 64). En estas obras de Buero los corchetes marcan los atajos, aunque se subraya con las notas iniciales que son fragmentos del texto tal y como lo concibe el autor; simplemente se suprimen de las representaciones para ajustarlas al tiempo que se considera más oportuno.

De manera excepcional, el autógrafo de *El gran príncipe de Fez* parece informarnos del momento en el que se introdujeron los atajos, al menos los debidos a Calderón. No sabemos con certeza cuándo se compone el autógrafo, que carece de portada o de firma del dramaturgo acompañada de la fecha, pero sí contamos con un *terminus ante quem*, debido a las censuras presentes en el manuscrito, en sus folios finales, y que datan de septiembre de 1669. Una de ellas, la de Francisco de Avellaneda, es muy relevante para nuestro propósito, pues dice así:

Señor, he visto esta comedia del *Gran príncipe de Fez*, de don Pedro Calderón, y lo que le da que hacer al censurar son muchos discretos reparos a la admiración. Su autor es tan riguroso fiscal de su papel que *lo que va atajado de su mano le quita de aplausos a la discreción del auditorio*. Este es mi sentir. (f. 91v, la cursiva es mía)

Y, finalmente, la comedia es autorizada: «Hágase, observando lo atajado por el mismo autor» (f. 92r). De la censura de Avellaneda y de la autorización se deduce,

7. Cruickshank [1971:xvii-xviii] descartó de su texto crítico de *En la vida* los pasajes atajados por Calderón y los relegó a un apéndice, como también hicieron Mason [2003:5 y 219-252] respecto de *La desdicha de la voz* y, con dudas, Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego [2015:215-216 y 403-424] en *El secreto a voces*; Coenen [2011:51], por su parte, incluyó en su texto crítico de *La selva confusa*, «por regla general», los versos atajados en el autógrafo. Respecto del manuscrito parcialmente autógrafo de *Basta callar* (BNE, Res/91), Greer [2000] optó, en su edición crítica, «por incluir todos los versos excepto aquellos que fueron claramente eliminados por Calderón» [2015:156]. Pueden verse también las consideraciones de Coenen [2015:77-78] y Greer [2015].

pues, que los atajos incluidos en el manuscrito de mano del poeta ya estaban en él cuando fue sometido a censura. Así, podría deducirse que Calderón introdujo estos atajos inmediatamente después, o poco después, de componer el autógrafo. Tal vez lo hiciera como una forma de proponer él mismo al autor de comedias dos posibilidades a la hora de representar el texto: una más larga, una más breve, adelantándose además a alguna posible objeción de la censura. O quizá introdujese los atajos una vez la comedia se estaba ensayando, por petición de la compañía.⁸ Si es que la comedia no había sido ya representada en algún ámbito diferente del de los corrales que no hubiese necesitado de autorización, tal vez en alguna celebración o conmemoración jesuita, y los atajos se introdujeron para recortarla con vistas a ser escenificada en los corrales de comedias.

Y es que el autógrafo que censuró Avellaneda difería ya del compuesto por Calderón, en un grado difícil de establecer con precisión. El manuscrito cuenta con 91 folios de texto antiguo (ff. 2-92 en la numeración moderna a lápiz; el folio 1 se corresponde con la portada moderna), pero no todos ellos son autógrafos, ya que los dos últimos con texto de la comedia (ff. 90-91) están copiados por otra mano. Y es en el verso del segundo de estos folios, el 91, en el que se encuentra la remisión a censura y la censura citada de Avellaneda, así como el inicio de la del fiscal Fermín de Sarasa, que se prolonga en el recto del f. 92, en el que se autoriza la representación de la comedia.

Podría pensarse que, por las razones que fuesen, ya se concibió así la composición del autógrafo, de manera que esos dos últimos folios fueron copiados por un copista a partir de un borrador de Calderón. Pero contamos con un elemento textual que indica que, con seguridad, el autógrafo fue manipulado, y es que en otros testimonios de la comedia, singularmente en su edición *princeps* en la *Cuarta parte* de Calderón, de 1672 (que denominaré A), y en el manuscrito 16433 de la BNE (M2), el final de la comedia varía, y es mucho más complejo. Muy cerca del desenlace, el Mal Genio conversa con el Buen Genio y le dice que, gracias a sus ciencias, puede prever cómo el príncipe de Fez, Muley Mahomet, ya convertido al cristianismo como Baltasar de Loyola, morirá pronto y no podrá alcanzar la gloria del martirio. El Buen Genio le responde que, muy al contrario, ya goza de ese premio, «supuesto /

8. Hipótesis similares las propone Cruickshank [1971:XVI-XVIII] a propósito del autógrafo de *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

que, si no es mártir por sangre, / es mártir por el afecto» (p. 671). A partir de estos versos, comunes a ambas ramas (la del autógrafo y la de A y M2), se introduce una importante divergencia entre las dos. En O nos encontramos veinticinco versos (f. 90) ocupados sobre todo por una intervención del príncipe, contento porque, aunque no obtenga la corona del martirio, sí conseguirá morir en los umbrales de la virgen, en Loreto, a lo que siguen sendas breves intervenciones de ambos genios. En A (pp. 281b-282a) y M2 (ff. 88v-89v), sin embargo, en lugar de estos veinticinco versos encontramos cuarenta y seis de gran complejidad escénica: el Mal Genio se sorprende de que se pueda ser «mártir por el afecto» y pide al Buen Genio que le dé un ejemplo, y este corresponde con uno extraído de la Biblia, que se escenificará en el tablado, introducido por la siguiente acotación:

Suben los dos [genios] juntos en dos elevaciones de dos canales y, en estando arriba, se apartan en dos bofetones y se ve un monte. Después, cuando lo dicen los versos, se abre el monte y se ve en él a Abraham y Isaac en el sacrificio y a su tiempo baja el ángel. (El gran príncipe de Fez, p. 671)

En efecto, se representa el momento en que Abraham, siguiendo las instrucciones de Dios, se dispone a sacrificar a su hijo Isaac, hasta que la aparición de un ángel lo impide. Sin embargo, y como dicen juntos padre e hijo, «aunque no vierta su sangre / Isaac, sacrificio es vuestro», lo que convence al Mal Genio: «aunque a mi pesar, confieso / que mártir sin sangre puede / ser mártir por el afecto» (p. 672).

Podría pensarse que el final más espectacular fue añadido por Calderón con posterioridad a la primera versión de la comedia, pero, además del hecho de que el del manuscrito autógrafo no sea de la mano del poeta, hay otro indicio de que el cierre más espectacular es el original, y es que el motivo en el que se basa se encontraba ya en la fuente fundamental que había seguido Calderón al componer su comedia (Rodríguez-Gallego 2018:245-246): el *Sermón fúnebre* que Pedro Francisco Esquex, predicador del Colegio Imperial de Madrid, y predicador real desde 1661, pronunció una semana después de la muerte de Loyola en la capilla real, y que de inmediato llegó a la imprenta (las aprobaciones son de finales de octubre de 1667). A esto puede añadirse que en el f. 88 se inicia un cuadernillo, de manera que los folios 90 y 91 deberían corresponderse con los dos finales del cuadernillo, aunque da la impresión de que, más bien, pertenecen, junto con el 92, a un cuadernillo distinto del de los inmediata-

mente anteriores (aunque debido a la encuadernación moderna no se aprecie con total claridad), y además el papel de estos folios parece distinto del de los precedentes.⁹

Así, nos encontramos con que Calderón compone un manuscrito autógrafo cuyo final original, tal vez por problemas de representación a la hora de escenificarlo en corrales de comedias, fue suprimido y sustituido por otro de escenificación más sencilla. Esta modificación se realiza ya en el propio autógrafo, en el que los folios finales de mano de Calderón debieron de ser eliminados y sustituidos por dos nuevos, de mano de un copista, con un final más breve y sencillo desde el punto de vista escenográfico.

Esta situación no es, de por sí, extraña. El teatro de la época se movía entre ámbitos escénicos con posibilidades muy diferentes, lo que ocasionaba que las adaptaciones fueran frecuentes, más aún en los desenlaces (Greer 1984), que podían tender a una mayor o menor espectacularidad, según las circunstancias. Ya se mencionó arriba el caso de *El mayor encanto, amor*; en lo que respecta a Lope, tenemos el de *La niñez del padre Rojas*, que estudió Crivellari [2021], en el que una mano distinta de la del poeta también reescribe y simplifica el final autógrafo.¹⁰

9. En otros lugares del manuscrito parecen haberse arrancado folios, tal vez por equivocaciones de Calderón que este consideraba que no podían corregirse de manera clara en el folio, lo que le llevaba a suprimirlo y continuar en uno nuevo en blanco. Así parece indicarlo la numeración autógrafa del manuscrito, que no se refiere a los folios, sino a los cuadernillos. Aunque varios de estos números no son visibles en la digitalización (quizá a ello se deban algunas inexactitudes referidas a la foliación contemporánea en la minuciosa descripción de Kroll 2017:63-64), la consulta *in situ* del autógrafo permite observar que Calderón numeraba el primer folio de cada cuadernillo en la parte superior izquierda del recto. Así, en el f. 5r (según la numeración moderna a lápiz: es el cuarto folio de texto antiguo que se conserva) aparece un 2 (tal vez hubiese un 1 en la portada autógrafa del manuscrito, perdida); en el f. 9r, un 3; en el 13r, un 4, y en el 17r, un 5. Siguiendo este patrón, el número 6 debería aparecer en el f. 21r, pero se incluye, sin embargo, en el 20r, lo que parece dar a entender que al cuadernillo anterior le falta un folio. En los tres que se conservan (ff. 17-19) no se observa ninguna anomalía, de lo que cabe deducir que debió de ser arrancado por el mismo Calderón, tal vez por haberse equivocado en la copia, de manera que no pudo subsanarlo, por lo que prefirió arrancar el folio y continuar en uno nuevo (la esmerada encuadernación moderna impide deducir cuál de los folios del cuadernillo habría sido el eliminado). Lo mismo sucede en la segunda jornada, que cuenta con numeración propia: en el f. 40r Calderón escribió un 4, aunque lo esperable sería que estuviese en el 41r (el 3 está en el 37r), de manera que el cuadernillo anterior (ff. 37-39) cuenta solo con tres folios. Por razones desconocidas, aunque numeró íntegramente los cuadernillos de las dos primeras jornadas (hasta el 8 en ambos casos), Calderón no hizo lo propio en la tercera, en la que solo numeró los primeros cuatro cuadernillos (en los ff. 60r, 64r, 68r y 72r), pero no hallamos dígito en los ff. 76r, 80r, 84r y 88r.

10. Crivellari [2021:103] cita asimismo un documento según el cual la obra se representó primero a sus majestades y después en público, de acuerdo con el testimonio del mismo Lope, lo que explicaría la adaptación del final. Además, en una *Relación verdadera de la junta que se hizo ... para examinar las informaciones de fray Simón de Rojas*, se dice «que a un mismo tiempo (cosa que jamás se ha visto) se hacen dos comedias de este santo: la una, de su vida y muerte, y la otra, de sus niñeces, para la cual yo vi hecho el teatro aparte enfrente de Antón Martín, cosa, si no nueva en Madrid, bien particular,

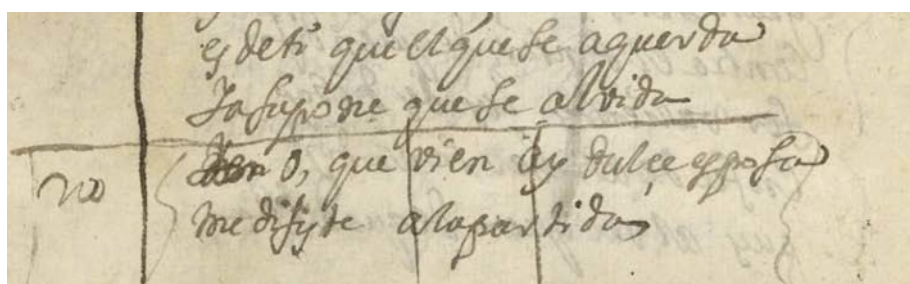
Volviendo al manuscrito de *El gran príncipe de Fez*, el hecho de que los censores viesan ya la comedia en su versión con el final simplificado, no autógrafo, abre el interrogante de cuándo se introduce ese nuevo desenlace, pues además el que contiene el episodio Abraham-Isaac, el más espectacular, debió de tener el tiempo de vida suficiente como para transmitirse, pues es el que llegó a la *Cuarta parte* de Calderón y al manuscrito *M2* (un tercer manuscrito, que perteneció a la condesa de Harrach, *M3*, contiene una suerte de versión intermedia entre ambos finales).

