

Problemas del manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*

Problems of the manuscript of *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*

Erik Coenen

Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid
ESPAÑA
ewcoenen@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.1, 2015, pp. 111-128]

Recibido: 12-01-2015 / Aceptado: 02-03-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.01.08>

Resumen. En el manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* conservado en la Biblioteca Nacional, los folios atribuidos a Antonio Coello no son autógrafos, como siempre se ha pensado. Este hecho exige reinterpretar las intervenciones textuales posteriores de quienquiera que haya sido el que copió estas partes del texto, que sin duda fue alguien vinculado a una compañía teatral. Hay muchos indicios claros de que la compañía introdujo, sin consultar a los poetas, cambios importantes en su texto, incluso reordenando segmentos de la tercera jornada.

Palabras clave. Antonio Coello, Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, manuscritos de comedias, comedias en colaboración.

Abstract. In the manuscript of *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* preserved in the Biblioteca Nacional, the folios attributed to Antonio Coello are not autograph, as has always been assumed. This fact imposes the need to reinterpret the textual interventions made by whoever it was who copied these parts of the text, undoubtedly someone linked to a theatre company. There are clear signs that, without consulting the poets, the company introduced important changes in their text, even reordering segments of the third act.

Keywords. Antonio Coello, Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, Comedia Manuscripts, Collaborated Comedias.

El propósito de estas páginas es examinar algunos problemas que plantea el manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*¹ (Biblioteca Nacional, Ms. 14778), más concretamente, los relacionados con las contribuciones de una persona que siempre ha sido identificada erróneamente como Antonio Coello, uno de los dos poetas que escribieron la comedia, siendo el otro don Pedro Calderón de la Barca. Se trata del único testimonio textual antiguo conservado de la obra, y fue editado por Eduardo Juliá Martínez en 1930, cuya labor ecdótica fue a su vez aprovechada por Luis Astrana Marín en su edición de los *Dramas* de Calderón (1932). Desde aquel entonces, no se ha vuelto a editar la comedia, pese al considerable interés que posee, en parte por méritos propios, pero también por sus puntos de contacto con dos de las obras maestras de Calderón: *La hija del aire* (segunda parte), con la que comparte lo esencial del argumento, y en menor medida *La vida es sueño*, con la que comparte la ubicación vagamente polaca, algunos motivos, algunos versos y el nombre de dos personajes, Segismundo (o Sigismundo, escrito Sixismundo o Sijismundo) y Rosaura².

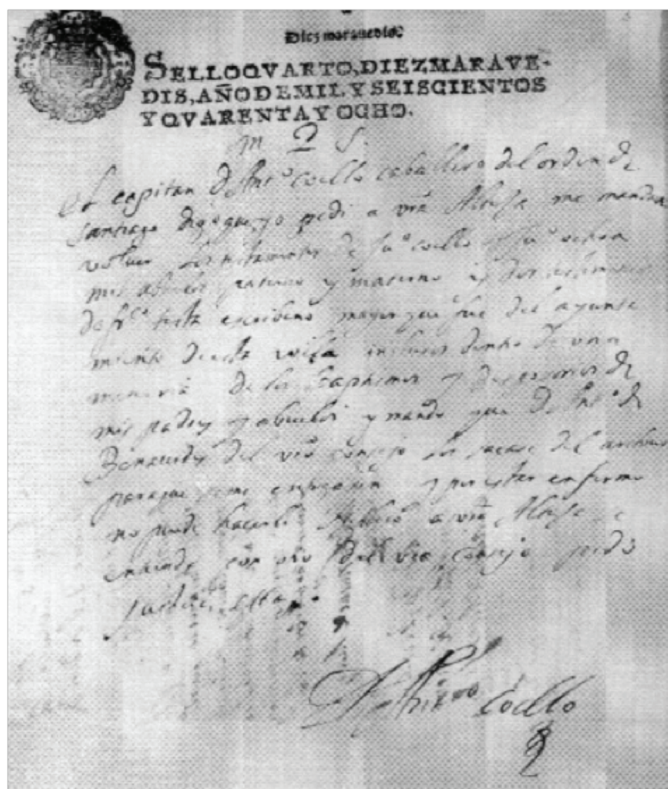


Imagen 1. La letra y la firma de Antonio Coello en una solicitud incluida en el expediente de su ingreso en la Orden de Santiago (exp. 1992).

1. Escribo «Naturaleza» y «Fortuna» con mayúscula inicial por entender que se trata de dos figuras alegóricas contrapuestas, y que el artículo definido que acompaña «Fortuna» sirve únicamente para completar el octosílabo.

2. Para las relaciones con *La vida es sueño*, ver Northup, 1910, pp. 221-225, y Sloman, 1957, pp. 250-277; y para las que mantiene con *La hija del aire II*, quizás más fundamentales, ver Cruickshank, 2009, p. 149.

Al contrario de lo que siempre se ha afirmado, el manuscrito es sólo parcialmente autógrafo, ya que, si bien la letra de la segunda jornada y parte de la tercera es de Calderón, la del resto, como ya he adelantado, no es de Antonio Coello. A esta conclusión he llegado después de cotejarlo con un documento de su puño y letra, firmado por él e incluido al final del expediente de pruebas para su ingreso en la Orden de Santiago, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional (exp. 1992, ver imagen 1). El documento ya fue parafraseado por Cotarelo en su biografía de Coello³, pero sin que se fijara en la letra. El hecho de que los folios atribuidos a Coello no sean autógrafos obliga a reconsiderar algunos aspectos del manuscrito; pero apenas genera dudas sobre la autoría, pues la misma persona que copió el texto escribió en un folio que antecede a la jornada primera (fol. III): «Jornada P^a de yerros de naturaleza y aziertos de la fortuna De don Ant.^o Coello» (ver imagen 2). Difícilmente puede haber sido alguien que, al copiar el texto del poeta, ignorara su identidad. Sólo cabe pensar en una persona vinculada a una compañía de actores y con autoridad para retocar el texto.

