

RESEÑA

Simon Kroll, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Peter Lang, Nueva York, 2017, 185 pp. ISBN: 9783631676011.

ERIK COENEN (Universidad Complutense de Madrid, ITEM)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.330>>

La parte más notable de la tesis doctoral del hispanista alemán Simon Kroll consiste en el texto crítico de la comedia *El secreto a voces*, que fue incorporado en la magnífica edición publicada por Wolfram Aichinger, Fernando Rodríguez-Gallardo y el propio Kroll en Edition Reichenberger en 2015. *Las comedias autógrafas de Calderón y su proceso de escritura* recoge el resto de su tesis doctoral y abarca los siguientes capítulos: 1. Introducción; 2. ¿Qué es un autógrafo calderoniano? Hipótesis sobre la génesis de un texto calderoniano; 3. Las comedias autógrafas: un catálogo analítico; 4. Método para el análisis del proceso de escritura; 5. El ejemplo de *El secreto a voces*; 6. Conclusiones.

En el primer capítulo, especialmente en el apartado 1.4, Kroll aboga por acercar la crítica textual tal como se practica en la tradición hispánica a la crítica genética («una escuela francesa de estudios de materiales autógrafos [...] que se interesa por todas las fases productivas de la génesis de un texto», p. 21) y a la filología de autor (que en palabras de Alfredo Stussi «consiste nel mettere subito il lettore davanti a un doppio organismo testuale, che occupa anche due zone tipografiche diverse: il “testo” e l’“apparato”, dove il secondo è sempre subordinato al primo», p. 22). Frente a la crítica textual, que «trata de establecer un único original», estas escuelas «se interesan por el proceso que precede a este original», aduce Kroll (p. 22), pero reconoce que los autógrafos de Calderón que se conservan, no siendo primeros borradores sino manuscritos compuestos para las compañías, ocultan gran parte de tal proceso. Hace excepción para unos folios que se han conservado en los autógrafos de *El mágico prodigioso* y *Cada uno para sí*, que, sin embargo, a mi entender, no representan realmente

una fase diferente de la composición del texto: así, los folios 9-10 del primer acto de *El mágico prodigioso*, que duplican básicamente el texto de los dos folios que los preceden, se generaron manifiestamente porque las enmiendas del poeta sobre estos se habían vuelto tan caóticos que podrían resultar confusos para la compañía; sus variantes son, pues, análogas a las de otras enmiendas sobre manuscrito.

El segundo capítulo establece una serie de características del conjunto de autógrafos de Calderón, entrando en cuestiones como el número de renglones por página, la representación gráfica de los versos compartidos, la inclusión de portadas, *dramatis personae* y repartos, etc. El autor dedica un apartado a la «cuestión crucial para el trabajo con autógrafos» (p. 34), la de decidir si se trata de «borradores» o «copias»: señala la vaguedad de los términos y concluye con razón que Calderón «copia y crea a la vez» y «perfecciona a sus textos hasta la última etapa redaccional» (p. 38).

El tercer capítulo ofrece un catálogo descriptivo y hasta cierto punto analítico de los autógrafos, comparable con el de Presotto dedicado a los de Lope y el de Alviti dedicado a las comedias escritas en colaboración (con el que tiene inevitables solapamientos;¹ si bien incluye también reflexiones sobre la génesis del texto y su historia editorial posterior. Incluye asimismo una descripción de manuscritos de copista que parecen contener enmiendas del propio poeta. Hubiera sido conveniente revisar el catálogo a raíz de la bibliografía posterior a la defensa de la tesis: al menos en el caso del manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, sabemos mientras tanto que la segunda pluma no es de Antonio Coello y que el manuscrito sufrió varios percances peculiares antes de venir al estado en el que nos ha llegado.

Los capítulos 4 y 5 constituyen la parte más innovadora del libro, con su propuesta de una taxonomía de enmiendas en los autógrafos, si bien no justifica, a mi juicio, el título del capítulo, que se refiere a un «método para el análisis del proceso de escritura». Kroll rescata de la retórica formal el concepto de las fases elaborativas del discurso —*inventio, dispositio* y *elocutio*— y propone que las enmiendas de autor se clasifiquen de acuerdo a la fase a la que parecen pertenecer. La propuesta es sugestiva, pero no sé si realmente operativa. Y es que, si las sucesivas fases en la composición de una comedia responden, realmente, a las fases elaborativas del discurso tal como fueron establecidas por la retórica clásica, no podemos sino clasificar

1. Ver Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000 y Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.

todas las intervenciones en un manuscrito como correspondientes a la fase de la *elocutio*. El poeta elaboraría en su mente un argumento (*inventio*), lo organizaría como secuencia dramática (*dispositio*) y finalmente le daría su concreción verbal (*elocutio*), permitiendo a los actores proseguir con las fases finales: la memorización y la pronunciación de sus textos. Intervenir en el texto una vez redactado, o incluso conforme se va redactando, difícilmente puede pertenecer a fases anteriores a la elocución. Es sabido, sin embargo —y Kroll lo admite—, que en la práctica estas fases no son siempre consecutivas y que, a veces, el orador puede alternar actividades elaborativas teóricamente pertenecientes a fases distintas; y lo mismo podría suceder en la composición de textos teatrales. Con todo, a mi entender, solo se podría hablar de enmiendas de la *inventio* o la *dispositio* si añaden elementos de acción dramática (*inventio*) o si la reorganizan (*dispositio*). Finalmente, el modelo se resiente del hecho de que una obra teatral es un objeto cualitativamente distinto y más complejo que un discurso persuasivo, puesto que lo que se “inventa” y se “dispone” no es solo un texto sino textos interconectados de varios interlocutores, y que no es solo discurso sino también una acción escénica, cuya coherencia interna corresponde a otros factores que la de un discurso persuasivo. Desde esta perspectiva, un monólogo o soliloquio de un solo personaje se prestaría mejor que un texto dramático completo a un análisis del tipo propuesto por Kroll.

No sorprende, pues, que en el análisis de un caso concreto —el autógrafo de *El secreto a voces*— Kroll concluya que «las modificaciones se limitan casi todas al nivel retórico de la *elocutio*» (p. 147). Las dos excepciones que comenta —que constituirían una «corrección de la *inventio*» y una «corrección de la *dispositio*»— demuestran ante todo la necesidad de basar una clasificación de modificaciones en la probable motivación de las mismas más que en un modelo de fases elaborativas de discurso: corregir deslices, condensar, reforzar la coherencia, aclarar, suprimir incongruencias, mejorar el estilo, equilibrar, adaptar a un espacio escénico concreto, etcétera. Por supuesto, sobre la razón de ser de una modificación textual particular solo cabe formular conjeturas más o menos tentativas, y a veces su motivación se nos escapará irremediablemente.

El libro destaca, en suma, por ofrecer un catálogo descriptivo y analítico muy completo de los manuscritos autógrafos de Calderón y de aquellos manuscritos en los que aparecen intervenciones suyas; y por una propuesta de clasificación de enmiendas autoriales sugestiva pero también sin duda mejorable.