

ESTUDIO DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE *MUERTE,  
JUICIO, INFIERNO Y GLORIA. DEL INFIERNO. DISCURSO  
TERCERO*, DE CALDERÓN DE LA BARCA<sup>1</sup>

Paula Casariego Castiñeira

Facultade de Filoloxía

Departamento de Lingua e Literatura Españolas,  
Teoría da Literatura e Lingüística Xeral Universidade  
de Santiago de Compostela-GIC

Campus Norte, Av. de Castelao, s/n  
15705 Santiago de Compostela, A Coruña

ESPAÑA

pcasariego@yahoo.es

LOCALIZACIÓN DEL AUTÓGRAFO Y PRIMERAS NOTICIAS DE SU EXISTENCIA

En el año 2016, sale a la luz el libro *Poesía, teatro y juego cortesano. Papeles inéditos del Marqués de Villatorcas* (Valencia, Universitat de València), con contribuciones de José Luis Canet, Amparo Felipo, Pasqual Mas, Evangelina Rodríguez y Francisco Javier Vellón. Fruto de la investigación sobre el Marqués de Villatorcas de la catedrática en Historia Amparo Felipo en el Archivo Histórico de la Nobleza, el volumen recoge el estudio y la reproducción de una serie de papeles inéditos de este noble. Entre ellos se da a conocer la composición *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero*, un conjunto de 108 octavas reales perdidas durante más de 300 años y que llegan hasta nosotros escritas, tal y como

<sup>1</sup> Desde junio de 2017, la autora es beneficiaria de un contrato postdoctoral financiado por la Xunta de Galicia para desarrollar un proyecto de investigación sobre el teatro, Calderón de la Barca y las academias literarias. Asimismo, este trabajo se integra dentro del Plan Galego IDT, Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, Grupos de Potencial Crecemento, 2016-PG033, 2017-2018, cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

Felipo, Mas y Vellón sugieren en dos ocasiones<sup>2</sup>, de puño y letra por el mismo Calderón.

Su hallazgo es, sin duda, de valor inestimable: por un lado, recupera un manuscrito autógrafo con unas poesías perdidas durante siglos, cuyas últimas noticias fueron dadas en 1682 en la *Verdadera quinta parte de comedias* de don Pedro Calderón de la Barca, publicada por Juan de Vera Tassis<sup>3</sup>, y en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto*, de Gaspar Agustín de Lara, de 1684<sup>4</sup>. Por otro, además, permite aventurar la posibilidad de la existencia de al menos dos partes anteriores, como indica el membrete del título del poema: *Discurso tercero*. Con estas premisas y dentro del marco de nuestra investigación sobre la relación entre el teatro áureo, Calderón de la Barca y las academias (Xunta de Galicia, 2017), con la intención de entender la posible experiencia académica del dramaturgo en una aproximación que tenga en cuenta las dimensiones histórica y sociológica, dimos con este valioso manuscrito, el cual, pese a su reciente edición crítica<sup>5</sup>, todavía está necesitado de un examen detallado e individualizado. Con este objetivo, tras un estado de la cuestión sobre los nexos de Calderón de la Barca con la familia Castellví, este trabajo ofrece la descripción pormenorizada del autógrafo para, a continuación, centrarse en el análisis de los versos y las estrofas con intensa reescritura de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* mediante la comparación con las constantes identificadas en el precedente estudio del proceso de composición calderoniano en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*<sup>6</sup>.

#### CALDERÓN DE LA BARCA Y EL LINAJE CASTELLVÍ

Como se avanzaba, el manuscrito autógrafo se ubica entre los papeles de don José de Castellví y Alagón, primer marqués de Villatorcas (1653-1722), un noble de conocida inquietud cultural y cuyo destacable patrimonio, creado a partir de herencias y compras personales, ha sido una y otra vez destacado por aquellos que se han aproximado a su

<sup>2</sup> Canet y otros, 2016, pp. 49, 53-54.

<sup>3</sup> *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, fol. 2.

<sup>4</sup> *Obelisco fúnebre, pirámide funesto*, fol. ¶¶¶¶¶3v.

<sup>5</sup> Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, pp. 477-528. Ver en particular, p. 477.

<sup>6</sup> Casariego Castiñeira, 2015.

figura<sup>7</sup>. De igual modo, sus intereses y propiedades culturales han sido relacionados con los de su entorno más cercano, desde su padre don Basilio de Castellví, su madre Laura de Alagón, o su familia política, descendiente de las casas nobiliarias de Elda y Anna<sup>8</sup>.

Además de haber poseído una de las más importantes bibliotecas valencianas del momento<sup>9</sup>, la formación cultural heredada y construida por él mismo tuvo su reflejo en su cultivo de la literatura<sup>10</sup>. De la documentación se desprende que, como una gran parte de los aficionados de esta época, don José frecuentó las academias literarias: conservamos noticias de su participación con un romance en una celebrada en el Palacio Real de su tierra en 1669<sup>11</sup> y fue el organizador de la conmemorada en la Academia del Alcázar valenciana en homenaje póstumo a Calderón de la Barca. En esta última colaboró con un soneto y un romance heroico, a la par que patrocinó la publicación de los textos resultantes en el volumen *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca* (Valencia, Francisco Mestre, 1681).