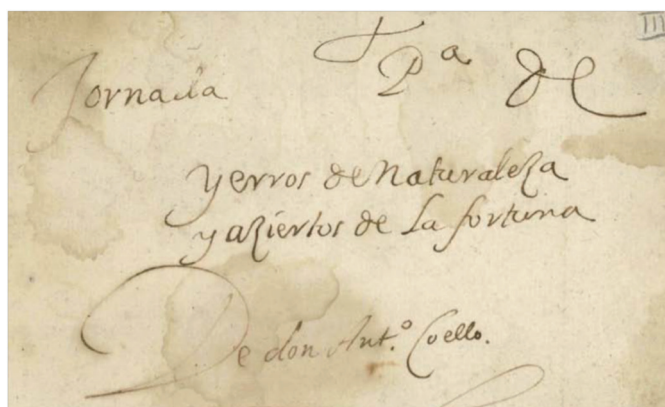


Imagen 2. La letra del copista en el manuscrito (f. III).

Los únicos indicios que se conservan de representaciones antiguas de la obra son los incluidos en el propio manuscrito. Uno es la aprobación para su representación de la mano de don Jerónimo de Villanueva, con su correspondiente encargo («Vea esta comedia don Gerónimo de Villanueua», fol. 60r) fechado el 4 de mayo de 1634; el censor menciona, convenientemente para nosotros, que la comedia es obra de «dos tan grandes ingenios». El otro indicio es un folio que recoge, al principio del segundo acto y de mano de Calderón, las *dramatis personae* con el reparto (fol. 23r). El reparto interesa aquí por si nos puede conducir a la identidad del copista. Desgraciadamente, alude a los actores con suma vaguedad: a los mellizos Polidoro y Matilde, encarnados por una única actriz⁴, los representaría la «Sra. Autora», y a los demás «Vezon, Liñan, Autor, Salbator, Navia, Bernarda, Ana María,

3. Cotarelo, 1918, p. 15.

4. Rogers, 1988, pp.361-363.

Marcos y Matías». Cotarelo, que no captó la duplicación de papeles de la señora Autora, propuso este elenco⁵:

Polidoro: quizá Jacinto Varela.
 Matilde: Mariana de Olivares.
 Tabaco: Juan Bezón.
 Federico: Domingo de Liñán.
 Fisberto: Roque de Figueroa («Sr. Autor»)
 Sigismundo: Jaime Salvador.
 Filipo: Juan de Navia.
 Rosaura: Bernarda Ramírez.
 Policena: Ana María de Peralta («la Bezona»)
 Criados: Marcos Garcés y Juan Matías.

Cruickshank, en cambio⁶, se inclina a pensar que el «señor autor» era Andrés de la Vega y la «señora autora», María de Córdoba, conocida como Amarilis. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), a su vez, entiende que se trata de la compañía de Avendaño, «dado que sabemos que algunos de los actores que figuran en el reparto pertenecían a ella», y establece el siguiente reparto, sólo parcialmente coincidente con el propuesto por Cotarelo:

Polidoro y Matilde: María Candado.
 Tabaco: Juan Bezón.
 Federico: Domingo de Liñán.
 Fisberto: Cristóbal de Avendaño.
 Sigismundo: Salvador de Lara.
 Filipo: Juan de Navia.
 Rosaura: Bernarda Gamarra, Bernarda Ramírez
 o Bernarda Villarroel.
 Policena: Ana María de Peralta («la Bezona»)
 Criados: Marcos de Herrera y Juan Matías.

Sea como fuere, el hecho es que con estos datos no he conseguido establecer la identidad de quien copió el texto de Coello. Me resignaré a llamarlo, de aquí en adelante, «el copista», aunque está claro que su tarea iba más allá de la mera transcripción fiel de un borrador hoy perdido.

Northup dictaminó que los folios de Calderón constituían un «borrador» y los que atribuía a Coello, un «traslado», y tenía razón, aunque creía que era el propio Coello quien había «trasladado» su texto⁷. Alviti, en su estudio rigurosamente metódico de 17 autógrafos de comedias escritas en colaboración, dando asimismo por sentado que los folios de ambos «ingenios» son autógrafos, saca conclusiones contundentes sobre el método de trabajo⁸. Una es que los poetas compusieron sus partes de la comedia no simultáneamente («sincronía»), sino de manera con-

5. Cotarelo, 1918, p. 48.

6. Cruickshank, 2009, p. 148.

7. Northup, 1910, pp. 414-415.

8. Alviti, 2006, pp. 160-166.

secutiva («diacronía»), conclusión relacionada a la vez con una interpretación que considero errónea de la distribución del texto de la tercera jornada, como veremos. Otro es que trabajaron «codo con codo», entiendo que en la fase de revisión final del texto o en reuniones puntuales, porque durante la composición propiamente dicha tal cercanía sería incompatible con la «diacronía».

Estas conclusiones habrá que revisarlas ahora; pero antes de proceder a un examen más detenido del manuscrito, resulta imprescindible resumir brevemente el argumento de la comedia, pues elementos de este son relevantes para la comprensión cabal de algunos problemas del texto que discutiré en estas páginas, y la obra es poco conocida.

Muerto el rey de Polonia, la aplicación de la ley sálica da prioridad en la sucesión a su hijo Polidoro por encima de su hermana melliza Matilde, aun siendo ella, estrictamente hablando, la primogénita. Aprovechando el extraordinario parecido físico con su hermano, Matilde encarga a su ayo Filipo asesinarlo en secreto para suplantarlo en el poder, aparentando primero su propia muerte. Filipo, sin embargo, se limita a secuestrar al rey y encerrarlo en una torre, aliviando así su cargo de conciencia. Matilde sí es asesinada, después de lo cual Polidoro es restaurado en el poder.