Como traté con más detalle en otro lugar (Rodríguez-Gallego 2017a), el cotejo de la *Cuarta parte* y *M2* con el autógrafo nos revela otros elementos sorprendentes, que parecerían indicar que existió otra versión de la comedia, seguramente anterior al autógrafo que ha llegado hasta nosotros, aunque no pueda serlo mucho tiempo, ya que la obra tuvo que redactarse necesariamente después de la muerte de Baltasar de Loyola, en septiembre de 1667. Se trata de la presencia de versos en *A* y *M2* no recogidos en el autógrafo (*O*). Son poco más de diez, y se presentan de distintas maneras, pues en alguna ocasión sustituyen otros versos de *O*, mientras que en otras parecen haber sido cortados limpiamente (o bien añadidos después, según si se considera que se suprimen en el autógrafo o se añaden más tarde). El pasaje más llamativo es el siguiente:

Solo de quien no me acuerdo,
 ¡ay, hermosa Zara mía!,
 es de ti, que el que se acuerda
 ya supone que se olvida,
y en mí es imposible, que eres
de mis ansias un enigma
que, sincopándolas todas,
tan todas juntas las cifras
que, dando cuerpo a la idea
y sombra a la fantasía,
no hay parte en que no te encuentre,
cuerpo y sombra de ti misma.
 ¡Oh, qué bien, ay, dulce esposa,
 me dijiste a la partida [...].
 (p. 608)

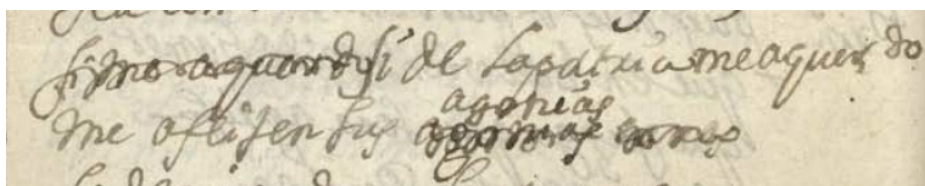
porque sola una vez dicen que se ha visto» (citado por Crivellari 2021:103-104). Alguna suerte de *teatro aparte* es posible que se hiciera también para representar *El gran príncipe* por primera vez.

Los ocho versos en cursiva se encuentran solo en A y M2; no están en el autógrafo (ni en M3). Los versos parecen auténticos: ¿los añadiría Calderón *a posteriori*, para enriquecer el texto? Un elemento curioso del autógrafo parece sugerir que, al contrario, debían de estar en una primera redacción de la comedia, y que Calderón, por las razones que fuesen, decidió suprimirlos, pues, en el inicio del verso «¡Oh, qué bien, ay, dulce esposa!», en el que vuelven a coincidir O y A, introdujo una corrección en O, claramente *in itinere*: <-y en/o> (f. 43v):



Como puede observarse, se tacha el inicio de los versos que sí están en A y M2 («y en mí es imposible...»). ¿Se trata de una casualidad? ¿Estarían esos versos en el borrador que Calderón estaba siguiendo, pero decidió no copiarlos en limpio? ¿Quiere ello decir que A no descende del autógrafo, sino de una versión anterior, de la que tomaría tanto el final con el lance de Abraham e Isaac como estos versos?

En este mismo f. 43v encontramos otro elemento de interés:



Calderón comienza escribiendo «Si me acuerdo», lo tacha, y añade: «Si de la patria me acuerdo». La manera de añadir la conjunción condicional parece indicio de que Calderón primero escribió «Si me acuerdo de la patria», que corrigió en «Si de la patria me acuerdo». Pues bien, en A, como en M2 y M3, leemos: «Si me acuerdo de *mi* patria», es decir, la primera versión, desechada, de O, solo con la pequeña variante de *mi* en vez de *la*. De nuevo parece que A y M2 se elaboraron a partir de

una primera versión de la comedia, sobre la que Calderón, en el autógrafo que ha llegado hasta nosotros, introduce distintos cambios.

Hay otros ejemplos similares en el manuscrito (algunos se tratan en Rodríguez-Gallego 2017a:140-143). En otro lugar es solo *M2* el que trae dos versos no presentes en *O*, que en este caso coincide con *A* y *M3*. Es el pasaje siguiente:

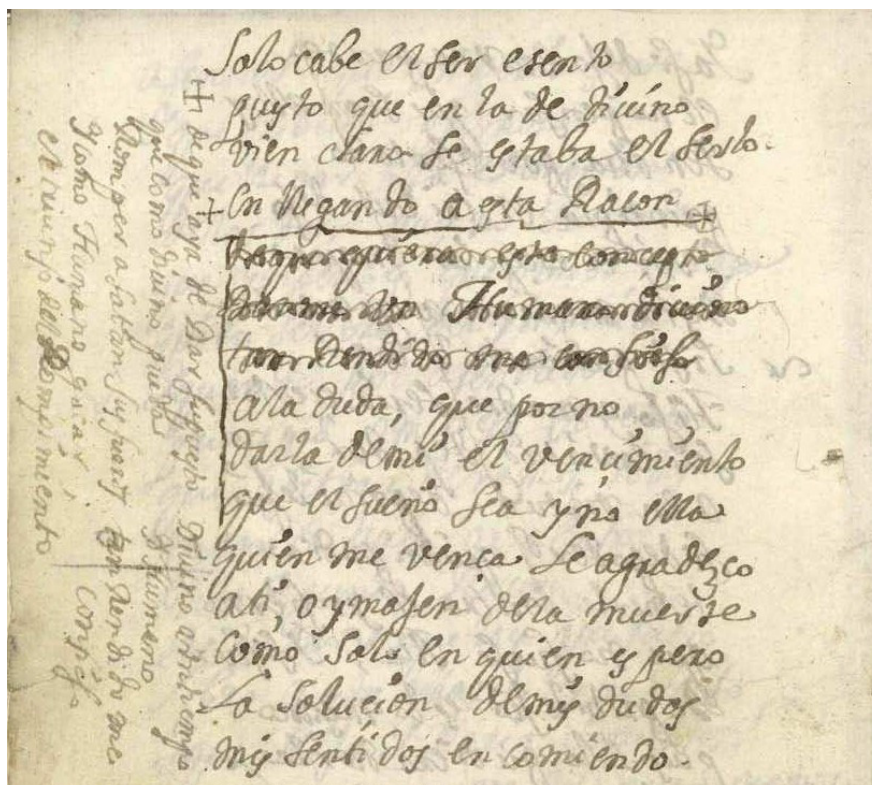
<i>O A M3</i>		<i>M2</i>	
BUEN GENIO	Si Dios, por ángeles buenos también tal vez se apacigua, yo pediré a sus piedades que le amporen y le asistan	BUEN GENIO	Si Dios, por ángeles buenos <i>tal vez también</i> ¹¹ se apacigua, yo pediré a sus piedades que le amporen y le asistan.
		MAL GENIO	<i>Pues veamos a quién oye. Vase</i>
		BUEN GENIO	<i>Sí veremos, cuando digan sus gentes y él...</i>
	<i>cuando dicen:</i> Vase.		
TODOS	¡Piedad, cielos!	TODOS	¡Piedad, cielos!

La réplica del Mal Genio que se suprime en el resto de la tradición, y la consiguiente respuesta del Buen Genio, encajan en los usos del enfrentamiento entre ambos seres que se da a lo largo de la comedia, al tiempo que parece fácilmente suprimible. Tal vez estuvieran presentes estos versos, pues, en esa supuesta primera versión que se va mencionando.

La casuística de las relaciones entre *O* y los demás testimonios es bastante compleja y no me interesa entrar en ella aquí ahora (puede verse al respecto Rodríguez-Gallego 2017a), pero sí quiero subrayar que contamos con bastantes indicios de que *M2* y *A* parecen responder, al menos en parte, a una suerte de primera versión de la comedia que contenía algunos versos que se perdieron en *O*, pues Calderón habría decidido eliminarlos por las razones que fuesen. Aunque también debe mencionarse que otros elementos no avalan esta teoría, ya que no siempre que hay una corrección autógrafa en *O* la versión *ante correctionem* coincide con *A* y *M2*, sino que con cierta frecuencia es la versión *post correctionem* la que encontramos en *A* y *M2*. En algunos casos se trata de meros errores del Calderón copista, por lo que es natural que sea la versión *post correctionem* la que se encuentre también en *A* y *M2*. En otros lugares, sin embargo, Calderón decide ta-

11. también tal vez *O*: tal vez también *AM2M3*

char una primera versión y sustituirla por otra sin que existan elementos que hagan pensar que se trata de un error de copia. Así, ya en el f. 5v nos encontramos con la situación que se refleja en la imagen:



Calderón escribió primero:

En llegando a esta razón
de que quiera este concepto
darme un humano divino,
tan rendido me confieso
a la duda que, por no [...]

Pero después tachó los versos marcados en cursiva y los substituyó en el margen por estos otros, escritos en sentido vertical, que también destaco en cursiva:

En llegando a esta razón
de que haya de dar supuesto
que como divino pueda

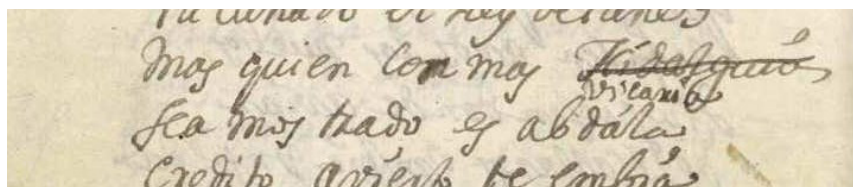
*romper a Satán sus fueros
y como humano gozar
el triunfo del rompimiento,
divino a un tiempo y humano,
tan rendido me confieso
a la duda que, por no [...]*

Así, Calderón tacha tres versos y los sustituye por otros siete que añade en el margen (o, siendo más precisos, sustituye dos por seis, ya que el último de los tachados lo repite de nuevo como último de los que añade en el margen). De acuerdo con lo que se ha venido sugiriendo, podría esperarse que los otros testimonios coincidiesen con la primera versión, la tachada. Pero no es así: A reproduce la versión del margen, mientras que *M2* y *M3* traen también la del margen, aunque parcialmente, pues omiten cuatro versos (de «que como divino pueda» a «el triunfo del rompimiento», tal vez por error mecánico por salto de ojo de un *divino* a otro *divino*). Cabría, sin embargo, pensar que tal vez Calderón, tras una primera tentativa de modificar el pasaje, condensándolo, no quedó satisfecho, por lo que recuperó la versión primera, más amplia, en el margen.

Otro ejemplo similar, aunque más de detalle, se encuentra en el f. 51v, en el que se lee:

Mas quien con más *bizarría*
se ha mostrado es Abdalá

Calderón, en realidad, primero escribió *hidalguía*, que decidió sustituir por *bizarría*:



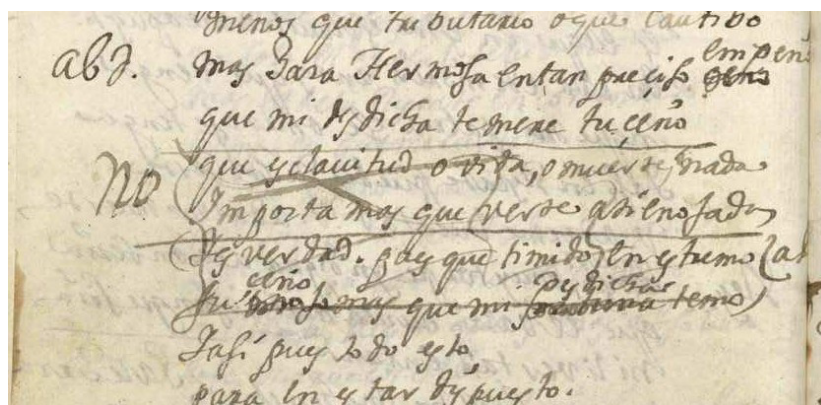
En este caso, *hidalguía* no puede explicarse como un error de copia. La palabra no aparece en ningún verso cercano (solo lo hacía más de 400 versos antes, en el f. 41r, escrita de manera diferente, *ydalguia*), y en el contexto encaja perfectamente.