Este evento académico y su posterior impresión atestiguan su afición por el teatro, en general, y el calderoniano, en particular, hechos que corroboran los datos preservados sobre su asistencia al Corral de la Olivera, de acuerdo con Pérez García<sup>12</sup>. La estima por Calderón y por su producción dramática parece haber sido una constante, como demuestran las palabras dedicadas al dramaturgo en la presentación de *Fúnebres elogios*. Desde una dimensión de carácter personal, a través de ellas destaca la amistad que los unía, así como el hecho de haber mantenido al tanto a don Pedro de las actividades del círculo del Alcázar<sup>13</sup>. Si bien pueden ponerse en duda estas declaraciones o atribuirles a un ejercicio retórico, el aprecio por la obra calderoniana podría verse evidenciado con más claridad en la vinculación de don José de Castellví con la representación

<sup>7</sup> Ver Felipo, 2014a, 2014b, 2014c; Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018.

<sup>8</sup> Ver al respecto Canet y otros, 2016, pp. 15-23.

<sup>9</sup> Ver al respecto Canet y otros, 2016, pp. 22-27.

<sup>10</sup> Ver al respecto Canet y otros, 2016, pp. 36 y ss.

<sup>11</sup> En Bègue, 2007, pp. 156-170, José de Castellví aparece calificado como menino de la Reina.

<sup>12</sup> Pérez García, 2010, pp. 199-204.

<sup>13</sup> *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, fols. 3-4. Sobre Calderón y una posible visita a Valencia, ver también Cruickshank, 2011, pp. 321-323.

de *La fiera, el rayo y la piedra* dentro de las fiestas por el matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo en Valencia en 1690<sup>14</sup>.

Según lo expuesto, las inquietudes culturales del primer marqués de Villatorcas y la supuesta amistad con Calderón han sido las piezas claves, según Felipo, Mas y Vellón<sup>15</sup>, para explicar la llegada de este manuscrito autógrafo a su colección personal. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, en cambio, afirman que «el trato no debió de ser muy estrecho, pues el marqués había nacido en 1653, y la diferencia de edad y la residencia valenciana de Castellví no permiten presumir un contacto frecuente ni estrecho»<sup>16</sup>. Así pues, se inclinan por considerar el autógrafo un regalo del escritor al marqués por la admiración profesada a su padre, don Basilio Castellví y Pons, un personaje bibliófilo, con grandes intereses literarios y «de edad más pareja a la de nuestro autor»<sup>17</sup>.

Teniendo presente la actual ubicación toledana y la temática religiosa del manuscrito —quién sabe si en consonancia con la etapa vital calderoniana como capellán de los Reyes Nuevos de Toledo—, los datos actuales indican que el autógrafo perteneció, en general, a la familia Castellví y, en concreto, quizá tanto a don Basilio Castellví y Pons como a su hijo don José de Castellví, marqués de Villatorcas. Ahora bien, convendría indagar, hasta donde se pueda, en la posibilidad del trato más o menos personal entre el dramaturgo, esta familia y sus personalidades. De cara a valorar que se hubieran conocido o establecido algún tipo de vínculo, la lejanía espacial entre Madrid y Valencia podría quedar descartada. Como explica Amparo Felipo en sus investigaciones, tanto a don Basilio como a don José podemos situarlos con facilidad en la capital, dentro de estrechas relaciones con una corte en la que ya residía Calderón y con cierta proximidad al rey: tras cuatro años como feligrés de la Parroquia de santa María de Madrid, don Basilio se casó en primeras nupcias en 1625 y mantuvo relaciones políticas con palacio y Felipe IV, desde su cargo de paje a sus conocidos servicios a la corona<sup>18</sup>. Su hijo don José también alimentó los nexos con la corte, pues, aunque todavía no hayamos logrado concretar cuánto tiempo y en qué arcos de fechas estuvo en Madrid, desempeñó, según Amparo Felipo, el cargo de

<sup>14</sup> Canet y otros, 2016, pp. 30-31.

<sup>15</sup> Canet y otros, 2016, pp. 41-43, 53-54.

<sup>16</sup> Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, pp. 478-479.

<sup>17</sup> Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, p. 479.

<sup>18</sup> Felipo Orts, 2014a.

menino de Carlos II y también de la reina Mariana<sup>19</sup>. Por estas razones, tanto don Basilio como don José pudieron haber entablado, con cierta facilidad, contacto con Calderón de la Barca.

Al lado de todas estas importantes noticias que han sido recogidas, ha quedado olvidado un dato localizado en una de las comedias del escritor. Aunque por desgracia no esclarece quién recibió el autógrafo, sí podría sugerir que Calderón conoció de alguna manera a la familia Castellví y/o a algunos de sus miembros: la dama principal de la palatina *Nadie fue su secreto* es Ana de Castellví, un personaje femenino noble en un espacio palaciego y amada en la ficción por Alejandro Farnesio, que, como apuntamos en nuestra edición<sup>20</sup>, no ha sido encontrada en ninguna otra comedia del corpus calderoniano<sup>21</sup>. La posible alusión a un personaje histórico detrás del literario resulta más complicada de dilucidar, puesto que el linaje Castellví/Castellví se dividió en varias ramas. Asentadas tanto en la Península como en Cerdeña, se entremezclaron continuamente entre ellas o con otras familias pudientes para fortalecer su posición política y económica a través de los enlaces matrimoniales<sup>22</sup>.