Son instrumentales en estos sucesos varios personajes del entorno de Matilde, aparte de Filipo. Uno es el conde Fisberto, del que está secretamente enamorada. Otros son los hijos de Filipo, Segismundo y Rosaura. De esta están enamorados tanto Fisberto como Polidoro, el cual la ofende en la primera jornada al entrar en secreto en su alcoba, donde lo sorprenden Filipo y después Segismundo. Filipo recibe un bofetón del rey contrariado; Segismundo huye de la situación y vive oculto esperando la oportunidad de matar al rey en venganza de la deshonra de su padre. Acaba encontrando y aprovechando la ocasión, pero sin saber que su víctima no es Polidoro, sino la hermana de este, por lo que proporciona el retorno al poder de su enemigo: irónico «acierto de la fortuna» que es uno de los méritos del argumento. El elenco lo completan Federico, hombre de confianza de Polidoro; Tabaco, figura del donaire, soldado y criado de Polidoro; y Policena, criada de Rosaura.

Volvamos al manuscrito. Es de mano del copista, aparte de la hoja preliminar antes citada, la jornada primera (fols. 1r-19r) y de la de Calderón la segunda (fols. 24r-41v)⁹. La tercera jornada parece atestiguar, a primera vista, una división de trabajo un tanto fuera de lo habitual, pues el primer folio (fol. 43) es de mano del copista, los cinco siguientes de la de Calderón (fols. 44r-48v), y los restantes de la del copista (fols. 49r-60v). Intentaré demostrar que, inicialmente, a Calderón le correspondía la primera mitad de la jornada final y a Coello la segunda, y que el estado en el que nos ha llegado el manuscrito refleja una serie de intervenciones de última hora no previstas en el plan original.

9. Hay otra hoja preliminar (fol. 11r), que por la filigrana demuestra ser del mismo papel usado por Calderón, con el texto «famosa comedia de yerros de naturaleza». La letra no parece ser de Calderón, y además, no está documentado su uso de la dobles (ver Altamiranda, 1993, p. 19)

Como es natural, los folios del copista están mucho más limpios que los de Calderón, quien, al pasar sus textos desde sus primeros borradores a los manuscritos destinados a las compañías, siempre aprovechaba para pulir el texto¹⁰. En este caso, la frecuencia de los cambios introducidos en el manuscrito, aunque casi todos de limitado alcance, es tal vez mayor que en ningún autógrafo suyo conocido¹¹. Puede ser incluso que llegara a redactar algunos trozos de diálogo, al menos de los que están en romance, sobre la marcha, sin siquiera tomarse la molestia de redactarlos en sucio primero. Indicios de ello son la letra de Calderón, acaso más descuidada que en ningún autógrafo suyo que se conserve, y la frecuencia relativamente alta de enmiendas que, por su posición sobre la hoja, no pueden haber sido realizadas *a posteriori*, al releer de seguido el texto, sino que deben de haber sido llevadas a cabo en el mismo momento de escribir o de transcribir el verso. Con todo, en este autógrafo, como en todos los que se conservan de Calderón, son mucho más abundantes los cambios llevados a cabo posteriormente, después de completar el texto (al menos el del pasaje en cuestión), acudiendo a los espacios libres por encima, por debajo o al margen del texto tachado. La impresión general que deja el manuscrito es de que, para esta comedia, Calderón compuso muy deprisa, y de que los borradores sucios que copiaba —en la medida en que realmente llegó a componerlos— estaban poco elaborados, por lo que aprovechaba la transcripción para sacarle algo de brillo a versos aún sin pulir.

Merece especial mención el atajo de dos pasajes en la segunda jornada —uno muy largo (fols. 28v-29v) y uno de sólo cuatro versos (fol. 32v)— y otro en la tercera (fol. 45rv). Aunque el color de la tinta es muy similar a la usada por el poeta, la manera de recuadrar los pasajes, especialmente en fol. 45rv, no coincide con la que encontramos en los demás autógrafos suyos que se conservan (o incluso en este, fol. 37v). Como es habitual, el texto es atajado con un recuadro trazado alrededor, al que complementan aquí unas rayas verticales rectas para tachar el texto. En los autógrafos de Calderón que se conservan, allí donde el poeta recuadra una tirada de versos, las líneas de la derecha y la izquierda ondulan un poco, y si emplea rayas verticales para tachar, también suelen ser onduladas: esto es así en su autógrafo más temprano, el de *La selva confusa* —comedia estrenada en 1623—, y todavía en el de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, estrenada 36 años más tarde. En el manuscrito de *Yerros de Naturaleza*, la ondulación característica solo se encuentra en un recuadro de fol. 37v, que atribuyo sin reservas a Calderón.

Dicho esto, hay que señalar que en las jornadas segunda y tercera del manuscrito conservado de *Troya abrasada* —también de mano de Calderón— he encontrado atajos con rayas verticales no ondulantes, aunque en otros aspectos diferentes de los de *Yerros de Naturaleza*¹² (y quién sabe si realmente obra del propio poeta,

10. Coenen, 2015.

11. Alviti (2006, p. 163) contabiliza 52 palabras sueltas, 58 segmentos de versos y 27 versos enteros tachados y enmendados por Calderón, así como 42 versos añadidos, tan solo en el segundo acto.

12. Dada la facilidad de visualizar estos autógrafos en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, no parece útil hoy día intentar describir minuciosamente la forma de los recuadros. En *Troya abrasada*, los que más se asemejan a los de *Yerros de Naturaleza* están en fols. 57r y 66r; pero ni en estos está tachado el texto por líneas verticales rectas, como sucede en fols. 28r y 45r de nuestra comedia.

tratándose de otra comedia escrita en colaboración). Tal vez lo prudente será, en este caso, no dar nada por seguro. El hecho es que, como veremos, hay motivos para suponer que precisamente los dos atajos largos fueron llevados a cabo muy tardíamente, después de que el poeta entregara la parte que le correspondía de la comedia.