Pero Calderón, en un momento posterior (la corrección no es *in itinere*), decide cambiar la palabra por *bizarría*, que coincide con la lectura de M2 y A. En principio, de acuerdo con la hipótesis de que estos dos testimonios reflejan una primera versión de la obra, podría esperarse que leyese *hidalguía*, que solo después Calderón decide cambiar en *bizarría*, pero no es así. ¿Podría tratarse de un lapsus de Calderón? ¿O de una innovación que después decide rechazar?

Frente a lo que pudiera pensarse, no es tan raro observar en sus autógrafos cómo, después de cambiar una palabra en la versión en limpio, Calderón recupera la versión antigua (aunque en la mayoría de los casos no podemos saber si está recuperando una versión anterior). Por ejemplo, en el autógrafo de *El mágico prodigioso*, en el vuelto del primer folio que acabó convirtiéndose en borrador (7 en la numeración moderna), añade Calderón estos dos versos: «en las dudosas respuestas / que suelen dar sus estatuas». Al pasar a limpio estos versos, en el verso del f. 9 (7 de numeración autógrafa), escribe: «que *saben* dar sus estatuas»; Calderón, después, tacha *saben* y, encima, recupera la versión del borrador, *suelen*. En el borrador Calderón no utilizaba en ningún momento la palabra *saben*, que no aparece tampoco en versos cercanos, es decir, no hay ningún elemento de los considerados tradicionalmente como causantes de un error de copia que explicase la existencia de uno aquí. ¿Calderón cambiaría el verbo sobre la marcha, aunque después decidiese recuperar la primera versión? ¿Simplemente se confunde, y, al darse cuenta, recupera la versión del borrador? Es difícil decirlo. También hay que tener en cuenta que parece haber habido otros pasos intermedios entre los dos folios reconvertidos en borradores y los dos que son *definitivos*, pues Calderón no copia mecánicamente en estos la versión modificada elaborada en aquellos, sino que introduce más cambios (Coenen 2015:83-85), por lo que resulta complicado saber cómo habrá procedido aquí; pero, de cualquier manera, no es descartable que, en el caso de *El gran príncipe de Fez*, haya sucedido algo parecido: en un principio el poeta decide cambiar el verbo respecto de una primera versión, aunque, finalmente, recupera esta.¹²

12. En esta línea, tratando de los borradores que se conservan en el mencionado manuscrito de *Cada uno para sí*, escribe Casariego [2015:65] que «no siempre el último ensayo es integrado en la redacción final. En ocasiones, una construcción antes desechada es recuperada en la última versión, que también puede contar con variantes». Diferentes vacilaciones de Calderón a la hora de corregir sus textos, aunque ya en una fase de revisión de la copia en limpio, son analizados por Coenen [2015].

La casuística en torno a la coincidencia de las versiones *ante correctionem* del autógrafo con lecturas de M2 o A puede complicarse. Así, en el f. 38v Calderón escribe lo siguiente:



ABDALÁ

Más, Zara hermosa, en tan preciso empeño,
que mi desdicha, temeré tu ceño,
que esclavitud o vida o muerte, nada
importa más que verte a ti enojada.
(Y es verdad, pues que tímido en extremo
su ceño más que mi desdicha temo).

Aparte

En primer lugar, observamos que en el primer verso del pasaje Calderón incurre en un error de copia: primero escribe *ceño*, por salto de ojo al verso siguiente, aunque se percata y lo corrige por el correcto *empeño*. Pero más nos interesan aquí las correcciones del último verso: en una primera versión escribe en el autógrafo «su enojo más que mi fortuna temo», de manera que alude al v. 1686 a través de sinónimos: *enojo* en vez de *ceño* y *fortuna* en lugar de *desdicha*. Sin embargo, por las razones que sean, decide corregir esa primera lectura para repetir las palabras del verso anterior: *ceño* y *desdicha*. Es algo que hace en otros lugares del autógrafo: tachar primeras versiones en las que apostaba por la *variatio* y corregirlas para insistir en determinadas palabras, repitiéndolas.¹³

13. Es rasgo de estilo propio de Calderón que ya desconcertó a Vera Tassis a finales del siglo xvii y que ilustra con distintos pasajes Iglesias Feijoo [2024:161-162]. Otro ejemplo en el autógrafo de *El gran príncipe* lo tenemos en los ff. 27v-28r, en un parlamento en el que el príncipe se dirige a Zara, y le dice en una primera redacción en O: «No llores. Mira que agravias / al alba y al cielo: al cielo, / pues sus cultos le embarazas; / y, porque la desperdicias / sus dulces perlas, al alba». En la estructu-

¿Qué sucede en A y M2? Pues nos encontramos que en ese verso leen: «su enojo más que mi *desdicha* temo», con una suerte de mezcla de las versiones del autógrafo, pues respecto de la primera palabra reproducen la versión *ante correctionem*, mientras que, en la segunda, coinciden con la versión *post correctionem*, que repite el término utilizado ya en el v. 1686. Resulta difícil aventurar una explicación satisfactoria para esta mezcla; es posible que el testimonio del que descienden M2 y A contuviese ya correcciones de distinto tipo que un copista no supo interpretar bien, de manera que mezcló dos versiones. Curiosamente, aquí Calderón, además de corregir este verso, finalmente decidió atajar los vv. 1687-1690, aunque en M2 y A está el pasaje íntegro. Tampoco estoy seguro de que el atajo se deba a Calderón, problema este que afecta a distintos lugares del autógrafo y que se trata a continuación.

Téngase en cuenta también que las correcciones en las que Calderón tachaba palabras o fragmentos que coincidían con la primera versión eran hechas *in itinere*, mientras que en aquellas en las que es la versión *post correctionem* la que coincide con otros testimonios las correcciones suelen hacerse *a posteriori*, en una revisión, como si Calderón decidiese recuperar su primera propuesta, lo que tal vez avale, dicho con la debida prudencia, que M2 y A descienden de esa primera versión de la comedia.¹⁴

UNA NUEVA VERSIÓN DE LA COMEDIA EN EL PROPIO AUTÓGRAFO: LOS ATAJO

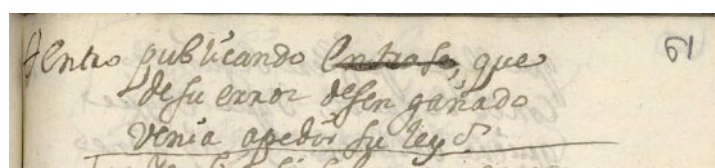
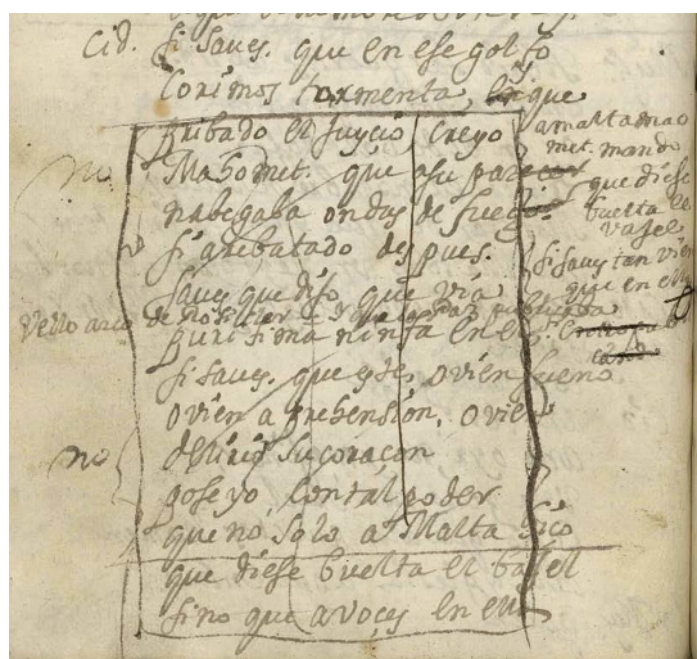
Pero la evolución del texto de *El gran príncipe de Fez* no termina aquí, en las relaciones que pueda haber entre el autógrafo y los otros testimonios, sino que la comedia aún conoció una nueva versión, reducida, que quedó relegada, sin embargo, al autógrafo, y que es la resultante de los atajos introducidos en el manuscrito tanto por el mismo Calderón como por otras manos, atajos que en varias ocasiones llevan al poeta a escribir, en el margen, una versión alternativa, más breve. Los versos atajados suman un total de 746 a lo largo de la obra, una cantidad importante, den-

ra quiasmática que utiliza Calderón aquí, en cuyo centro hay dos cláusulas causales, Calderón utiliza como conjunción, en la primera, *pues*, y en la segunda, *porque*. Sin embargo, tal vez para marcar más el paralelismo, decidió cambiar *porque* por *pues que*, repitiendo así el *pues* del verso anterior. A A y M2 pasó, sin embargo, la primera versión, con *pues* y *porque*.

14. Una situación similar, más clara, se da respecto del auto *El año santo de Roma*, en el que «la transmisión arranca de un primer autógrafo, no del conservado corregido», lo mismo que sucede con *El viático cordero* (Arellano 2015:33).

tro de una comedia que supera los 4000 en total. De ellos, 192 se atajan en la primera jornada, 125 en la segunda y 429 en la tercera, de manera que puede notarse cómo la intervención se acentúa en esta última, que concentra casi dos terceras partes de los versos atajados de la comedia.

Los atajos se deben a manos diferentes: 201 versos fueron atajados, con cierta seguridad, por el propio Calderón; lo sabemos porque, de su puño y letra, añadió en el margen versos alternativos (29 en total) que reducían el pasaje, o bien correcciones en los versos adyacentes, como sucede en este lugar de los ff. 60v-61:



Calderón primero escribió lo siguiente:

Si sabes que en ese golfo
corrimos tormenta, en que,
privado el juicio, creyó
Mahomet que a su parecer
navegaba ondas de fuego;
si arrebatado después

*sabes que dijo que vía
bello arco de rosicler
y que la paz publicaba
purísima ninfa en él;
si sabes que este, o bien sueño,
o bien aprehensión, o bien
delirio, su corazón
poseyó con tal poder
que no solo a Malta hizo
que diese vuelta el bajel,
sino que a voces en ella
publicando entrase que
de su error desengañado
venía a pedir su ley [...].*

Decidió, sin embargo, atajar los quince versos marcados en cursiva y sustituirlos por tres nuevos que añade en el margen, de manera que el pasaje queda así:

*si sabes que en ese golfo
corrimos tormenta y que
a Malta Mahomet mandó
que diese vuelta el bajel;
si sabes también que en ella
entró publicando que [...]*¹⁵

En los versos atajados con seguridad por Calderón se aprecia también una intensificación a medida que avanza la comedia. Ninguno de los versos descartados en la primera jornada puede adscribirse con seguridad al poeta, quien ataja 54 en la segunda jornada y 147, la gran mayoría, en la tercera. Es decir, a medida que transcurre la obra, Calderón la va reescribiendo en mayor medida, y es posible que, como se indicaba antes, esos atajos y reescrituras autógrafas incluyeran el episodio Abraham-Isaac del final, aunque en su estado actual el autógrafo contenga un final alternativo, simplificado, de otra mano.

15. Nótese cómo una mano distinta, que utiliza una tinta más oscura, al detectar que el último verso añadido al margen coincide con el primero que retoma el texto en el f. 61r, tacha el del margen e incluye un signo para marcar la continuidad.

Los 201 versos atajados con seguridad por Calderón fueron sustituidos por 29 escritos por el propio poeta en los márgenes de algunos de estos atajos. Considerando que la extensión de la comedia supera los 4000 versos, no se trata de intervenciones de importancia, aunque debe tenerse en cuenta que en el autógrafo hay otros atajos, de autoría dudosa por no incluir correcciones adyacentes o versos al margen, que tal vez se debieran también a Calderón. Y debe señalarse asimismo que, frente a lo que sucede habitualmente en otros casos de comedias de Calderón de las que se ha conservado el autógrafo, en este los atajos no pasaron a la tradición impresa, en la que se mantienen, con variantes de distinta importancia, los versos enjaulados en el autógrafo,¹⁶ mientras que los alternativos añadidos en el margen están solo en *O* y no llegaron a ningún otro testimonio (salvo el mencionado manuscrito 14933 de la BNE, *M1*). En principio, y dando por hecho que lo normal es que los atajos se tengan en cuenta en la transmisión posterior, tal situación avalaría que *A* y *M2* se remontan, en realidad, a una primera versión de la comedia, de ahí que no se vean afectados por los atajos y que incluso contengan versos suprimidos de *O*, según ya se ha tratado.