A este complejo entramado familiar, que todavía está siendo estudiado dentro del creciente interés por el ámbito histórico nobiliario, se suma la frecuencia del nombre Ana dentro de las mujeres con apellido Castellví o Castellví, si bien hemos podido reconocer a varias Ana/Anna de Castellví/Castellví. Dentro de la ramificación valenciana y que podría haber sido coetánea de Felipe II, Ana de Castellví fue antepasada de Basilio de Castellví y se casó en 1517<sup>23</sup>. Asimismo, de acuerdo con la información ofrecida por el Portal de Archivos Españoles, se conserva la dote de Ana de Castellví para su matrimonio con Antonio de Castellví en torno a la misma fecha de principios del Quinientos<sup>24</sup>. Dentro de la

<sup>19</sup> Felipo, 2014a, recoge las noticias de haber sido menino de Carlos II y de haber asistido a la reina Mariana, en Madrid y en Denia. Asimismo, recibe la calificación de menino de la reina Mariana en la academia celebrada en el Palacio de los Reyes de Aragón de Valencia, en 1669, por el cumpleaños de Carlos II (Bègue, 2013, p. 162).

<sup>20</sup> Calderón, 2018, p. 167.

<sup>21</sup> Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2002.

<sup>22</sup> Ver al respecto Manconi, 2010; Felipo, 2014a; Felipo, 2014b, 2014c.

<sup>23</sup> Felipo, 2014a; Felipo, 2014b, p. 265.

<sup>24</sup> De acuerdo con la fuente del Portal de Archivos Españoles, se custodia en el Archivo Histórico de la Nobleza, ES.45168.AHNOB/3.6.8.3.1//FERNÁN NÚÑEZ, C. 172, D. 20.

rama sarda y en un arco temporal similar<sup>25</sup>, la identificación no se muestra menos enrevesada. Hasta la fecha hemos podido localizar a Ana de Castelví, mujer de Fadrique de Cardona<sup>26</sup>. No faltan tampoco las noticias de Ana de Castelví, mujer del conde de Laconi, Jaime de Castellví<sup>27</sup>.

En suma, con los datos disponibles hasta ahora, las referencias resultan numerosas y se presentan necesitadas de estudios de carácter histórico, razones que no han posibilitado individualizar un referente real tras esta alusión. No obstante, consideramos que el nombre en *Nadie fie su secreto* podría sugerir cierto conocimiento de esta familia por parte de Calderón. Frente a la dificultad de determinar la vía en que el autógrafo llegó al archivo personal del marqués y a pesar de su delicado estado, el manuscrito sí permite reseñar sus características materiales, de importancia de cara a una labor filológica y que atendemos a continuación.

#### DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO

El autógrafo calderoniano de la larga obra poética *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* está custodiado en la actualidad en el Archivo Histórico de la Nobleza como parte del Fondo Fernán Núñez (caja 1562/2, número 17) y bajo la signatura ES.45168.AH-NOB/3.14.7.1/FERNÁN NÚÑEZ, C.1562, D.2, núm. 17<sup>28</sup>. El manuscrito no está encuadernado, si bien conserva un trozo de papel blanco al final que, por no pertenecer a las hojas escritas, podría ser un resto de los folios de guarda. No contiene hojas en blanco, no cuenta con un

<sup>25</sup> Conviene recordar que el nombre Ana vinculado al apellido Castelví o Castellví fue también frecuente en generaciones posteriores, hecho por el que tampoco podemos tomar el dato como indudable, sirva de ejemplo la mujer de Basilio de Castelví, Ana Margarita de Castelví, cuyos capítulos matrimoniales pueden consultarse en el fondo Fernán Nuñez (ES.45168.AHNOB/3.6.8.3.1//FERNAN NUÑEZ, C. 174, D. 26) y están recogidos en el *Portal de Archivos Españoles*.

<sup>26</sup> Manconi, 2010, p. 97, tomado de Pellicer de Osau y Tobar, *Memorial de la Casa de Alagón*.

<sup>27</sup> En Cuartero y Huerta, y Vargas-Zúñiga, 1961, p. 392, ha sido localizado un «extracto de la escritura de capitulaciones hechas para el matrimonio de Pablo de Castellví, marqués de Cea, en Sicilia, hijo de Jaime de Castellví, conde de Laconi, y de doña Ana de Castellví, su mujer, con doña Ana Faura y de Híjar, hija de Onofre de Faura e Híjar, procurador general del reino de Cerdeña, y de doña Aldonza de Híjar y Castellví, su mujer. Sin lugar, 1604, marzo, 29».

<sup>28</sup> Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al personal de Archivo Histórico de la Nobleza tanto por facilitarme la consulta como por su profesionalidad.

colofón ni está firmado ni fechado. El texto se atesora en siete pliegos (entre las medidas aproximadas de 305/315 mm x 425/433 mm)<sup>29</sup> que se mantienen unidos pero que fueron plegados una vez, dando lugar a 14 folios en tamaño folio sin foliar ni paginar y que encierran 108 octavas reales: cuatro estrofas con sus 32 versos por página, salvo la primera, que contiene dos octavas y el título. Este tamaño en folio se aleja de los autógrafos de comedias, todos en cuarto de acuerdo con el catálogo de Kroll<sup>30</sup>, y se acerca así al tamaño de las copias en limpio de los autos sacramentales de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid<sup>31</sup>.

Como denotan sus marcas, en algún momento de su historia fue doblado una segunda vez, quizá para ser guardado, y fue cosido, pues todos los folios cuentan con siete agujeros en el extremo del margen izquierdo. Salvo en varios puntos concretos, que analizaremos más adelante, se trata de un manuscrito bastante limpio, hecho que lleva a pensar que estamos ante un testimonio en una fase compositiva avanzada, razón por la que, como también reflexionan Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez<sup>32</sup>, es poco probable que se trate de un primer borrador<sup>33</sup>. Su estado es muy

<sup>29</sup> Ha sido posible identificar la filigrana de los pliegos 5, 6 y 7. Esta se corresponde con el número 0016763A de la base de datos Filigranas Hispánicas [última consulta 13/11/2018] y asociada al Archivo Catedralicio de la Catedral de Toledo. El motivo de los tres círculos con una cruz laureada y una corona de esta filigrana se encuentra también en las de los folios 1, 2 y 4, si bien en estos no se percibe con tanta claridad. Cabe mencionar que la búsqueda en la base de datos *The memory of paper* [última consulta 13/11/2018], recoge, entre 1610 y 1690, estas características en filigranas de papeles localizados en el Archivo de Protocolos Notariales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

<sup>30</sup> Kroll, 2017.