Examinemos ahora detenidamente los folios iniciales de la tercera jornada. Teniendo en cuenta el comentario del censor sobre la doble autoría, parece razonable suponer que, si la primera jornada es de Coello, como indica el folio antes citado, lo son también aquellas partes de la jornada tercera copiadas en la misma mano. Creo, en efecto, que el texto del primer folio del acto (fol. 43) fue compuesto por Coello —aunque con una interpolación posterior de quien lo copió, como veremos— y que el de los siguientes cinco lo fue por Calderón. Sin embargo, el texto del recto del folio subsiguiente (fol. 49r), el primero con el que el copista de Coello coge de nuevo el testigo, resulta problemático en este sentido. Prosigue en él un segmento en décimas iniciado por Calderón en fol. 47v, empezando por los dos versos finales de una décima. Sería sumamente extraño que Calderón compusiera los primeros ocho versos de una estrofa y Coello los dos finales. Además, en ese momento del drama, está a punto de concluir lo que en la época se entendía por una *scena* o «salida», es decir, una secuencia dramática que empieza y acaba con el escenario vacío de personajes: dos décimas más y, con un «Vanse», la primera *scena* del tercer acto cede lugar a la segunda. Resulta más que plausible, pues, que el copista transcribiera los 22 versos finales del texto redactado por Calderón y que siguiera, a partir de allí, con el texto de Coello. El estilo parece corroborar esta razonable suposición. Como veremos, ello no significa necesariamente que recibiera el texto de Calderón antes de copiar el de Coello.

A diferencia de los folios de las jornadas primera y segunda, los del tercer acto llevan en la esquina derecha superior de los rectos una foliación antigua. La mano parece ser del copista, pero no pondría la mía en el fuego por ello. Lo que interesa aquí son algunas peculiaridades que reviste esta foliación. El primer folio —de mano del copista— no está numerado. Del segundo al sexto —de la de Calderón—, sí, pero la numeración no va de 2 a 6, como cabría esperar, sino de 4 a 8. Los siguientes dos —de la del copista, pero con aquellas décimas que he atribuido a Calderón ocupando gran parte del recto del primero— no llevan número, a diferencia de todos los restantes —de mano del copista y atribuibles a Coello—, que siguen de 11 a 20. En resumen, parecen faltar dos folios, sin que el texto lo acuse, y falta el número en tres folios del copista.

Aunque la encuadernación actual no permite tener seguridad, los tres folios no numerados parecen ser hojas sueltas, colocados delante (uno) y detrás (dos) de un cuaderno (los folios de Calderón); y en efecto la filigrana es la misma que la de los demás folios del copista, diferente de la del papel usado por Calderón. La tinta de estos tres folios es más oscura, acaso menos aguada, que la del resto de los folios de la mano del copista. Se distinguen estos folios, además, sobre todo el primero, por la calidad de la letra, mucho más apresurada que en los demás folios de la misma mano.

Todo esto parece confirmar no solo lo que, por otra parte, parecería razonable —que, inicialmente, a Calderón le correspondía la primera mitad (la primera «sena») del tercer acto y a Coello la segunda—, sino también que, una vez concluido el trabajo, se sustituyeron los tres folios iniciales de Calderón (que habrán llevado la foliación 1-3) por solo uno del copista; y que fueron también sustituidos los folios 9 y 10 por dos folios nuevos, de los que el primero empieza con 22 versos tomados por el copista del texto entregado por Calderón.

¿De dónde sacaba el copista el texto de los folios interpolados? Aquí hay que tener en cuenta también aspectos de versificación y de contenido. Los versos del folio inicial de la tercera jornada —el primero de los interpolados por el copista— constituyen un romance en *í*. También adoptan esta forma los versos de Coello que siguen inmediatamente a los folios de Calderón y las décimas que hemos supuesto tomadas de él por el copista. Esta peculiaridad —obsérvese que se trata de una asonancia poco frecuente— sugiere que, originalmente, los dos segmentos de romance constituían un solo segmento ininterrumpido. En el sistema polimétrico del teatro barroco, es sumamente inusual emplear la misma asonancia en más de un segmento de la jornada, y más aún tratándose de una asonancia que tan pocas opciones ofrece como es la en *í*. El hecho sugiere que, originalmente, Coello escribió un único romance en *í*, pero que la compañía, al mismo tiempo que decidió suprimir el texto de los tres folios iniciales de Calderón, optó por reubicar el inicio de este, aunque con retoques, en sustitución del texto suprimido.

Un breve examen del texto y de la acción contenidos en este folio corroborará esta conjetura. El folio incluye uno de los escasísimos atajos que encontramos en el texto del copista, y conviene analizarlo tanto antes como después del atajo. Así reza el texto *ante correctionem*¹³:

Sale Filipo solo.

FIL. Pensando que el tiempo abriera
nuevo camino (¡ay de mí!)
a estos sucesos, la muerte
de Polidoro fingir
supe... y en aquesta torre,
sin que él sepa quién aquí
le trujo ni dónde está,
la misma noche ynfeliz
le cerré cuando me hallaron
aquellos dos al salir.
Matilde, pues, ya no solo
quiere el reino conseguir,
sino que tirana tanto
por mostrarse varonil
procede que ya Polonia
no puede opresa sufrir
su gobierno y temo verla

13. Cito el texto sin modernizar la ortografía pero añadiendo puntuación y mayúsculas.

hecha campaña zivil.
 Sijismundo, que no sabe
 este trueco, airado [al] fin,
 sin duda a Matilde, ¡ay zielo!,
 le amenaza y yo, infeliz,
 ni sé dónde oculto está
 ni le puedo descubrir
 para defender su yntento;
 ¿qué debo hacer pues? (*Sale Tabaco.*)

TAB. Huyr
 conbiene el riesgo.

FIL. ¿Qué es esto?

TAB. El demonio, que es sutil,
 me engañó para que entrase
 hoy en aqueste jardín
 de donde, por hijo de Eva,
 me desterró un serafín.
 Temo que, si llega a verme,
 el rey me mande salir
 por un balcón; están altos,
 y vengo a esconderme aquí. (*Escóndese.*)

FIL. El rey baja... No me bea
 hasta ablar y persuadir
 oy a Segismundo; y quando
 no pueda, sabré cumplir
 con mi sangre y con mi honor.
 Duélase el zielo de mí. (*Vase.*)

A continuación, arrancará el texto de Calderón, en redondillas, con la salida de Matilde, disfrazada de su hermano, recibiendo memoriales de soldados. Fijémonos, primero, en lo mal construido e incongruente del citado inicio. Mal construido, porque, si bien Filipo claramente se da cuenta de la salida de Tabaco («¿Qué es esto?»), no entabla con él nada que pueda llamarse un diálogo. Incongruente, puesto que Filipo es el único personaje que sabe que Polidoro ha sido suplantado en secreto por Matilde, y no obstante, no parece importarle ni interesarle que Tabaco se oculte en los jardines del palacio a los que, en ese preciso momento, oye bajar al rey fingido, cuyos secretos no conviene que descubra el gracioso.