Respecto de estos atajos introducidos con seguridad por Calderón, otra cuestión que cabe plantearse es en qué medida son habituales en la práctica escénica del Siglo de Oro. Ya mencioné el caso de Buero Vallejo, que recuerda a estos autógrafos de Calderón con atajos del propio poeta, y me pregunto en qué medida sucede lo mismo en los autógrafos de otros dramaturgos contemporáneos de Calderón. Por mi experiencia con los de Lope (limitada), y dejando de lado el caso excepcional de la reescritura de los finales de *El castigo sin venganza* (véase, por ejemplo, Valdés 2015), en ellos son habituales también los atajos, pero aparentemente siempre introducidos por manos ajenas: Lope escribe la obra, y es después el autor de comedias (Presotto 1997:161-162), si no el censor, el que decide atajar algunos fragmentos

16. En algunos casos, el comportamiento de los testimonios posteriores no es uniforme; por ejemplo, en el f. 70r Calderón ataja ocho versos de una réplica de Zara, versos que sí pasaron a *M2*, pero no a *A* ni a *M3*, por lo que es posible que también se hubieran atajado en algún testimonio del que deriva esta otra rama. También es interesante el último de los atajos introducidos por Calderón, en los ff. 89r-89v, en una réplica de Alcuzcuz; afecta a catorce versos, que son sustituidos por dos en el margen. Como sucede en los demás casos, estos versos nuevos no pasan a la tradición posterior, aunque los atajados también difieren en ella: solo los cuatro primeros se encuentran en *A* y *M2* (se omiten en *M3*), mientras que los otros diez son sustituidos en *A* y *M2* por dos versos, distintos de los dos nuevos introducidos por Calderón en el margen del autógrafo. Podría conjeturarse que también en la primera versión, de la que descenderían *A* y *M2*, se intervino en esta réplica, solución transmitida a *A* y *M2*.

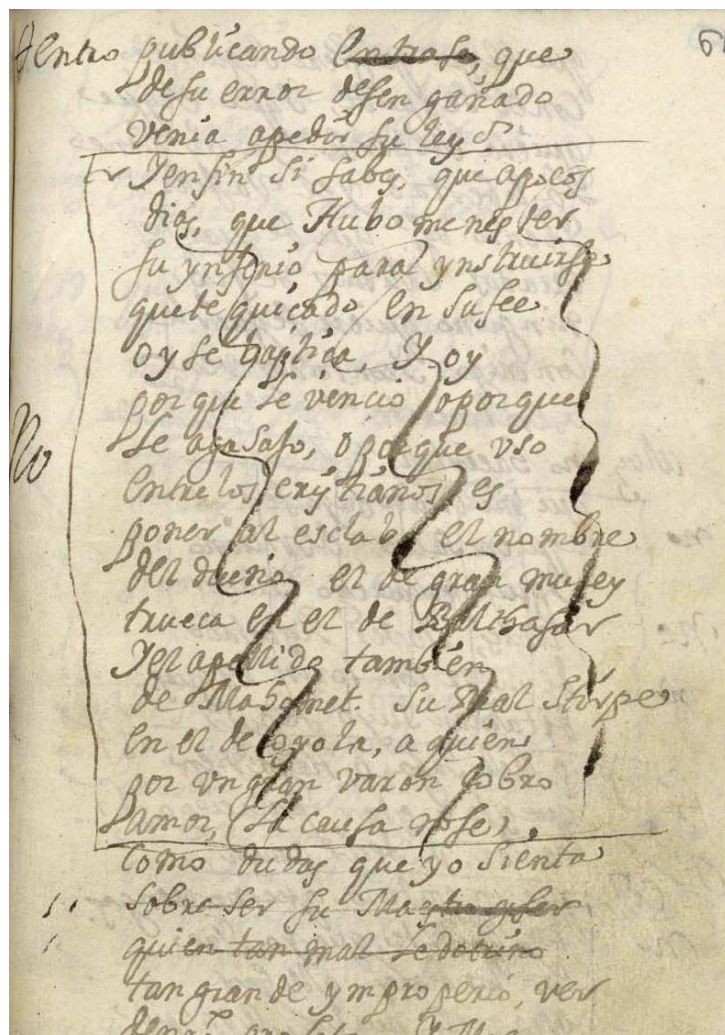
para ajustar la duración de una representación, o eliminar pasajes que no le parezcan adecuados. Por ejemplo, en el autógrafo de *La corona merecida* (BNE, Res/156) existen múltiples atajos, algunos de los cuales quizá fuesen introducidos por la censura, según sugirió en su momento Urzáiz [2011], mientras que otros pudieron deberse a la compañía que representó la comedia. Estos versos atajados, además, tendieron a pasar a la tradición impresa de la comedia, lo que avalaría que fueron atajos tardíos, introducidos durante el período de escenificación de la comedia. ¿Pero cabría la posibilidad de que algún atajo se debiese ya al propio Lope? El hecho de que en ningún caso se incluyan versos alternativos al margen que sustituyan los enjaulados impide indicar con seguridad a quién se deben esos atajos, al menos a ojo. Aunque en el iluminador estudio de Boadas [2020] de las tintas de algunos autógrafos de Lope utilizando la fotografía espectral no se trate ningún caso de atajos introducidos en ellos por el propio poeta, tal vez el uso de esta técnica permita observar que algunos de estos atajos, que en principio podrían haberse atribuido a una compañía teatral, o a un censor, quizá fuesen trazados por el mismo Lope.

Y es que son las correcciones adyacentes o los versos alternativos que incluye en el margen los que indican que un determinado atajo se debe a Calderón. De haber sido atajos limpios, sin versos alternativos ni correcciones en los versos adyacentes, tal vez se habría tendido a pensar que se trataba de atajos ajenos al poeta, problema que afecta en gran medida al manuscrito de *El gran príncipe*, pues los que no van acompañados de versos alternativos o de correcciones autógrafas suman 545 versos, la gran mayoría de los atajados, lo que suscita dudas en cuanto a su autoría. En algunos casos, estos otros atajos parecen indudablemente ajenos a Calderón, en particular cuando una mano distinta de la del poeta introduce alguna corrección antes o después del atajo para que este encaje bien (como sucede en un pasaje del f. 10r que se tratará más adelante).

Pero quedan, sin embargo, no pocos acortamientos de autoría dudosa y que pueden mover a engaño, pues diferencias en el grosor del trazo podrían apuntar a una mano distinta de la de Calderón cuando, al ser realizados *a posteriori*, podrían deberse al mismo dramaturgo.¹⁷ Así, si el atajo recién comentado del f. 60v es indudablemente de Calderón, como sabemos gracias a los versos alternativos que inclu-

17. Véanse al respecto unos apuntes de Blasut [2021:72], referidos al autógrafo de *Amor con vista*, de Lope.

ye en el margen, ya en la página siguiente, f. 61r, encontramos otro amplio atajo, junto con otros dos versos tachados, que siguen aligerando la misma intervención de Cide Hamet:



En esta ocasión no hay versos en el margen ni correcciones adyacentes. ¿Es Calderón el que ataja los versos y tacha otros dos poco después? Lo que sí es seguro es que el *No* del f. 61r y los del f. 60v son de manos distintas: estos últimos probablemente se deban también a Calderón, mientras que el del f. 61r es de otra mano, caracterizada por una tinta más oscura, sobre la que trataremos poco después. Pero el atajo en sí quizá fuese ya de Calderón y esa segunda mano lo reafirmase con el *no* del margen y acaso también con las rayas onduladas que lo recorren vertical-

mente. Tal vez la aplicación de la fotografía espectral podría arrojar más luz sobre la autoría de atajos como este.

La cuestión de a quién se deban los atajos es importante, además de por razones ecdóticas o genéticas, por la naturaleza de los versos atajados. En general, los pasajes que se suprimen tienden a formar parte de relaciones extensas, de respuestas un tanto amplificadoras, y, al no afectar a métrica o sintaxis, no se apreciarían en una representación, o en un testimonio que los hubiese eliminado. Obsérvese, entre otros muchos ejemplos que se podrían aducir, el siguiente diálogo entre don Baltasar, Turín y el maestro de la orden de Malta en el f. 34v:

MAESTRE	Turín, bienvenido seas.
TURÍN	¿Cómo ha de ser bienvenido — <i>aunque de haber sido venga</i> <i>de los primeros que entraron</i> <i>el bajel, y en la contienda</i> <i>de rendirse y no rendirse,</i> <i>también lo fue en las defensas</i> <i>de la cámara de popa—,</i> si nunca para sus medras llega a ocasión?
DON BALTASAR	Quita, loco.
MAESTRE	Ni le riñas ni le ofendas, <i>que tiene razón. De aquesos</i> <i>esclavos que de la presa,</i> <i>después que a la religión</i> <i>se dé lo que pertenezca,</i> <i>se han de partir entre todos</i> <i>los que se han hallado en ella,</i> un esclavo, Baltasar, da a Turín, que, cuando venga [...]

Los versos señalados en cursiva fueron atajados probablemente por Calderón, quien también modificó una palabra de un verso adyacente del primero de los atajos (que marco en cursiva en la cita siguiente), con lo que obtuvo una versión doce versos más corta del pasaje, sin que se observen razones para la omisión más allá del probable deseo de abreviar y aligerar el diálogo:

MAESTRE Turín, bienvenido seas.
 TURÍN ¿Cómo ha de ser bienvenido
 quien nunca para sus medras
 llega a ocasión?
 DON BALTASAR Quita, loco.
 MAESTRE Ni le riñas ni le ofendas.
 Un esclavo, Baltasar,
 da a Turín, que, cuando venga [...]

Pero en otros casos tal vez pudieran existir otras motivaciones. En un lugar hay un diálogo entre el moro Alcuzcuz y el soldado Turín, que se hace pasar por mendigo con un brazo estropeado. Alcuzcuz lo reconoce y acaba por sacarlo de quicio, por lo que Turín intenta agredirle, en un pasaje que dice así en la primera redacción de *O* (f. 76r):

TURÍN ¿Agora sale con eso?
 ¡Voto a Dios que la muleta
 y horquilla rompa en sus cascos!
 ALCUZCUZ ¿Con qué manos?
 TURÍN Con aquestas.

 Da tras él y vele la cara

 ALCUZCUZ *¡Milagro, que le he sanado!*
 ¿Quién en dos días creyera
 que ya era santo? ¡Milagro!
 TURÍN ¡Alcuzcuz!
 ALCUZCUZ ¿Qué alcuzcuceas?

Calderón, sin embargo, decide atajar los tres versos en cursiva, y los sustituye por esta otra versión:

TURÍN ¿Agora sale con eso?
 ¡Voto a Dios que la muleta
 y horquilla rompa en sus cascos!
 ALCUZCUZ ¿Con qué manos?
 TURÍN Con aquestas.

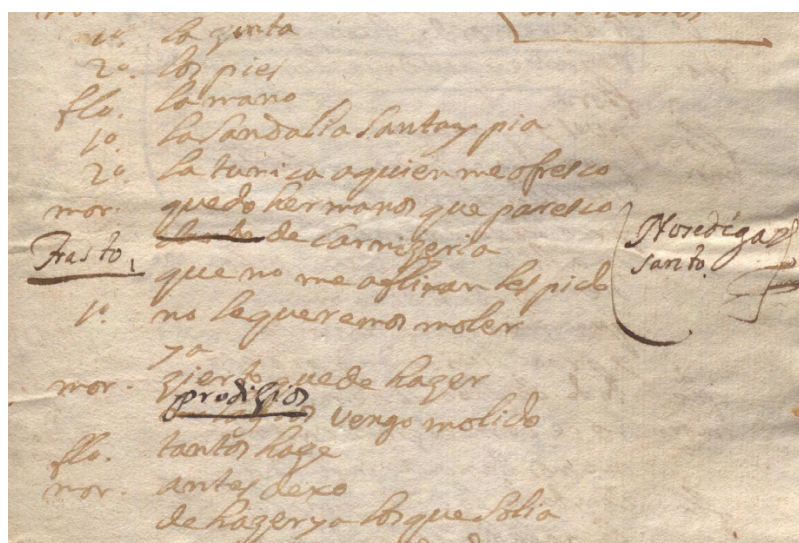
ALCUZCUZ ¡Hombre, mirar que ser yo!