<sup>31</sup> Sobre estos textos, Ruano de la Haza, 1995, p. 59, donde señala la particularidad del tamaño folio, que atribuye, a diferencia del tamaño cuarto de los autógrafos de comedias, a la intención de Calderón de mandarlos a imprenta. Ver también Reichenberger, 2002, y, sobre el proceso compositivo en estos textos, Arellano, 2015.

<sup>32</sup> Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, p. 481.

<sup>33</sup> Como ha sido estudiado en los folios autógrafos de *Cada uno para sí* (Casariego Castiñeira, 2015), Calderón de la Barca hace modificaciones, incluso de profundidad, hasta en las últimas etapas redaccionales. Es más, el número de diferentes redacciones de un fragmento varían notablemente; de hecho, en el caso de *Cada uno para sí* contamos con algunos folios con una única etapa redaccional previa, mientras que otros cuentan con más. En cambio, las capas de escritura son mucho más abundantes, así como también su número es más variable. La limpieza del folio nos indica así una etapa redaccional avanzada, pese a las tachaduras y reescrituras que encontremos, pero, en cambio, resulta difícil determinar cuántas etapas tuvo anteriormente.

delicado. El paso del tiempo se aprecia en especial en los dos últimos folios, el 13 y el 14, en los que el segundo doblado de la hoja ha dejado unas marcas horizontales, ya muy deterioradas. En concreto, el folio 13 tiene un agujero en esta parte del papel, mientras que el 14 está directamente roto por la mitad.

Debido a que no está fechado ni firmado, una vez confirmada la autoría calderoniana, el análisis de su letra resulta el método más fiable para aproximarse a una posible datación. De acuerdo con las letras y grupos de letras que, según Cruickshank, han evolucionado más a lo largo de la vida de Calderón de la Barca<sup>34</sup>, este autógrafo podría situarse entre los finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta y de los cincuenta<sup>35</sup>. El estudio pormenorizado de las todas las b, el, st, f, p y t que hemos podido localizar en los folios —siempre teniendo muy presente la posibilidad de que al ojo humano se le escapen algunas y la inevitable subjetividad de la interpretación<sup>36</sup>— apuntaría a un uso de en torno al 82% del tipo I, proporción que ofrece el marco temporal más amplio: podría indicar hacia la década de los 30, pero no parece haber sido escrito después de 1659, de acuerdo con las tablas propuestas por Cruickshank. Dentro de este arco, el porcentaje de presencia de la p tipo I (82-83%) señalaría que no podría ubicarse antes de 1636, límite que reforzaría la b tipo I, más acomodada al periodo 1642-1648. La f tipo IV (97-98%) nos sugeriría a no antes de 1642, mientras que el grupo consonántico st tipo I (22-23%) lo ajustaría a no antes del 1648. A su vez, la b tipo I (29-30%), el del grupo st tipo I (22-23%), la t tipo I y la p tipo II consolidan que no pertenecería a después de 1658-1659. Dada su legibilidad, la separación entre palabras y algunos aunque escasos signos de puntuación, la letra no se correspondería, según el trabajo de Cruickshank, con la del Calderón más joven. Aquí se reseñan algunos ejemplos<sup>37</sup>:

<sup>34</sup> Cruickshank, 1970. Ver asimismo los datos recogidos sobre los manuscritos de Calderón en el proyecto MANOS.

<sup>35</sup> Arco también contemplado por Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, si bien se inclinan por «la década de los treinta o de los principios de la de los cincuenta» (2018, p. 481).

<sup>36</sup> Hemos tenido en cuenta todas aquellas que hemos podido localizar. Los porcentajes, calculados sobre el total identificado, ofrecen los dos valores enteros más cercanos a los decimales, puesto que nos importa remarcar el carácter orientativo.

<sup>37</sup> De aquí en adelante, la transcripción de aquellos pasajes sigue, siempre que sea posible y de acuerdo con las recomendaciones de Ruiz (1988, p. 336), la fidelidad al

Fol. 1v, estrofa 5: Pues paraque señor? [...] del ser no hara alno ser? elmismo curso?

Fol. 1v, estrofa 6: un avismo en avismos desatado? / quando tubo la fabrica mas vella? / mas costa al deshacella queal hacella?

Fol. 2v, estrofa 12: porque si aqui piadoso? Si allaiyrado? / si aqui venigno estais si alli severo? / quien señor? quien? os buscara juzgando

Fol. 2v, estrofa 13: sois quien sois, soy quien soy. Yaveis querido.

Fol. 4r, estrofa 25: (vien que enlugar donde piedad espera) [...] Muerta (<-ay demi!>\es verdad) porque si vien seinfiere.

En suma, hasta que haya otros datos o interpretaciones que permitan desvelar o aclarar la fecha, nos inclinaremos por fechar el autógrafo en un arco temporal amplio: entre finales de la década de los treinta-principios de los cuarenta hasta 1658-1659, en la misma línea que Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, puesto que, como puntualizan, el autógrafo se asemeja más a otros como *El secreto a voces* (1642, BNE Res/117) que a *El gran príncipe de Fez* (1669, BNE Res/100)<sup>38</sup>.