De modo que se entiende la decisión de atajar la salida de Tabaco. El copista probó varias soluciones —atajando primero más de lo necesario tachando un verso que después recuperó— para acabar atajando desde «para defender su yntento» hasta «y vengo a esconderme aquí», eliminando así a Tabaco de la escena de la manera más fácil. Esta vacilación, la única en los textos del copista, ya de por sí es un indicio de que, en este lugar del manuscrito, estaba haciendo un arreglo propio.

¿Por qué había hecho salir y esconderse a Tabaco? Evidentemente porque, en el texto subsiguiente de Calderón, Tabaco, en efecto, está oculto en escena, y había

que explicar su presencia. De modo que, una vez revocada la decisión de introducir unos versos que sacan a Tabaco a escena, se tuvieron que suprimir asimismo las intervenciones de Tabaco en los folios de Calderón, así como las estrofas enteras en las que estas se producen. Esto pudo hacerse sin grandes dificultades y es, en efecto, lo que se hizo. No estoy seguro de si esto lo hizo el mismo copista o si se lo encargó a Calderón, pues se trata de uno de los atajos en el manuscrito antes mencionados que, si bien por el color de la tinta parecen haber sido llevados a cabo por Calderón, por la manera de recuadrar el texto se diría que son obra de otra persona. De lo que no cabe dudar es de que estos atajos están directamente relacionados con el atajo en la hoja inicial interpolada por el copista, pues su manifiesta finalidad es eliminar de la escena a un personaje cuya presencia en ella no está explicada¹⁴. Claro, en los tres folios de Calderón que hemos supuesto desechados al inicio de la jornada —los que habrán llevado la foliación de 1 a 3—, una de las acciones habrá sido la de Tabaco escondiéndose, y es fácil imaginarse motivos —por ejemplo, la versificación, o estrofas compartidas con otros personajes— que no permitieron incorporar sin más la versión de Calderón en este folio del copista. Probablemente, el copista adaptó unas redondillas de Calderón, como sugiere la abundancia de rimas internas en los ocho versos centrales del texto de Tabaco («mandó» / «desterró»; «verme» / «esconderme»; incluso «jardín» / «serafín», asonantes en *i* pero también consonantes).

Queda por examinar la parte principal de la acción contenida en el folio suelto del copista: la breve salida y entrada de Filipo. Estas se podrían insertar igualmente en un momento posterior, después de la acción contenida en los folios de Calderón, justo antes de la salida de Segismundo con la que se reanuda el romance en *i* (lo cual corrobora la sospecha de que, originalmente, Coello escribió un único romance con esta asonancia, pero sin los versos de Tabaco). Pero si intentamos colocar el texto allí, se genera un problema, y es que en las décimas que hemos adscrito a Calderón, Filipo ya sale en escena, donde acaba estando solo con su hija Rosaura. Falta en el manuscrito la acotación «Vanse», pero está claro que Rosaura se va, y en cuanto a Filipo, acaba de recibir de Matilde la instrucción «Ydme luego a desnudar». Si insertamos aquí el citado soliloquio de Filipo, versos como «El rey baxa. No me bea / hasta hablar con Segismundo» resultan totalmente incongruentes. Todo parece indicar, pues, que hubo buenos motivos para reubicar en el inicio de la jornada un pasaje escrito por Coello.

De modo que parece que las piezas del rompecabezas deben juntarse más o menos de la siguiente forma. A Calderón le correspondía escribir la primera mitad de la tercera jornada. Así lo hizo, pero el resultado generaba incongruencias con el texto entregado por Coello (u otros problemas que no podemos alcanzar hoy). La

14. Un *leitmotiv* de la obra son los sucesivos intentos de Tabaco de meterse en palacio, por más que el «rey» le vuelva a echar, por lo que el resultado de esta intervención es debilitar el efecto cómico de la repetición. Ver los versos que pronuncia en su siguiente salida: «Por el propio caso que / no gusta el Rey de mis gracias / y que, en viéndome aquí luego / *me manda echar noramala* / [...] por entrar aquí me muero». Las palabras que pongo en cursiva se refieren a lo que sucedido en los versos de Calderón suprimidos.

compañía decidió, probablemente sin consultar a los poetas, eliminar los tres folios iniciales, que incluían, entre otras cosas, el momento en que Tabaco se oculta en escena. Uno de los problemas generados era la inconexión entre el final del texto de Calderón —Filipo abandona la escena— y el principio del de Coello —Filipo sale a escena—, y se intentó resolverlo recolocando la salida de Filipo al principio de la jornada, antes del texto de Calderón, y añadiendo unos versos (¿adaptados de unas redondillas suprimidas de Calderón al romance en *?*?) que justifican la ocultación de Tabaco. Estos, sin embargo, resultaron insatisfactorios, sobre todo por lo absurdo que resulta el que Tabaco explique a Filipo su intención de ocultarse, y por el desinterés de este por su ocultación, de manera que se procedió a eliminar la presencia de Tabaco en toda la escena. Finalmente, el copista insertó dos folios con el final del texto de Calderón y el inicio del de Coello, tal como habían quedado después de este arreglo, para coserlo con los folios posteriores, numerados de 11 a 20.

Todo esto, sin duda, se podría haber resuelto de manera más satisfactoria y elegante sin tener que suprimir tanto texto del mejor poeta de los dos, lo cual apunta a una extraordinaria precipitación, atestiguada asimismo, como ya señalé, por la nerviosidad de la letra del copista en los tres folios añadidos. Se explica así mejor lo que, a primera vista, parece reflejar una insólita división de trabajo, motivo por el que Alviti razonaba que los poetas no podían sino haber trabajado de forma consecutiva. En realidad, parece más razonable suponer que trabajaron simultáneamente y que hubo errores de coordinación que la compañía tuvo que resolver en el texto.