Da tras él y vele la cara.

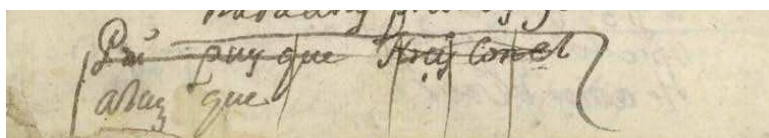
TURÍN ¡Alcuzcuz!

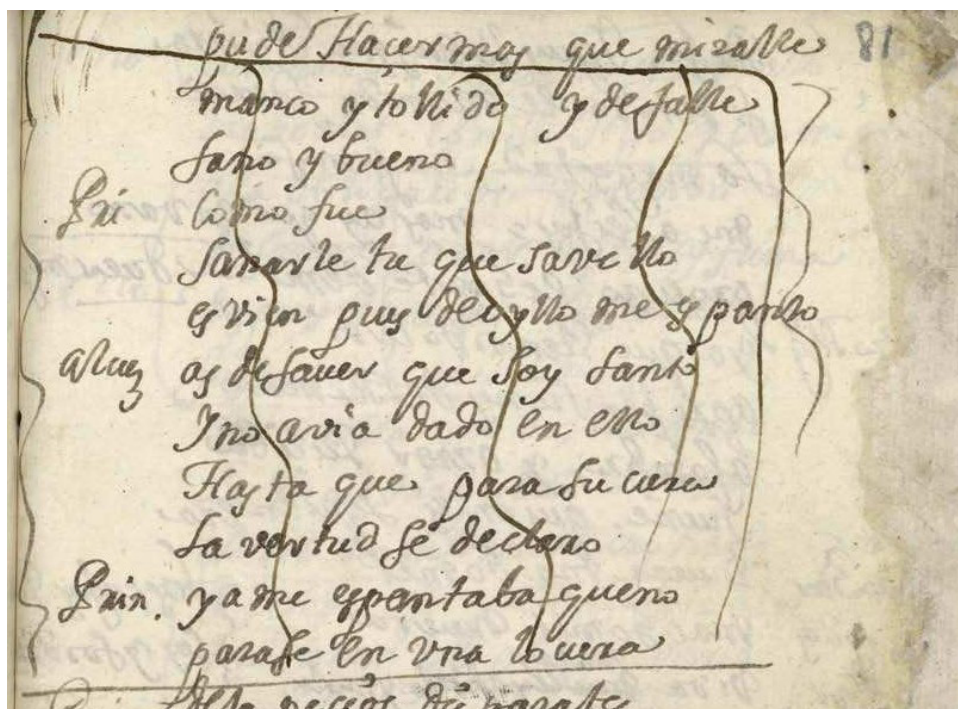
ALCUZCUZ ¿Qué alcuzcuceas?

Calderón, pues, suprime la broma inicial de Alcuzcuz sobre cómo sería un santo por haber provocado la sanación repentina de Turín, y quizá con ello hubiese querido adelantarse ya a una posible intervención del censor. De hecho, el mismo Avellaneda que en este manuscrito alaba sin cortapisas a Calderón y lamenta los versos atajados por el poeta, en un manuscrito de la comedia en colaboración *La adúltera penitente* (BNE Mss/14915), de Matos, Cáncer y Moreto, censuraba en diciembre de 1669, solo un par de meses después de la censura de *El gran príncipe*, un lugar parecido y escribía en el margen de su puño y letra: «No se diga santo» (f. 24r):



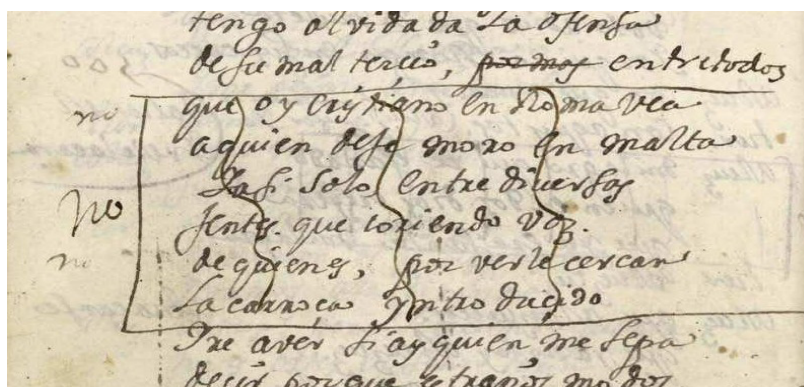
Volviendo a *El gran príncipe*, poco después hay una nueva alusión a esta jocosa santidad de Alcuzcuz en este diálogo suyo con el príncipe que se ataja en *O* (ff. 80v-81r):





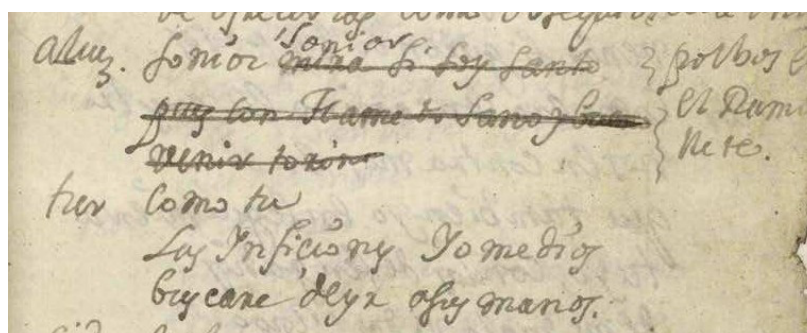
- | | |
|----------|--|
| PRÍNCIPE | Pues ¿qué haréis con él? |
| ALCUCUZ | ¿Qué
pude hacer más que miralle
manco y tollido y dejalle
sano y bueno? |
| PRÍNCIPE | ¿Cómo fue
sanarle tú? Que sabello
es bien, pues de oírlo me espanto. |
| ALCUCUZ | Has de saber que soy santo
y no había dado en ello
hasta que para su cura
la virtud se declaró. |
| PRÍNCIPE | Ya me espantaba que no
parase en una locura. |

En este caso no hay correcciones ni versos en el margen que permitan establecer con cierta seguridad la autoría del atajo. ¿Es de Calderón, que vuelve a suprimir una referencia a la santidad de Alcuzcuz? El estilo del atajo es muy similar a uno un poco anterior, del f. 76v, acompañado de una corrección adyacente:



A primera vista, la letra no parece de Calderón, de acuerdo con la manera de trazar el grupo *tr*, la *d* o la *s* final; sin embargo, no se aprecia diferencia ninguna en la tinta (también los *noes* parecen calderonianos), por lo que es posible que la corrección sí se deba a Calderón, que escribe al introducirla con un trazo levemente diferente, al no venir de la copia de corrido. Así, de ser de Calderón este atajo y el de los ff. 80v-81r, el poeta descartaría los versos por aludir a un episodio anterior. De no deberse a Calderón, sería una segunda mano la que detecta que se está aludiendo en esos versos a un episodio precedente que el propio Calderón había atajado y decide hacer lo propio con este lugar.

Y aun hay una tercera referencia a la jocosa santidad de Alcuzcuz, más adelante, donde dice el gracioso en la primera redacción de O (f. 85r):



ALCUZCUZ

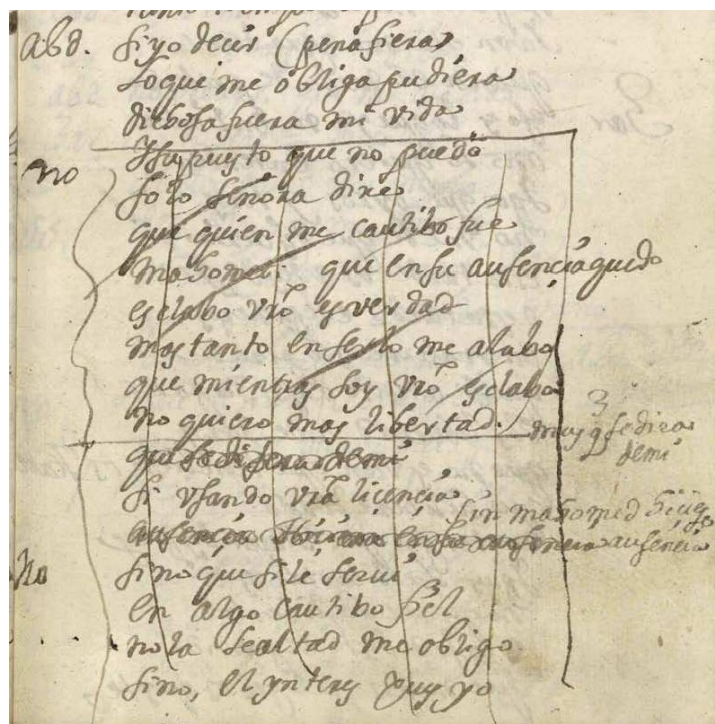
Sonior, mira si soy santo,
pues con Hamet, sano y bueno,
venir Torín.

TURÍN

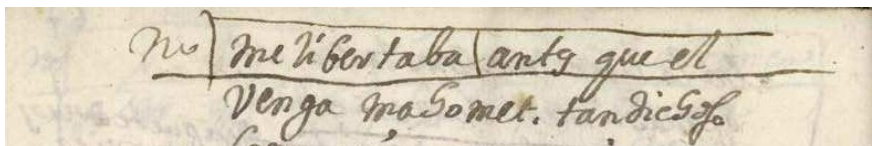
(Como tú
las inficiones, yo medios
buscaré de ir a sus manos.)

Excepto la primera palabra, toda la intervención de Alcuizcuz se tacha y se sustituye por un nuevo *sonior*, que enlaza con el inicio de la réplica de Turín, de manera que queda un verso: «ALCUZCUZ. Sonior, sonior. TURÍN. Como tú». Al igual que en el caso anterior, la letra no parece ser la de Calderón, aunque la tinta utilizada en la corrección sí parece la misma, por lo que cabría pensar que el atajo fue introducido de nuevo por el propio poeta, aunque con la letra forzada al escribir en la interlínea, o bien que una segunda mano, tal vez teniendo en cuenta los atajos introducidos en las referencias anteriores a una supuesta santidad de Alcuizcuz, suprimió por coherencia también esta.¹⁸

Es interesante ver también cómo Calderón duda o revisa decisiones suyas anteriores, pues a veces ataja versos que, a su vez, eran el resultado de un atajo precedente, aunque sea difícil establecer si la segunda intervención fue inmediatamente posterior a la primera, o resultado de una revisión hecha un poco más tarde. Obsérvese lo que sucede en este pasaje de los ff. 67r-67v:



18. Otro caso de posible autocensura puede verse en el f. 36v, en el que se atajan cuatro versos en los que Turín, al ver que el moro Alcuizcuz no recuerda si tenía tres o cuatro mujeres, lamenta no poder, como cristiano, disfrutar de la poligamia: «¡Oh, si no fuera pecado / el usarse en esta tierra / adonde ni aun una sola / se permite a su nobleza!». El atajo es limpio, aunque, por la manera en que fue realizado, parece deberse a Calderón. En todo caso, y de acuerdo con el patrón de los demás atajos, estos versos también pasaron a los demás testimonios de la comedia.



Se trata de un diálogo cortés entre Zara y Abdalá, en el que este último pronuncia los versos siguientes en la primera redacción calderoniana:

Si yo decir (¡pena fiera!)
 lo que me obliga pudiera,
 dichosa fuera mi vida,
y, supuesto que no puedo,
solo, señora, diré
que quien me cautivó fue
Mahomet. Que en su ausencia quedo
esclavo vuestro es verdad,
mas tanto en serlo me alabo
que mientras soy vuestro esclavo
no quiero más libertad.
 ¿Qué se dijera de mí,
 si, usando vuestra licencia,
 ausencia hiciera en su ausencia,
 sino que, si le serví
 en algo, cautivo fiel,
 no la lealtad me obligó,
 sino el interés, pues yo
 me libertaba antes que él?
 Venga Mahomet tan dichoso [...]