Una vez presentadas las características externas y su datación, con la vista puesta en la organización de la página debemos notar que el folio 1r solo atesora dos octavas con sus dieciséis versos por contener el título, el cual ocupa aproximadamente las tres cuartas partes de la mitad superior de la hoja (con un espacio en blanco de cerca de 2.60 cms. antes del inicio del texto). Su transcripción es:

[Título] [Trazado con forma parecida a un ocho, abierto por arriba y ligeramente ladeado a la derecha] . / JHS María Joseph / Muerte Juycío Ynfierno Ygloría / Dedicados. / A. / xpto en la cruz / Delynfierno / Díscurso tercero / ínínferno autez quís confitebitu tíbí~ / Sapl. 6.

texto original. No obstante, aquellas letras, tachados y enmiendas donde no se ofrezca la explicación pormenorizada seguirán el criterio de Presotto, 2000, p. 12.

<sup>38</sup> Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018, p. 481. Una gran parte de los manuscritos autógrafos teatrales de Calderón pueden ser consultados a través de la Biblioteca Digital Hispánica y muchos de sus datos en la web del proyecto MANOS (manos.net).

[Primera octava]	Desde la voz dela primer mentíra que íntrodujo lamuerte enel pecado hijo heredero de hombre de su íra nace amorír, y muere aser juzgado	
1	en cuyo trance, aeterno llanto espira sientríste <-muere\espira> enmiserable estado nopues señor entu furor me arguyas nime arrebatas enlas yras tuyas	domine neínfu rore tuo arguas me neque in íra tua corripias me spl. 6.

Frente a esta primera, todas las demás páginas siguen la misma distribución: cada una contiene cuatro octavas reales numeradas en arábigos, cuyo número se posiciona, si bien existe alguna excepción, a la altura de los versos cuatro y cinco de cada unidad. El primer verso de cada estrofa se inicia un poco más a la izquierda que los siete siguientes, a la manera de sangría francesa. El margen de la derecha de cada folio, que en sus autógrafos teatrales suele ser ocupado por las acotaciones, es más amplio que el de la izquierda. Este espacio a la derecha se reserva, por un lado, a las autoridades latinas citadas mientras que, por otro, también es empleado para el trabajo de reescritura y las modificaciones de versos o pasajes. Con respecto a los márgenes superiores e inferiores, la letra comienza y termina a distancias muy variables. De manera general, con frecuencia el inferior es ligeramente más amplio que el superior, si bien estas separaciones suelen depender de la limpieza de la hoja; esto es, cuanto más laborioso haya sido el proceso compositivo conservado, los márgenes se apuran más y apenas queda espacio vacío.

Se identifican dos tipos de tinta: una, la mayoritaria en el texto; otra de color más oscuro. Esta, por un lado, añade redacciones nuevas en fol. 2r («aquel q de temor reusaeldelito» en la octava 9), en el 4v («del aviso») y una cruz que aclara su posición en la estrofa 28), en el 5r («al eterno» en la octava 32), en el 6v («con quien lo Ygnora» en la octava 44) y en el 10r (tachadura de «mi» y «ti» escrito encima en la estrofa 70). A su vez, por otro, marca con asteriscos las citas latinas (fol. 4r, 5r, 5v, 6r, 10r, 12r, 12v, 13r, 14r), indica con una cruz o un comodín algunos versos (fol. 2r, 3r, 4v, 5r, 7r, 8r, 8v, 9v, 10r, 10v, 11v, 12r, 13r), subraya en el séptimo verso de la octava 91 y pone una cruz en el margen izquierdo.

Esta segunda tinta podría reflejar modificaciones hechas en una lectura posterior a la escritura.

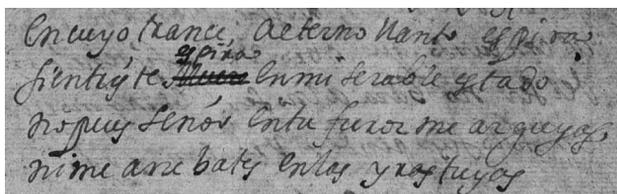
Los asteriscos, las cruces o las líneas dibujadas en variados modos son los principales signos reconocibles en el autógrafo. Ha sido posible descubrir el uso de la cruz (fol. 2r, 4r, 5r, 6r, 10r) y del asterisco (fol. 5r, 12r, 12v, 13r, 14r) para recalcar el comienzo de la referencia incluida en el margen derecho. Evidente es también el empleo de las líneas para indicar una separación entre dos partes, ya sea vertical y ondulada para delimitar los versos con respecto a la autoridad citada (fol. 2v), ya sea horizontal para separar la estrofa cancelada de las demás de la página (fol. 6v). Como otro uso reconocible con bastante claridad, estas tres señales también son utilizadas a modo de llamada: la línea también sirve para llevar a la nueva lectura alejada de su emplazamiento en la estrofa 44 del folio 6v, al igual que el asterisco del folio 4v; entretanto una pequeña cruz determina la posición en la que se integra un artículo añadido después de la escritura del verso en el folio 11r. El significado o la relación con el texto de otros signos en el margen derecho de las páginas resultan dudosos, como la cruz que semeja tachada (fol. 7r) o unas líneas cruzadas, a modo de un gran y repetido comodín, cuya colocación, en ocasiones y sin que sepamos que esta sea su función general, coincide al lado de un verso con reescrituras (fol. 8v, estrofa 51; fol. 9v, estrofa 68; fol. 10r, estrofa 71). Esta coincidencia es compartida por dos líneas paralelas que, ladeadas, enmarcan un círculo en medio (fol. 5r, estrofa 31) y por una línea en guirnalda (fol. 10v, estrofa 74). En cambio, frente a estos, no ha sido posible dilucidar ninguna constante para otros casos que se insertan en la parte derecha del folio —como tal signo parecido a un comodín (fol. 4v, estrofa 30; fol. 7r, estrofa 49; fol. 8v, estrofa 59), los asteriscos (fol. 8r, estrofa 57) y un aspa (fol. 13r, estrofa 93)— o situados en el margen izquierdo de un verso —un subrayado (fol. 12v, estrofa 91) o la cruz (fol. 7v antes del primer verso de la estrofa 53; fol. 12r, estrofa 86).