La misma persona que improvisó lo que se nos presenta como una atropellada reorganización del inicio de la tercera jornada, parece haber intervenido al mismo tiempo en más lugares del manuscrito. Así al menos lo sugiere el color de la tinta empleada. En una ocasión, lo hizo a solicitud del censor («múdese este verso», fol. 57r), cambiando «Resucitó, como es Pascua» a «Resucitó, cosa es clara» (lo cual parece significar, pues, que los cambios se llevaron a cabo después de la aprobación censoria). También las pocas correcciones o revisiones del texto de la jornada primera parecen estar en la misma tinta casi negra usada en el folio inicial de la tercera. Una de ellas («mi sentimiento miro» cambiado a «el sentimiento mío», fol. 16v) es contraproducente, pues provoca agramaticalidad: otro indicio quizás de excesiva premura. En 53rv intervino en el mismo texto de la jornada tercera que había copiado antes, primero atajando un discurso de Segismundo y después recuperándolo (escribiendo tres veces «dícese» al margen), poniéndolo en boca de Filipo y a la vez sustituyendo sistemáticamente «mi», «mis» y «me» por «tu», «tus» y «te». En la segunda jornada, el copista modificó varios pasajes de Calderón, por ejemplo, con una serie de añadidos y tachaduras interconectados al final de fol. 33v y al principio de fol. 34r, y con ocho versos interpolados en fol. 37r. Todo lo cual habrá que tenerlo en cuenta a la hora de editar el texto.

Hay otro conjunto de intervenciones que creo ser obra del mismo copista en la segunda jornada y que interesa mirar de cerca, por lo desafortunadas y hasta inexplicables que resultan. Se produce en la parte central del acto, cuando Polidoro, en presencia de Fisberto, es informado de la supuesta muerte de su hermana. Tal

como lo redactó Calderón, el informante es Federico, consejero del rey, que la ha visto desde lejos caer desde su mirador al precipicio:

o ella furiosa se arroja
o vencida se despeña.
Cayó, pues, del mirador,
donde su rara velleza
como sol murió en las ondas. (fol. 28r)

En realidad, lo que ha hecho Matilde es colocar a una esclava suya en el mirador y después arrojarla, como revela después Filipo en un soliloquio:

esta muerte de Matilde
es la que Matil[de] ordena
hacer creer, disponiendo
—que de todo me dio cuenta—
que, en la parte que ella estuvo,
todo el día se pusiera
al tiempo —que mal distintas
las formas mirar se dejan—
una esclava, a quien, osada,
arrojó Matilde mesma. (fol. 29v)

Así parece lo lógico y así lo concibió Calderón, o así entendió Calderón que lo había acordado con Coello: Federico, hombre de confianza de Polidoro, le cuenta lo que ha visto e interpretado como la muerte de Matilde; y Filipo, hombre de confianza de Matilde, revela al público en la escena siguiente lo realmente sucedido. Pero alguien parece haberlo entendido de otra forma. En la escena en la que Federico explica a Polidoro lo que ha visto (fols. 27v-28v), el copista tachó el nombre de Federico en la acotación «Sale Federico» y escribió «Filipo» encima (fol. 27v), e hizo lo mismo en todas las intervenciones del personaje, cambiando la forma abreviada «fed.» por «fil.». Tuvo que hacer un apaño, además, en un lugar ya harto caótico del manuscrito por la abundancia de tachaduras y modificaciones del propio Calderón, para sustituir el nombre de Federico por el de Filipo en el texto de Polidoro (fol. 28r).

Tal vez la consecuencia más llamativa de la sustitución de Federico por Filipo es que lo que en boca de aquel es una relación verídica del testimonio de sus ojos, en la de este es un intento consciente de engañar al rey, puesto que Filipo está en el complot. Si el personaje que acompaña a Polidoro y Fisberto en escena es Filipo, lo que les narra es lo que algunos testigos realmente habrán visto pero que él sabe es una mera puesta en escena por parte de Matilde. Su falso testimonio de la muerte de Matilde se convierte así en un caso de metateatro. La idea en sí puede resultar interesante en términos dramáticos; pero el hecho de que precisamente el texto pronunciado con tal fingimiento por Filipo (*post correctionem*) sea idéntico al texto pronunciado con total veracidad por Federico (*ante correctionem*) lo hace dramáticamente inoperante. No hay nada que realce el contraste entre las palabras de Filipo y la verdad por él conocida, nada —fuera de las hipótesis que pueda formar el espectador— que indique que estamos asistiendo a un gran engaño que genera

ironía dramática. Cuando en una comedia del Siglo de Oro un personaje recurre al engaño o a la disimulación, siempre hay indicios textuales de ello, generalmente apartes, de los que la misma comedia que nos ocupa aquí ofrece numerosos ejemplos (el propio Filippo dice aparte en el fol. 37r: «en aquesto, ¡ay de mí!, miento»). Nada por el estilo fue añadido por el copista o quienquiera que haya sido el responsable de la intervención, por lo que el parlamento, puesto en boca de Filippo, sólo conseguiría crear confusión en los espectadores. Dejando a un lado lo extraño, en términos reales y mucho más en términos de las convenciones del teatro áureo, de una escena en la que el hombre de confianza de Matilde aparece con toda naturalidad en escena como hombre de confianza de su adversario Polidoro.

Pero aquí no acaban las complicaciones creadas por la extraña intervención en el texto. Tan alterado está el rey por la noticia de la presunta muerte de su hermana, que abandona precipitadamente la sala del palacio, y los dos personajes que están presentes deciden seguirle. «Sigámosle, Federico», dice Fisberto, y también aquí intervino el copista, cambiando el texto a «Sigámosle, pues, Filippo». El escenario se queda vacío, para que salga Tabaco, inmediatamente seguido por, precisamente, Filippo. Calderón revisó varias veces el inicio de este pasaje, dejándolo al final así:

	<i>Sale Tabaco.</i>
TAB.	Despeñada murió, en fin, Matilde, n[uestr]a princesa, pero, ¿quándo no murió despeñada la soberbia?
	<i>Salen Rosaura, Policena y Filippo.</i>
FIL.	Al alboroto, al ruido que todo el palacio altera, salgo de mi cuarto a ver qué novedades son estas.