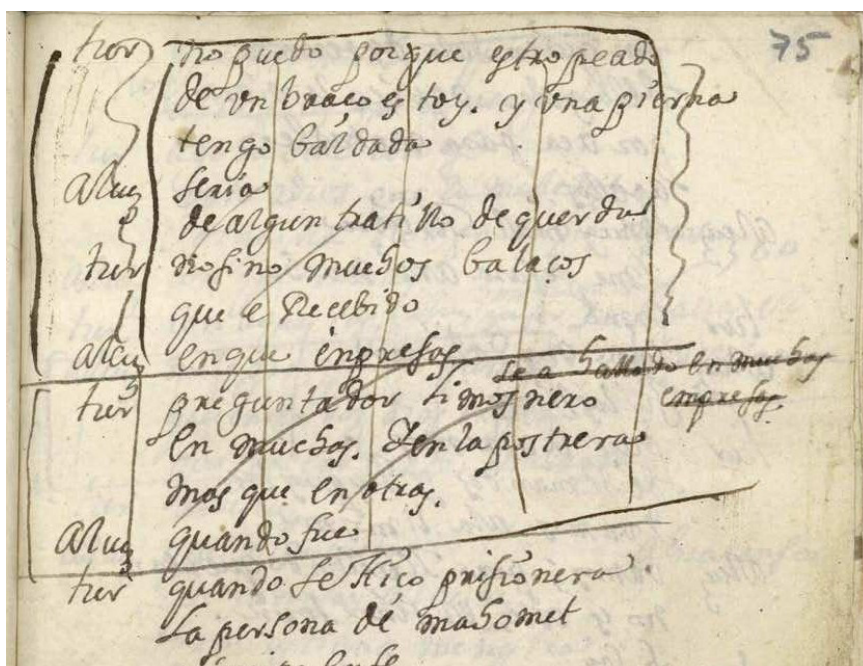
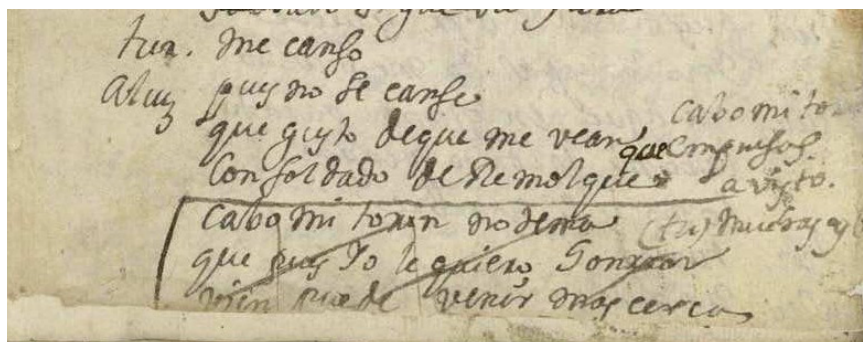
Calderón, probablemente en la línea habitual de reducir intervenciones que pudiera considerar amplificadoras, ataja las dos redondillas señaladas con cursiva y modifica dos de los versos siguientes, de manera que el pasaje queda así:

Si yo decir (¡pena fiera!)
 lo que me obliga pudiera,
 dichosa fuera mi vida.
Mas ¿qué se dirá de mí,
 si, usando vuestra licencia,
sin Mahomed hiciere ausencia, [...]

Calderón, sin embargo, más tarde (¿inmediatamente después?, ¿en una revisión posterior?), decidió ampliar el atajo también a los versos posteriores, con lo que se llevó por delante su primera corrección, con las modificaciones necesarias en los versos adyacentes, de manera que el pasaje quedó así:

Si yo decir (¡pena fiera!)
lo que me obliga pudiera,
dichosa fuera mi vida.
Venga Mahomet tan dichoso [...]

Otro caso similar lo encontramos en los ff. 74v-75r, que tienen este aspecto en el autógrafo:



Puede observarse que la mayor parte de los versos del pasaje han sido atajados, aunque, si se observa en detalle, se comprueba que son dos atajos realizados en dos tandas. El pasaje lee como sigue:

TURÍN	Me canso.
ALCUZCUZ	Pues no se canse, que gusto de que me vean con soldado de remolque. <i>Cabo mí, Torín, no tema, que, pues yo le quiero honrar, bien puede venir más cerca.</i>
TURÍN	<i>No puedo, porque estropeado de un brazo estoy y una pierna tengo baldada.</i>
ALCUZCUZ	Sería <i>de algún tratillo de cuerda.</i>
TURÍN	<i>No, sino muchos balazos que he recibido.</i>
ALCUZCUZ	<i>¿En qué empresas?</i>
TURÍN	¡Preguntador limosnero! En muchas, y en la postrera más que en otras.
ALCUZCUZ	¿Cuándo fue?
TURÍN	Cuando se hizo prisionera la persona de Mahomet [...]

Calderón, en primer lugar, atajó los nueve versos señalados en cursiva, y los substituyó por otro, «se ha hallado en muchas empresas», que pronuncia Alcuзcuz, de manera que el texto queda así:

TURÍN	Me canso.
ALCUZCUZ	Pues no se canse, que gusto de que me vean con soldado de remolque. <i>¿Se ha hallado en muchas empresas?</i>
TURÍN	¡Preguntador limosnero!

fueron, dado que la mayoría de las intervenciones se limitan a atajar versos y añadir *Sí* o *No* en el margen, pero al menos puede establecerse con seguridad la existencia de una, identificada como M473 en la ficha del portal *Manos* (Greer y García Reidy 2022) y reconocible por escribir con una característica tinta más oscura. Pero no es descartable que exista al menos otra mano (¿quizá la misma que copió los ff. 90-91r?) que ataja distintos pasajes, a veces añadiendo *Sí* o *No* en el margen, utilizando una tinta de color similar a la de Calderón, lo que la hace difícil de distinguir de los atajos introducidos por este, aunque, frente a las características rayas verticales onduladas que utiliza el dramaturgo, esta posible otra mano tiende a trazar líneas más rectas.²¹

La mano M473 parece ser la que dio su forma última al autógrafo, pues en ocasiones sobrescribe indicaciones anteriores. El objetivo de los atajos introducidos por ella debía de ser reducir la extensión de la comedia, que supera los 4000 versos, a una que no excediese en demasía la más estándar de los 3000; seguramente para asegurarse de que cumplía el objetivo, o de que se acercaba a él, numeró los versos en el manuscrito, de cien en cien, con numeración independiente para cada jornada, y contando solo los versos que restaban sin atajar.²² Al final de cada jornada solía incluir una pequeña recapitulación: tras la primera, en el f. 28v, indica que «tie [*sic*] la primera jornada mil y cincuenta y seis versos ~~156~~ 1056»; tras la segunda, se limita a apuntar «versos 1250» (f. 59v), aunque con una tinta diferente de la utilizada antes, mientras que al final de la tercera, quizá por falta de espacio, no incluye ningún apunte similar, aunque parecen contabilizarse 1022 versos, teniendo en cuenta dónde sitúa el 1000, en el f. 91r. Así, en su cómputo la comedia se queda en 3328 versos, frente a los 4053 que tiene el autógrafo en su primera redacción, sin tener en cuenta los atajos.

De todos modos, la manera de contar de esta mano no parecía buscar la precisión absoluta. Así, el número 100 lo sitúa junto al verso «Si de poder, ¿quién podía?»

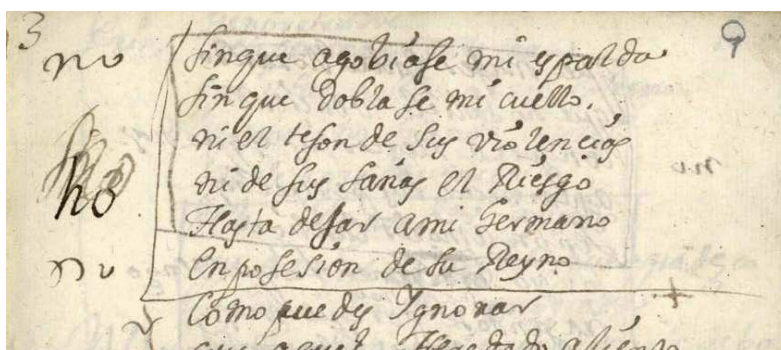
darle mayor agilidad a la trama» [2017:1313], y que el manuscrito, que cuenta con la comentada intervención final de Calderón, permite «estudiar la estrecha relación que existía entre Calderón, las compañías teatrales y aquellos que ejercían como copistas dentro de estas formaciones» [2017:1314].

21. En la ficha correspondiente al autógrafo del portal *Manos* (Greer y García Reidy 2022), debida a Margaret Greer, solo se distinguen dos manos en el manuscrito: la de Calderón y la mencionada M473, aunque habría de añadirse al menos la que copia los ff. 90-91r, no autógrafos. Tratando precisamente de atajos y tachaduras, ya apuntaba Greer que «cabe la posibilidad de que estos tachones correspondan a más de una mano, aunque no haya forma de confirmarlo».

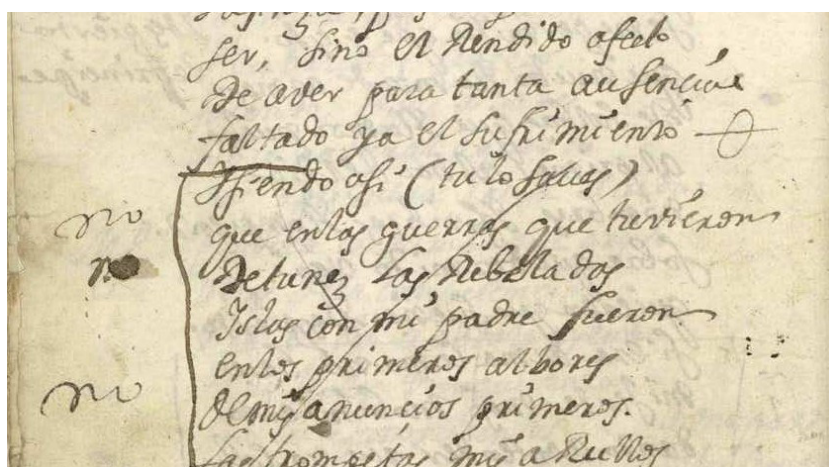
22. Para Greer, en la mencionada ficha de *Manos*, la mano que numera los versos de cien en cien es «posiblemente diferente de M473», aunque a mí me da la impresión de que es la misma.

(f. 5r), que en realidad debería ser el 138, y no se introdujeron atajos en los versos anteriores que puedan justificar la cifra, que parece deberse a algún tipo de descuido. Con más exactitud se sitúa el 200 junto al verso «tanto en bienes temporales» (f. 7r), que se corresponde con el 238, justo cien versos después del marcado como 100. Antes del 200, en el f. 6, tanto en el recto como en el verso, otra mano había atajado unos versos, aunque los síes que se incluyeron en el margen debieron de hacer que sí se tuviesen en cuenta en el cómputo.