#### CALAS DE IMPORTANCIA EN EL PROCESO DE COMPOSICIÓN

Además de las características físicas, de su historia o de su datación, el manuscrito de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* permite aproximarse al proceso compositivo de Calderón en este texto poético, el cual, además, podemos poner en relación con el conocido en

otros autógrafos de comedias del dramaturgo. Así, al atender a aquellos folios que contienen tachaduras o reescrituras, se aprecia un sistema de composición similar al examinado con respecto a los folios autógrafos de *Cada uno para sí*<sup>39</sup>. Si atañen a palabras o a estructuras breves, la nueva redacción suele aprovechar, primero, el espacio interlineal superior y, luego, el inferior de cada verso, si bien en contadas ocasiones el inferior es tomado primero. En las imágenes que siguen se aducen algunos ejemplos representativos:

Muestra del aprovechamiento del espacio interlineal superior. Después de su escritura, tras tachar con una línea doble el verbo «muere», el sinónimo «espira» es insertado encima:

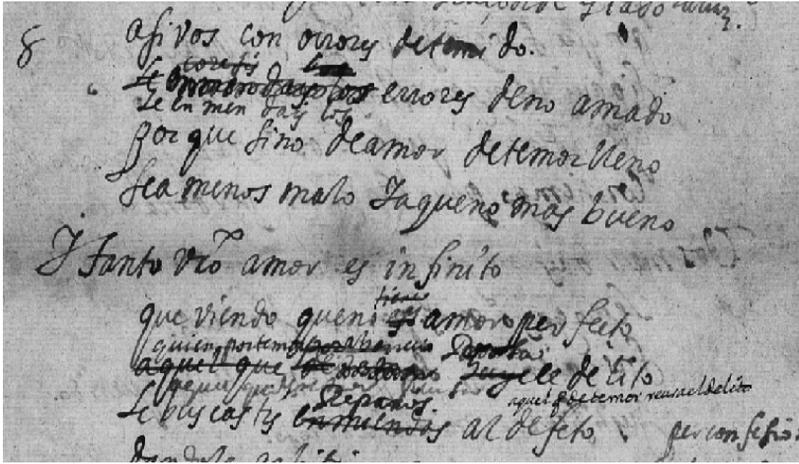


fol. 1r, estrofa 1

Muestras del aprovechamiento del espacio interlineal superior, que, una vez ocupado y tras descartar esta redacción, pasa a tomar el inferior. En primer lugar, en la estrofa 8, la primera redacción de «le enmendais los» se tacha con una línea en guirnalda y, haciendo de nuevo uso de la sinonimia, se escribe encima «corregis los». Quizá por no satisfacer, esta lectura se vuelve a cancelar con una línea sencilla y con un borrón para retomar la primera opción manejada, «le enmendais los», la cual es repetida en el espacio inferior. En segundo lugar, en el trabajo sobre la expresión poética en torno a la idea del temor, la estrofa 9 brinda un caso más complejo: tras cancelar una parte de la primera redacción del verso, «aquel que de temor huye», escribe «quien por temor aborrecio <-?>» en el espacio interlineal superior. Esta es descartada otra vez y se

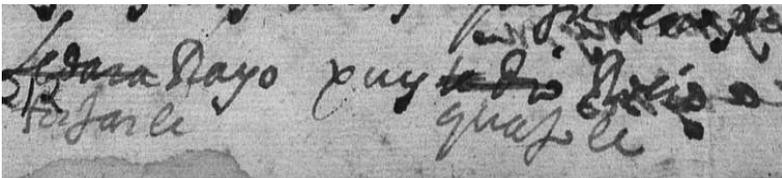
<sup>39</sup> Casariego Castiñeira, 2015. Aunque su estudio quedará para otra ocasión, en este autógrafo también han sido localizados una serie de errores cometidos por el propio Calderón, como en folio 3r en la estrofa 17, en la que el dramaturgo escribió «verdornarme» en lugar de «perdonarme» (Calderón, 2018, p. 494). Una primera aproximación a los errores cometidos por el autor en sus autógrafos puede verse en Casariego Castiñeira, 2016.

traslada al espacio interlineal inferior con «aquel quedetemor reusa», una estructura que se copia entera («aquel q detemor reusaeldelito»), quizá para mayor claridad, situada más hacia el margen derecho en el mismo espacio interlineal superior:



fol. 2r, cuatro últimos versos de la estrofa 8 y cuatro primeros de la 9

Muestra del aprovechamiento del espacio inferior y del refinamiento de la expresión poética a través del cambio de los verbos principales. En esta ocasión, este truco no explota la sinonimia para pulir la expresión final, sino que, con de la tachadura en línea sencilla de «le dará» y «le dio», el verso «le dara rayo pues le dio rocío» se transforma en «forjar el rayo pues cuajó el rocío»:



Fol. 7r, estrofa 49

Si las reescrituras afectan a una parte más amplia del verso<sup>40</sup>, es frecuente, sobre todo si se dan durante el proceso de escritura, que ocupen el espacio del folio que inmediatamente les sigue. Los sucesivos ejemplos, además de mostrar la reescritura durante el propio proceso de redacción, ponen otra vez de relieve el canje de palabras o sintagmas que juegan con significados en la misma dirección como un mecanismo para repensar la expresión poética:

Fol. 1v, estrofa 6: como un siglo por siglos <-destruydo//consumido>

Fol. 2v, estrofa 11: <-mérito de al temor> perfecto hagaaltemor conq os aclamo

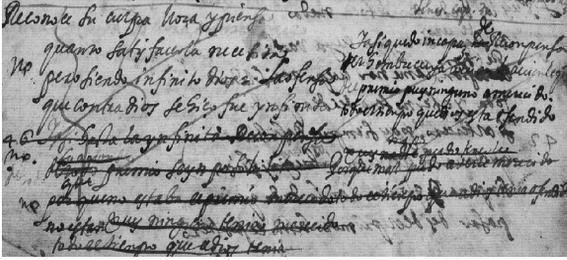
Fol. 3r, estrofa 16: <-va> llegando avos vañadas enmi llanto

Fol. 12v, estrofa 91: <-conla ansia que> la angustia que el espíritu-padece

No solo en el nivel del verso existen semejanzas con el proceso compositivo identificado en *Cada uno para sí*. Pese a que no conservamos varios borradores de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* que muestren la creación progresiva, en esta obra poética, como en los folios autógrafos de dicha comedia, es habitual que las modificaciones que atañen a construcciones más amplias, como una estrofa o una gran parte de ella, se sitúen en los laterales, con preferencia del derecho<sup>41</sup>. De igual forma sucede en aquellos casos en los que se cancela una octava completa y es reescrita acto seguido, como los últimos cuatro versos de la octava 46, que se reescriben en varias redacciones (fol. 6v y 7r) que no afectan a la rima y que parecen ensayar sobre la forma más satisfactoria de la idea. Estos cambios se sitúan, primero, en el margen derecho del folio 6v junto a los versos afectados, luego la redacción se lleva a la parte superior de los últimos versos tachados en ese espacio al margen derecho, justo al lado de los cuatro primero versos de la octava, para después —ya descartada por entero, separada del resto de la página con una línea horizontal y con dos «no» en el margen izquierdo— ser enteramente copiada en limpio el folio 7r:

<sup>40</sup> Al igual que apreciamos en *Cada uno para sí*, la tachadura suele ser mediante línea simple, menos frecuente es la línea doble o, ya la menos empleada, la tachadura mediante una línea en guirnalda (Casariego Castiñeira, 2015).

<sup>41</sup> Casariego Castiñeira, 2015, p. 61.



Final del fol. 6v, muestra del trabajo sobre la estrofa 46

Los seis primeros versos de la estrofa 90 del folio 12v, en cambio, se inician al principio del folio, para después ser tachados —con una línea sencilla que cancela cada uno de los versos— y recomenzar su escritura justo a continuación. A diferencia del ejemplo anterior, esta destaca porque la reescritura afecta a la rima. Ofrecemos la transcripción de las dos redacciones de dichos seis versos:

<-Yasi solo dire que aunque ayasido>  
 <-tal sudolor aun resta elmas extraño>  
 <-pues sucede a la pena del sentido>  
 <-otra pena mayor que es ladel daño>  
 <-pues si enaquella el querpo apadecido>  
 <-el espiritu enesta en desengaño>

Yasi solo dire que pues que pudo  
 siendo el angel spiritu críado  
 padecer este fuego pues no dudo  
 <-ser el -del\quel fue del> el primero condenado  
 fuego tan penetrante y tan agudo  
 que se vio en un spiritu cebado

Frente a estos casos, si bien llaman la atención dos versos («al mismo dios perdido por amarte / quando el demonio por aborrecerte») que son añadidos en el margen derecho del folio 10r junto a los dos primeros de la estrofa 70 sin ser marcada su relación con el texto, se presentan de particular interés la estrofa 77 y su reescritura, ambas situadas en el último cuarto del folio 10v. En él, Calderón escribe 5 versos y comienza el sexto, los descarta y escribe la nueva octava en el margen derecho. Aunque este procedimiento no contiene ninguna novedad, en esta oca-

sión el cambio redaccional es el de mayor relevancia con respecto al desarrollo y la estructura argumentativa de la poesía por dos motivos. En primer lugar, la primera redacción del verso inicial, «Malditos sean los padres que nos dieron», será recuperada en la octava 104, la cual abre una serie de maldiciones antes de concluir el largo poema. Esta decisión quizá podría haber respondido a un error de copia o a una alteración en el proceso compositivo, la cual podría darse, como se descubrió en Cada uno para sí, hasta en las últimas etapas de la escritura<sup>42</sup>.