Por supuesto, no pudo quedarse así al ser sustituido Federico por Filippo en la escena anterior, pues, como hemos visto, se supone que Filippo está persiguiendo al rey; y en efecto, estos versos y los 38 siguientes están tachados en el manuscrito (fols. 28v-29v). Como en el caso antes citado del tercer acto, el color de la tinta sugiere que haya sido el mismo Calderón quien los tachó, pero la manera de recuadrar sugiere que no. Después de lo tachado, el texto sigue así:

FIL.	Ya que emos quedado solos, partid, partid tantas penas como oculta el corazón con los ojos y la lengua
------	---

El problema, lejos de resolverse, se ha agravado, pues, si aceptamos la modificación de la escena anterior —Filippo por Federico—, la transición entre las dos escenas queda así:

- | | |
|------|---|
| FIS. | Sigámosle, pues, Filipo,
aunque no sé qué dar pueda
consuelo quien para sí
ni le aguarda ni le espera. <i>Vanse.</i> |
| FIL. | Ya que emos quedado solos,
partid, partid tantas penas
como oculta el corazón
con los ojos y la lengua |

El imperativo de Fisberto y la acotación están en plena contradicción con la permanencia en escena de Filipo. Pero también si no aceptamos la sustitución de Federico por Filipo, no hay conexión entre las escenas, puesto que ese Filipo que dice «Ya que hemos quedado solos» no estaría en escena; y aunque añadiéramos una acotación —«Sale Filipo»—, la frase inicial de su parlamento carecería de sentido. En fin, la única manera de hacer coherente el texto es recuperar el segmento suprimido.

La acción de ese segmento puede ser incluida u omitida sin cambiar apenas la estructura interna de la obra. Su función dramática es triple: mostrar el momento en que se divulga a todos, especialmente a Rosaura, la presunta muerte de Matilde; mostrar que Tabaco ya tiene la carta que debe entregar al rey; y sacar a escena a Filipo. Como hemos visto, esto último resulta, además, imprescindible si hacemos caso omiso a la catastrófica decisión, de quién sabe quién, de cambiar Federico a Filipo en la escena anterior.

De modo que la edición del texto parece exigir, primero, que se vuelva a poner en boca de Federico la relación de la presunta muerte de Matilde, tal como lo había ideado Calderón; y segundo, que se recupere la escena siguiente, atajada en el manuscrito pero imprescindible para justificar la presencia en escena de Filipo. Es ciertamente difícil de entender cómo se le ocurrió al copista —o a quien tomara las decisiones— sustituir a Federico por Filipo. Pero la precipitación que atestiguan los aspectos del manuscrito que hemos examinado tal vez explica que se cometiera al vuelo lo que, mirado con más detenimiento, sólo puede ser considerado un grave error. Es difícil no sospechar que el error fue descubierto en seguida y corregido en los ensayos.

Tanto Eduardo Juliá Martínez, en su edición de la comedia, como Roberta Alviti, en su estudio del manuscrito, señalan posibles intervenciones de Calderón en el supuesto autógrafo de Coello, lo cual, de ser cierto, significaría que Calderón trabajó sobre el texto una vez juntadas las partes de los dos poetas, y que acaso participó en el arreglo llevado a cabo por el copista. Sin embargo, creo que ninguna de estas intervenciones es de mano de Calderón. Juliá Martínez (nota al v. 349 de su edición) señala un posible caso en fol. 6v, donde «Polidoro, que hoy» fue cambiado a «Polidoro, a quien» de la manera más económica: tachando «hoy» y añadiendo tres letras a «que». A mi juicio, ni la *a* ni la *n* parecen de Calderón, y francamente, parecería muy extraño que Calderón revisara toda la primera jornada de un colaborador sin intervenir más que en esta única ocasión, con un cambio trivial e inne-

cesario. Según Roberta Alviti (2006, p. 164), fue Calderón quien escribió tres veces «dícense» al margen de un pasaje de Coello atajado en fol. 53v, pero creo que no es así, pues, aunque la letra es similar a la de Calderón, ni la *d* ni la unión de esta letra con la *i* están trazadas como en otros lugares en sus autógrafos¹⁵. Alviti atribuye además cinco enmiendas de palabras sueltas a Calderón en el texto de Coello de la tercera jornada, pero son de la mano del copista. En suma, no parece haber ni un solo caso de una intervención de Calderón en la parte del copista. Cierto es que Calderón pudo haber retocado el texto de Coello sobre el borrador que este entregó al copista, pero no tenemos hoy manera de averiguarlo. De modo que todo indica que Calderón y Coello entregaron sus partes de la comedia a la compañía; que el copista copió el borrador de Coello, acaso demasiado caótico para ser presentado al censor; y que posteriormente, incluso parece ser que después de aprobado el texto, la compañía, por medio del copista, lo modificó, de manera incluso bastante radical en el principio del tercer acto.

Detengámonos, para concluir, en las dos ediciones existentes del texto. La de Juliá Martínez (1930) merece elogios por la minuciosidad y la solvencia de la labor realizada, pues si bien los folios del copista —gracias a la calidad de la letra, la buena conservación de la tinta y la ausencia casi total de enmiendas— se dejan leer con bastante facilidad, los de Calderón tienen lugares de muy difícil lectura, sobre todo allí donde la tinta está más desvanecida, donde las sucesivas tachaduras y correcciones del poeta se amontonan en los espacios libres en torno al texto, o donde la encuadernación actual apenas permite ver las correcciones marginales íntegras. Juliá recoge además minuciosamente en nota casi todas los pasajes tachados, las enmiendas en cadena, y hasta los pequeños deslices corregidos al vuelo por el poeta o el copista. No quiso pronunciarse sobre la relación entre estas enmiendas, acaso porque tal tarea conllevaría a veces adoptar una actitud especulativa, y en consecuencia, a menudo estas notas textuales obligan a examinar el lugar del manuscrito para ser inteligibles. Y por desgracia, una de las poquísimas enmiendas que no señala Juliá en su edición es la que he considerado aquí la más importante: la sustitución de Federico por Filipo como interlocutor del rey Polidoro en una escena del segundo acto, pues en vv. 1263-1338 de su edición es Federico quien interviene, sin que se señale en nota el que originalmente fue Filipo.