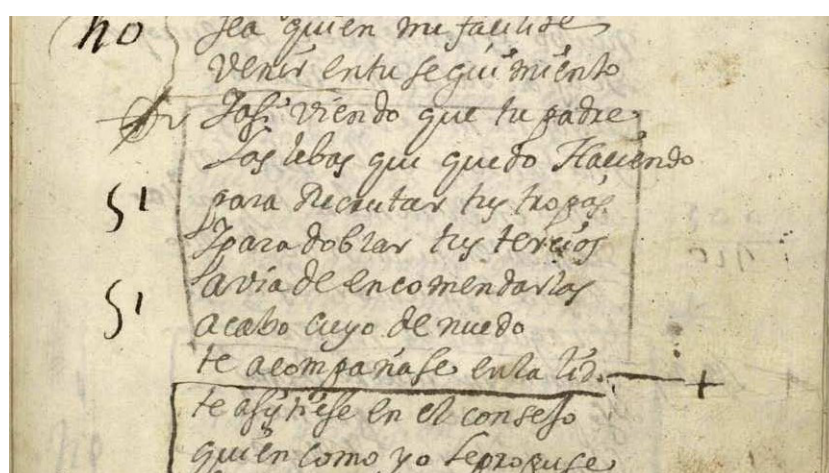
El siguiente número, el 300, se sitúa junto al verso «apóstata mi deseo» (f. 10r), que se corresponde con el 387, es decir, hay 149 versos entre el 200 y el 300, y aquí sí se puede ver cómo esta mano M473, de tinta más oscura, tiene en cuenta los versos enjaulados por ella. Entre los ff. 7r y 10r encontramos distintos atajos, varios de ellos introducidos con una tinta más clara, similar a la utilizada por Calderón. En el f. 7r se atajan con esta tinta cuatro versos, pero un *Sí* en el margen parece indicar que se tuvieron en cuenta en el cómputo, lo mismo que sucede con otros seis en el 8r. Ya en los ff. 8v-9r, distintos atajos tal vez insertados ya por esa mano anterior, si es que no por el mismo Calderón, parecen confirmados por la tinta más oscura de M473, como se aprecia, por ejemplo, en este de la parte superior del 9r:



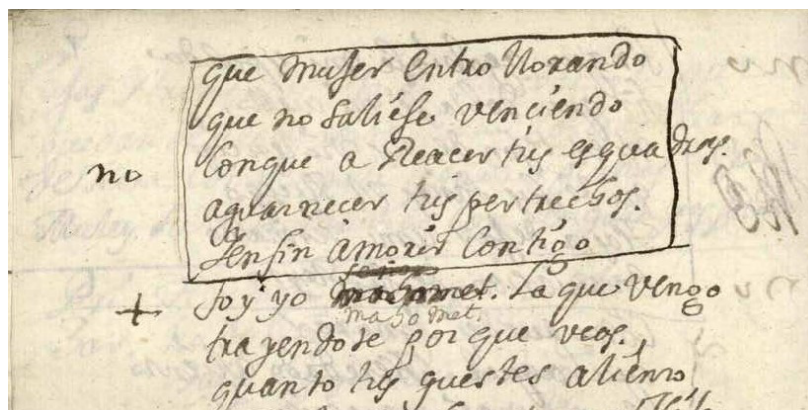
Esta tinta más oscura, sin discrepar de esa mano anterior, en ocasiones sí corrige su manera de proceder. En estos mismos folios 8v-9r, la mano anterior, debido al elevado número de versos atajados, utilizó un signo para indicar dónde se debía retomar el texto; M473, aunque mantiene los versos atajados, quizá por entender que el utilizado por la mano anterior no era un sistema demasiado claro, tacha el signo donde se retomaba el texto y añade unos claros síes en el margen de los versos que sí se pronuncian, como se observa en estas imágenes de los ff. 8v-9r:



[...]

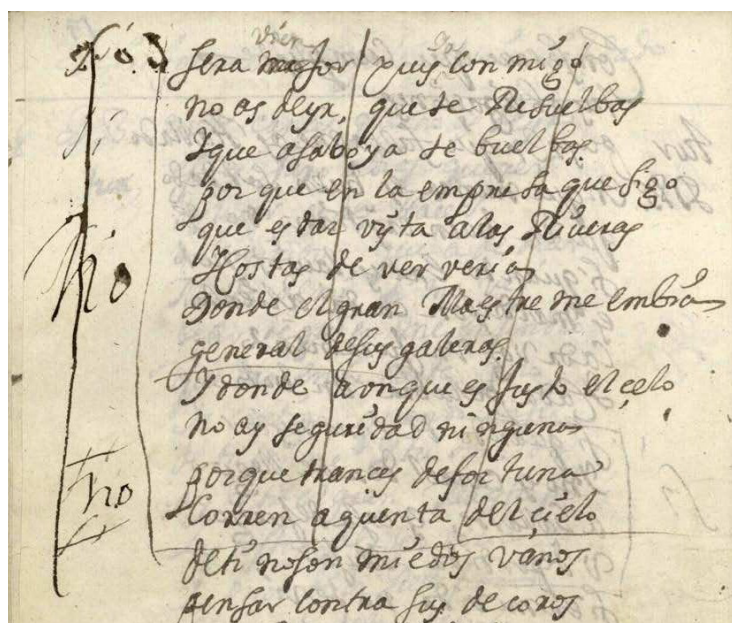


Es posible también que M473, esta mano de tinta oscura, añadiera los *Sí* para evitar que pudiese pensarse que esos versos estaban atajados, pues no lo estaban: el aparente atajo se encuentra, en realidad, en el verso del folio, trazado por M473 con su tinta oscura, y se transluce en el recto. Obsérvese también cómo esta mano, aunque tacha el signo que utilizaba la mano anterior para indicar que se retomaba el texto, utiliza inmediatamente a continuación el mismo recurso, con un signo +, que sitúa antes del atajo que introduce ella misma y también después, en el lugar en el que se retoma el texto en el f. 9v:

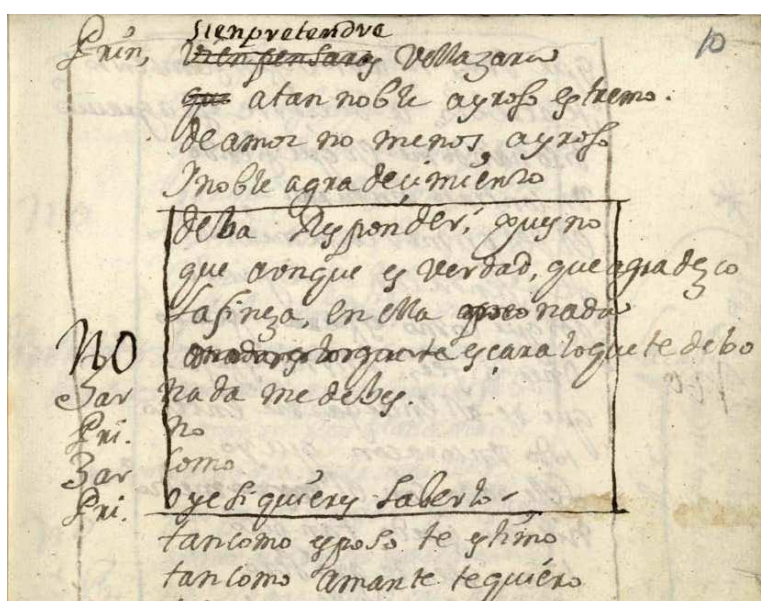


En todo caso, sumando los versos atajados, bien por M473, bien por la mano anterior, con el refuerzo de la mano de tinta más oscura, salen 48 versos, es decir, casi los 49 de más que hay entre el 200 y el 300 marcados por M473.

Y que esta mano no tenía en cuenta en el cómputo los versos atajados se ve con más exactitud aún un poco más adelante: como verso 500 señala «que pueda acudir lo espeso» (f. 15v), que se corresponde con el 634 sin tener en cuenta los atajos, mientras que como 600 marca «qué buena piedad será» (f. 18r), que se corresponde con el 750; la diferencia se debe al atajo de dieciséis versos que se introduce entre los ff. 17v-18r, marcados, por esta misma mano de tinta más oscura, con unos *no* que se superponen a unos *sí* de una mano anterior que son tachados:



Esta mano M473 de tinta más oscura, que mantiene o modifica decisiones de manos anteriores respecto de los atajos, a la par que añade otros propios, y que numera los versos seguramente para reducir la extensión de la comedia a una que se considere más asumible, probablemente con vistas a las representaciones en un corral de comedias, actúa en general con bastante rigor, pues, al atajar versos, se asegura siempre de que el texto resultante tenga sentido y respete la forma métrica correspondiente. Obsérvese por ejemplo lo que sucede en este pasaje del f. 10r:



Calderón escribió:

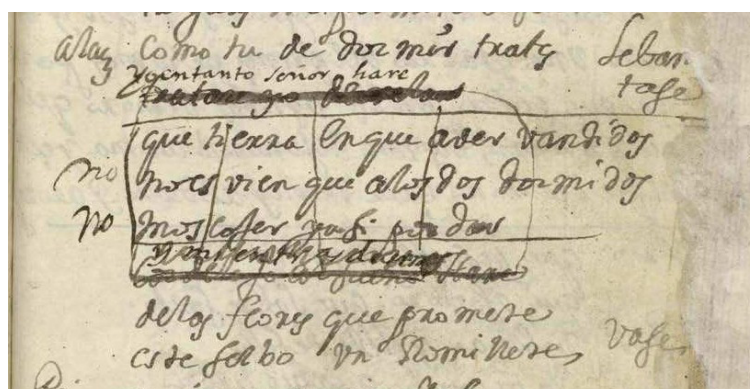
PRÍNCIPE	Bien pensarás, bella Zara, que, a tan noble airoso extremo de amor, no menos airoso y noble agradecimiento deba responder. Pues no, que, aunque es verdad que agradezco la fineza, en ella nada es, Zara, lo que te debo.
ZARA	¿Nada me debes?
PRÍNCIPE	No.
ZARA	¿Cómo?

PRÍNCIPE *Oye, si quieres saberlo.*
 Tan como esposo te estimo,
 tan como amante te quiero [...]

Como se aprecia en la imagen, M473 atajó los versos señalados en cursiva, atajo que no podía introducirse limpiamente pues dejaba la primera intervención del príncipe sin sentido, al omitir el verbo principal de la cláusula subordinada (*deba responder*). Por ello, esta mano interviene en los dos primeros versos para convertir una oración compleja en una única cláusula simple, de manera que el texto queda como sigue:

PRÍNCIPE *Siempre tendré, bella Zara,*
 a tan noble airoso extremo
 de amor, no menos airoso
 y noble agradecimiento:
 tan como esposo te estimo,
 tan como amante te quiero [...]

Otro ejemplo lo encontramos en el f. 81r:



Calderón escribió:

ALCUZCUZ Como tú de dormir trates, *Levántase*
 trataré yo de velar;
 que tierra en que haber bandidos,
 no es bien que a los dos dormidos

mos coger; y así, por dar
 cordelejo al sueño, haré
 de las flores que promete
 este selvo un romillete. *Vase*

Sobre el texto de Calderón, interviene una mano distinta (me parece que la misma que estamos tratando, aunque es difícil afirmarlo con seguridad absoluta), en dos fases distintas. En primer lugar, ataja los tres versos marcados en cursiva y reescribe el verso siguiente, con lo que el pasaje quedaría así:

ALCUZCUZ	Como tú de dormir trates,	<i>Levántase</i>
	trataré yo de velar,	
	<i>y, mientras duermas, haré</i>	
	de las flores que promete	
	este selvo un romillete.	<i>Vase</i>

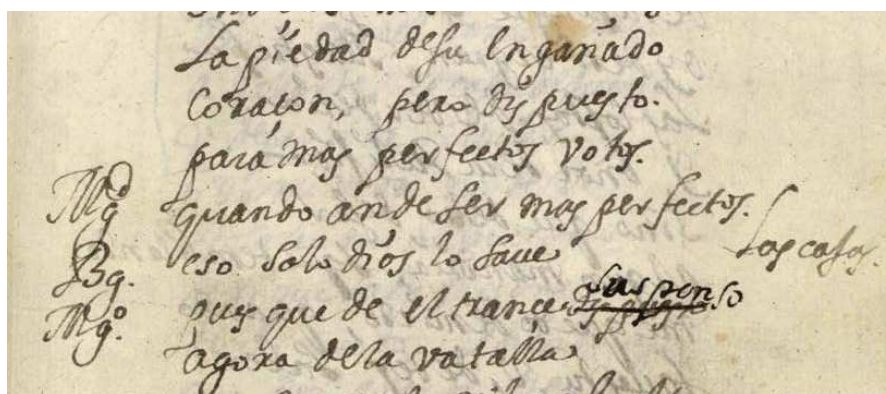
Sin embargo, con esta solución la métrica se resentía: «Como tú de dormir trates» es el último verso de una redondilla (los versos anteriores terminaban en *disparates*, *pequeño* y *sueño*), y con «y, mientras duermas, haré» comenzaba una nueva redondilla que terminaba justo después con el verso «Necia memoria, ya sé», que pronuncia el príncipe; así, el verso «trataré yo de velar» quedaba suelto, de manera incorrecta. Seguramente por ello, se tacha la enmienda introducida en el verso posterior al atajo y también el verso anterior, que se sustituye por «yo en tanto, señor, haré», de manera que la versión definitiva del pasaje, que sí se ajusta al patrón de las redondillas, queda así:

ALCUZCUZ	Como tú de dormir trates,	<i>Levántase.</i>
	<i>yo en tanto, señor, haré</i>	
	de las flores que promete	
	este selvo un romillete.	<i>Vase.</i>

También los atajos que introduce esta mano en los ff. 17r-18r, en este caso limpios, sin correcciones adyacentes, respetan la forma métrica de las redondillas, que no se ve alterada. El cuidado que pone en la revisión del texto se aprecia asimismo en otros aspectos, como en algún verso en el que enmienda con acierto el texto de Calderón, que escribe lo siguiente en el f. 16r:

Pues quede el trance *dispuesto*
 agora de la batalla

A primera vista, y descontextualizada, la lectura parece correcta, pero en realidad no tiene sentido, pues la batalla había comenzado ya, y lo que dice aquí el Mal Genio, que es quien habla, es que quede *suspenso* el trance de la batalla, tal y como leemos en *M2* y A. Calderón, en realidad, comete un error de copista, por salto de ojo a un verso anterior, «corazón, pero dispuesto». Frente a lo que sucede en otros lugares del manuscrito, el poeta no detecta su error, pero sí lo hace otra mano, que tacha la primera lectura de Calderón y la corrige por la correcta, *suspenso*:



Aunque no pueda asegurarse con total certeza, parece tratarse de M473, la mano de tinta oscura que venimos estudiando, que no sabemos en realidad cuándo interviene. De hacerlo después de la publicación de la *Cuarta parte*, podría haber corregido este verso teniendo en cuenta su texto, o acaso el de algún otro testimonio. Sin embargo, si lo hace poco después de haber sido censurado el manuscrito, con el objetivo de adaptar y reducir su texto para una representación en corral, es posible que corrija *ope ingenii*, al detectar la anomalía del vocablo utilizado por Calderón y apoyándose en la rima del romance.