En segundo lugar, la redacción definitiva de la estrofa 77 se concentra no ya en la idea de la creación del ser que se proponía en un primer momento, sino que seguirá el asunto planteado en la octava 74 y que se desenvuelve en las 75 y 76 —centradas en dos de los sentidos, la vista y el oído respectivamente— al construir una estrofa dedicada al olfato, una temática que luego persistirá con el gusto y el tacto en las 78 y 79. De esta forma y en otras palabras, la última redacción de la 77 amplifica las ideas de los cinco primeros versos de la 74 (vv. 585-589), que, en una paráfrasis de la autoridad citada al margen<sup>43</sup>, condensan lo inmensurable del infierno según los cinco sentidos y mantienen el tema en las subsiguientes estrofas de acuerdo con el siguiente esquema:

#### Estrofa 74

Pues su golfo a la vista es espantable  
al oído su estrépito terrible  
al olfato su olor incomparable  
al gusto su amargura imperceptible  
su inmenso ardor al tacto intolerable

#### Desarrollo en estrofas 75-79

idea desarrollada en la estrofa 75  
idea desarrollada en la estrofa 76  
idea desarrollada en la estrofa 77  
idea desarrollada en la estrofa 78  
idea desarrollada en la estrofa 79

#### CONCLUSIÓN

El manuscrito autógrafo de *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* custodiado entre los papeles de José de Castellví, marqués de Villatorcas, y atribuido a Calderón de la Barca podría ser datado,

<sup>42</sup> Casariego Castiñeira, 2015, p. 68.

<sup>43</sup> La propia cita («Hugo lib. 4. De anima») y Mas y Vellón (2016, p. 81) dan como fuente *De anima* de Hugo de San Víctor, mientras que Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez (2018, p. 514, vv. 577 y ss.) concluyen que «Calderón lo toma de nuevo de la *Polyanthea*».

de acuerdo con los datos manejados, entre el final de la década de los treinta y principios de los cuarenta y 1658-1659. Con la descripción pormenorizada del testimonio hemos observado que su tamaño folio lo acerca a las copias de los autos sacramentales atesoradas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y no a los manuscritos de comedias, frente a lo señalado hasta el momento.

Mediante el examen del espacio entre palabras y el número de versos por página, así como una clasificación de las marcas diacríticas (asteriscos, líneas, cruces), este artículo ha querido iniciar el estudio del proceso compositivo en esta poesía y mostrar la escritura orgánica del dramaturgo, en vez de su examen aislado verso a verso. Así, a través de las calas de importancia en aquellos pasajes con intensa reescritura y gracias a haber sido puestas en relación con las constantes reconocidas en Cada uno para sí, se han corroborado los hábitos del uso de los espacios de la página en la materia poética. Esto es, una tendencia a ocupar la mitad izquierda de la hoja con la escritura del cuerpo del texto, la prioridad del espacio interlineal superior frente al inferior para las reescrituras más breves, así como un empleo preferencial del margen derecho, siempre más amplio que el izquierdo, para las reescrituras de mayor extensión.

Junto con las modificaciones a nivel de verso que denotan la labor sobre una idea y en las que se juega con frecuencia con la sinonimia, las estrofas 46, 70, 77 y 90 se descubren de particular interés para la composición de este largo poema. Además de mostrar el continuo trabajo de reescritura en fases de composición avanzadas, también denotan, en particular la octava 70, los cambios sobre la rima y el cuidado de la construcción argumentativa. En suma, *Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero* se presenta como un valioso testimonio que permitirá a futuros investigadores ahondar en la creación poética de Calderón de la Barca.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE LARA, Gaspar, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto*, Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.

- BÈGUE, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan de Vera Tassis, Madrid, Imprenta Real, 1682.
- *Poesía*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.
- *Nadie fíe su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- CANET, José Luis, Amparo FELIPO ORTS, Pasqual MAS, Evangelina RODRÍGUEZ y Francisco Javier VELLÓN, *Poesía, teatro y juego cortesano. Papeles inéditos del Marqués de Villatorcas*, Valencia, Universitat de València, 2016.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.
- «Los despistes de Calderón», *Hipogrifo*, 4, núm. 2, 2016, pp. 135-148.
- CRUICKSHANK, Don W., «Calderón's Handwriting», *Modern Language Review*, 65, 1970, pp. 65-77.
- *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- CUARTERO Y HUERTA, Baltasar y Antonio de VARGAS-ZÚÑIGA, *Índice de la colección de don Luis Salazar y Castro*, tomo XXVIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 1961.
- FELIPO ORTS, Amparo, *Nobleza, poder y cultura: el linaje Castellví y el marquesado de Villatorcas*, Valencia, Universitat de Valencia, 2014a.
- «Patrimonio familiar e infortunios financieros del linaje de los Castellví durante el siglo XVII», *Studia Historia: Historia Moderna*, 36, 2014b, pp. 263-292.
- FELIPO ORTS, Amparo y Carmen PÉREZ APARICIO, *La nobleza valenciana en la Edad Moderna: Patrimonio, poder y cultura*, Valencia, Universitat de Valencia, 2014.
- Filigranas Hispánicas*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, en <<https://www.mecd.es/filigranas>>.
- Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. José de Castelví y Alagón, Valencia, Francisco Mestre, 1681.
- HUERTA CALVO, Javier y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (ed.), *Pedro Calderón de la Barca, Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.
- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt / New York, Peter Lang, 2017.
- MANCONI, Francesco, *Cerdeña. Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austrias*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- MANOS, dir. Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, en <[www.manos.net](http://www.manos.net)>.

- PÉREZ GARCÍA, Pablo, *Moradas de Apolo: palacios, ceremoniales y academias en la Valencia del Barroco (1679-1707)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2010.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- REICHENBERGER, Eva, «¿Una teoría dramática calderoniana? El volumen de autógrafos de la Biblioteca Municipal de Madrid (Ms.1256)? (I)», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional. IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 907-924.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- RUIZ GARCÍA, Elena, *Manual de codicología*, Madrid, Fundación German Sánchez Ruipérez, 1988.
- The memory of paper*, The Bernstein Consortium, en <[http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl\\_start\\_disp#](http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start_disp#)>.