Astrana Marín afirma, en su introducción a las *Obras completas* de Calderón¹⁶, ofrecer el «texto definitivo» de *Yerros de Naturaleza* y que este «va transcrito» del manuscrito, fórmula verbal que le permite eludir reconocer que se basa por completo en la edición de Juliá Martínez. Frente a esta, moderniza la ortografía, mejora la puntuación e interpola, al modo de Hartzenbusch, acotaciones que indican el lugar de acción. Sirvan unos cuantos errores conjuntivos para demostrar la dependencia de esta edición para con la de Juliá; recojo únicamente los del primer acto (la cursiva es mía):

15. Compárese la caligrafía de «dícese», escrito al margen en los autógrafos de *La selva confusa*, fol. 35v; *Polifemo y Circe*, fol. 40r; o *En la vida todo es verdad y todo mentira*, fol. 51v.

16. Astrana Marín, 1932, p. XLIX.

Manuscrito: «por prodixio de *polonia*» (fol. 3v)
 Juliá: «por prodixio de *paloma*» (v. 141)
 Astrana: «por prodigio de *paloma*» (p. 1271)

Manuscrito: «que la llaneza en vn rey» (fol. 4v)
 Juliá: «que la llaneza de vn rey» (v. 223)
 Astrana: «que la llaneza de un rey» (p. 1271)

Manuscrito: «como *ha* de hazer en mi vida» (fol. 7v)
 Juliá: «¿Cómo *he* de hazer en mi vida» (v. 409)
 Astrana: «¿Cómo *he* de hacer en mi vida» (p. 1273)

Manuscrito: «ya te *obedezco*» (fol. 9v)
 Juliá: «Ya te *aborrezco*» (v. 496)
 Astrana: «Ya te *aborrezco*» (p. 1274)

Manuscrito: «*Ro[saura]* –dichoso tu que podías» (fol. 12v)
 Juliá: «*Polizena* –Dichoso tú que podías» (v. 625)
 Astrana: «*Pol[icena]* –Dichoso tú que podías» (p. 1275)

Pero Astrana hizo algo más. Todos aquellos pasajes que Juliá recoge en nota como suprimidos y que pueden ser de nuevo incorporados en el texto sin alterarlo, los reincorpora, sin indicarlo y sin adoptar un criterio ecdótico claro. Esto, en el caso de la comentada escena entera atajada en el segundo acto (fols. 23v-24v), sin la cual la acción es incoherente, puede ser considerado yerro de filología y acierto de la fortuna; pero en el caso del inicio del tercer acto, donde Tabaco revela absurdamente a Filipo su propósito de ocultarse en los jardines del rey, recuperar este absurdo no parece buena idea. Astrana parece haber optado, pues, por ofrecer el texto más largo posible. Además, llevó a cabo una serie de enmiendas, al parecer *ope ingenii*, en los antes citados versos 1263-1338 de la edición de Juliá, restituyendo en toda la escena a Federico como interlocutor del rey en vez de Filipo. Esto es llamativo, pues Astrana, como es manifiesto, no vio el manuscrito ni encontró indicios en la edición de Juliá de que Calderón escribió originalmente «Federico». Explica en una de sus escasas notas: «El borrador original dice Filipo; pero un estudio detenido del drama muestra que se trata de Federico». El que Astrana Marín se diera cuenta de que la acción dramática exigía aquí sustituir Filipo por Federico, dice algo sobre la insensatez de poner los versos de este en boca de aquel. Resulta impensable que, hace cuatro siglos, se representara así, con el actor Juan de Navia pronunciando los versos que habían sido compuestos para Domingo de Liñán, y sería insensato editarlo así hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamiranda, Daniel, «Grafías calderonianas», en *El agua mansa, comedia autógrafa de Pedro Calderón de la Barca*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 5-28.
- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

- Alviti, Roberta, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *Actas del I Coloquio Internacional Comedias Escritas en Colaboración (Milán, 2012)*, 2015, en prensa.
- Astrana Marín, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas: dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, pp. I-XLIX, 2ª ed.
- Calderón de la Barca, Pedro, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Ms. Res. 87, Biblioteca Nacional.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Polifemo y Circe* (jornada tercera), en Antonio Mira de Amescua (atr.), J. Pérez de Montalván, y P. Calderón de la Barca., *Polifemo y Circe*, Ms. Res. 83, Biblioteca Nacional.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La selva confusa*, Ms. Res. 75, Biblioteca Nacional.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Troya abrasada* (jornadas segunda y tercera), en Juan de Zavaleta y Pedro Calderón de la Barca., *Troya abrasada*, Ms. Res. 78, Biblioteca Nacional.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas: dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, 2ª ed.
- Coello, Antonio y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, Ms. 14778, Biblioteca Nacional, 1634.
- Coello, Antonio y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Hernando, 1930.
- Coello, Antonio y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas: dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, pp. 1269-1301, 2ª ed.
- Coenen, Erik, «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, en prensa.
- Cotarelo, Emilio, *Don Antonio Cotarelo y Ochoa*, Madrid, Tip. de la Rev. de Ach., Bibl. y Mus., 1919.
- Cruikshank, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Northup, George T., «Los Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna, by Don Antonio Coello and Don Pedro Calderón de la Barca», *Romanic Review*, 1, 1910, pp. 411-425.
- Rogers, Daniel, «Dos notas sobre Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E.*

Varey, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 361-372.

Sloman, Albert E., *The Dramatic Craftmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin, 1957.

Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.