CONCLUSIONES

Baltasar de Loyola muere en Madrid en septiembre de 1667 y pocas semanas después se publica el *Sermón fúnebre* de Esquex que sirve de fuente básica a Calderón

para escribir su comedia, lo que marca el *terminus post quem* de la composición de esta. De ser cierta la hipótesis esbozada de que el autógrafo actual no constituye la primera versión de la comedia, podría conjeturarse que tal vez el poeta compusiese una primera redacción de la obra muy a finales de 1667 o ya en 1668, primera versión que quizá estuviese pensada para ser representada con carros en algún tipo de conmemoración jesuita de la muerte del príncipe converso. De esta primera versión derivarían, en un grado de simplificación o corrupción difícil de saber, *A* y *M2*, que contienen versos perdidos de *O* que parecen a todas luces calderonianos.

Tal vez por querer, o por pedírsele, adaptar la obra a los corrales de comedias, Calderón elabora una segunda versión, de la que sería testimonio el autógrafo que ha llegado hasta nosotros con censuras de septiembre de 1669. Este autógrafo, en todo caso, no se conserva hoy como salió de la pluma del poeta: Calderón debió de mantener el final de la obra que leemos en *A* y *M2*, o uno muy similar (tal vez levemente adaptado), pero la compañía que habría de escenificar la obra en corral consideró que ese final era irrepresentable y tal vez pidiese a Calderón que lo simplificase, versión simplificada que es la que puede leerse hoy en día en el autógrafo, en los dos últimos folios, no autógrafos, en los que quizá se pasase a limpio una versión corregida por Calderón llena de tachaduras y reescrituras en los márgenes, como sucede en un folio del autógrafo de *El secreto a voces* (Aichinger, Kroll, Rodríguez-Gallego 2015:140-142). En todo caso, este final simplificado no autógrafo, aunque no haya por qué dudar que también fue compuesto por el poeta, es el que pasó la censura y el que posiblemente se representase en las puestas en escena en corral documentadas en los años siguientes, como la de 1670 del corral de la Montería de Sevilla, por la compañía de Francisco de Medina (la obra se menciona como formando parte de un conjunto de comedias *nuevas*, según se indica en la entrada correspondiente de *DICAT*).

Al tiempo, este mismo autógrafo sufrió diferentes intervenciones: del propio Calderón, a través de atajos y correcciones (presumiblemente ya antes de que el manuscrito fuese sometido a censura), y de otras figuras, que intervienen en el texto y que, además de incluir el nuevo final en dos folios no autógrafos, acortan y modifican otros pasajes de la obra. Con cierta frecuencia, no es fácil establecer si un determinado atajo se debe a la mano de Calderón o a otra distinta de la del poeta.

Escribe Kroll [2017:127] que, en el ámbito de la Filología, «no hay nada tan dinámico y nada tan estático como un autógrafo», y el de *El gran príncipe de Fez* es

muy buen ejemplo de ello. El aparente estatismo de sus folios esconde un gran dinamismo en cuanto a estados textuales, dinamismo muy difícil de capturar y reducir a esquema. El autógrafo de la comedia, con sus atajos y correcciones, contiene un auténtico baile de reescrituras, que siempre parecen motivadas por el contacto de Calderón con las compañías, con los tablados y los distintos espacios de representación, antes que por el deseo de legar a la posteridad un texto definitivo. Y esto supone un desafío tal vez irresoluble para la crítica textual, pues las reescrituras del propio autógrafo, sumadas a las variaciones presentes en otros testimonios, dificultan sobremanera la labor de fijar un estadio redaccional que pueda servir de base a una edición crítica del texto y de patrón de referencia de un aparato crítico o un aparato genético, aunque precisamente por ello constituyen un testimonio precioso de la reescritura constante del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, y Simon KROLL, coords., *Calderón en su laboratorio*, monográfico de *Anuario Calderoniano*, 8 (2015), pp. 13-207, en línea, disponible en: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/issue/view/2034>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- AICHINGER, Wolfram, Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, eds., *El secreto a voces*, Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger, Kassel, 2015.
- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana, ed., *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, Pedro Calderón de la Barca, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre Lope en Calderón: el caso de *El perro del hortelano*», en *El tinglado de la antigua farsa: corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispano*, dir. Julio Vélez Sainz, coords. Mélanie Werder Avilés y Elena M. Moncayola Santos, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2021, pp. 213-224.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», *Anuario Calderoniano*, 8 (2015), pp. 31-52, en línea, disponible en: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38083>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- ARELLANO, Ignacio, y Víctor GARCÍA RUIZ, eds., *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger, Kassel, 1989.
- BLASUT, Giada, «Enmiendas autógrafas y realización de didascalias en *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, 142 (2021), pp. 65-84.
- BOADAS, Sònia, «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo*, 8, 2 (2020), pp. 509-531.
- BOADAS, Sònia, «*Las bizarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, 142 (2021), pp. 27-46.
- BOADAS, Sònia, y Marco PRESOTTO, dirs., *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*, 2025, en línea, disponible en: <<https://theatheor-fe.netseven.it/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *La fundación*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *El tragaluz*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

- CAAMAÑO ROJO, María J., ed., *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, Pedro Calderón de la Barca, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2017.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran príncipe de Fez*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Biblioteca Castro, Madrid, 2010, pp. 549-674.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*», *Anuario Calderoniano*, 8 (2015), pp. 53-70, en línea, disponible en: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38084>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- COENEN, Erik, «Introducción», en *La selva confusa*, Pedro Calderón de la Barca, ed. Erik Coenen, Reichenberger, Kassel, 2011, pp. 1-61.
- COENEN, Erik, «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas», *Anuario Calderoniano*, 8 (2015), pp. 71-91, en línea, disponible en: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38095>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- CRIVELLARI, Daniele, «Notas sobre el proceso de composición y representación de *La niñez del padre Rojas*, de Lope», *Criticón*, 142 (2021), pp. 85-107.
- CRUICKSHANK, Don W., ed., *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Pedro Calderón de la Barca, Tamesis, London, 1971.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2025, en línea, disponible en: <<http://etso.es>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- DICAT: FERRER VALLS, Teresa, *et al.*, en línea, disponible en: <<https://dicat.uv.es>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- FERNÁNDEZ, Natalia, ed., *El mágico prodigioso*, Pedro Calderón de la Barca, Crítica, Barcelona, 2009.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2015.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Unas enmiendas para la posteridad: *El laberinto del mundo* y la reescritura de un género», en «*A dos luces, a dos visos*». *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, ed. Carlos Mata Induráin, Reichenberger, Kassel, 2020, pp. 41-52.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, y Alejandra ULLA LORENZO, «Las manipulaciones del

- manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor encanto, amor*: tres manos reescriben para el corral», *Bulletin of Spanish Studies*, 94, 8 (2017), pp. 1287-1315. DOI: <<https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1395554>>
- GREER, Margaret Rich, «Calderón, Copyists, and the Problem of Endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1 (1984), pp. 71-81.
- GREER, Margaret Rich, ed., *Basta callar*, Pedro Calderón de la Barca, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 2000.
- GREER, Margaret Rich, «Calderón en su laboratorio: la evidencia de atajos comentados y repartos», *Anuario Calderoniano*, 8 (2015), pp. 153-166, en línea, disponible en: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38099>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Los autógrafos de Calderón y su tratamiento ecdótico», *Anuario Calderoniano*, 17 (2024), pp. 143-165.
- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Peter Lang, New York, 2017.
- MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool, 1993.
- MASON, T. R. A., ed., *La desdicha de la voz*, Pedro Calderón de la Barca, Liverpool University Press, Liverpool, 2003.
- McKENDRICK, Melveena, y Alexander A. PARKER, eds., *El mágico prodigioso*, Pedro Calderón de la Barca, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- PINILLOS, Carmen, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón. Innovación y legado*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, Peter Lang, New York, 2001, pp. 309-323.
- PRESOTTO, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), pp. 153-168.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2010a, pp. 157-193.

- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108 (2010b), pp. 99-114, en línea, disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/108/108_099.pdf>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «En el taller de Calderón: motivos y pasajes de una de sus comedias más tempranas, *Judas Macabeo*, que serán recurrentes en su obra posterior», *Atalanta: revista de las letras barrocas*, 4, 2 (2016), pp. 87-136. DOI: <<https://doi.org/10.14643/42D>>
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*», *Criticón*, 130 (2017a), pp. 127-155.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», *Revista de Filología Española*, 97, 1 (2017b), pp. 113-144. DOI: <<https://doi.org/10.3989/rfe.2017.05>>
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Del púlpito al tablado: un sermón fúnebre de Esquex como fuente de *El gran príncipe de Fez*, de Calderón», en *Religión, política y moralidad en el Barroco. La predicación en la España del siglo XVII*, ed. Jaume Garau, Sindéresis, Madrid-Porto, 2018, pp. 221-249.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Calderón puntúa: signos de puntuación en el autógrafo de *El gran príncipe de Fez*», en *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVIII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Pisa University Press, Pisa, 2020, pp. 93-143, en línea, disponible en: <<https://www.pisauniversitypress.it/scheda-libro/autori-vari/el-punto-y-la-voz-978-883339-4343-575786.html>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Entre Lope y Calderón: ecos de ¡Ay, verdades, que en amor...! en *El astrólogo fingido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 29 (2023), pp. 431-468. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.482>>
- RUANO DE LA HAZA, José María, ed., *Cada uno para sí*, Pedro Calderón de la Barca, Reichenberger, Kassel, 1982.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «El legado manuscrito de *El mayor encanto, amor*: ejemplo de adaptación calderoniana», en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al*

- 13 de julio de 2007*, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2010, vol. 2 [CD-Rom], s.p.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1 (2013), pp. 253-274.
- URZAÍZ TORTAJADA, Héctor, «Arte nuevo de censurar comedias (en tiempos de Lope): *La corona merecida*», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 2009*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2011, pp. 99-128.
- VALDÉS, Ramón, «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*», en *El último Lope (1618-1635) y la escena: XXXVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2013*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2015, pp. 179-220.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 371-403.
- VILA CARNEIRO, Zaida, «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», *RILCE. Revista de filología hispánica*, 33, 2 (2017), pp. 726-747.
- VITSE, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72 (1998), pp. 5-10.
- VUELTA GARCÍA, Salomé, «El agua mansa», ficha en construcción, en *AUTESO*, dirs. Sònia Boadas y Marco Presotto, 2025, en línea, disponible en: <<https://thea-theor-fe.netseven.it/obra/3662/el-agua-mansa/datos-bibliograficos>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.