

UNA ADAPTACIÓN DE LA LOA PARA EL AUTO
CALDERONIANO DE *EL DIVINO ORFEO* EN EL
MANUSCRITO B2617 DE LA HISPANIC SOCIETY
OF AMÉRICA¹

AN ADAPTATION OF THE LOA FOR CALDERONIAN
AUTO *EL DIVINO ORFEO* IN MANUSCRIPT B2617
OF THE HISPANIC SOCIETY OF AMÉRICA

Jorge Ferreira Barrocal

<https://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

Universidad de Valladolid

Depto. de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Plaza del Campus s/n,

47011 Valladolid

ESPAÑA

jorge.ferreira@uva.es

Resumen. En este trabajo analizaremos la loa titulada *Cithara Iesu Eucharistia*, aparecida en el manuscrito B2617 de la Hispanic Society of America, donde precede al auto calderoniano de *La semilla y la cizaña*. Esta pieza es una adaptación de la loa para el auto de *El divino Orfeo*, y por ello estudiaremos las relaciones intertextuales entre ambas obras y daremos cuenta de las circunstancias escénicas en las que pudo haber sido llevada a las tablas. En última instancia proponemos a Calderón como autor a partir de los indicios que ofrece la estilometría.

Palabras clave. Calderón; licencias de representación; reescritura; adaptación; *Cithara Iesu*.

¹ Este trabajo se beneficia de una ayuda concedida por la Consejería de Educación de la JCyL, derivada del Fondo Social de la Unión Europea (FSE). También se inscribe en el proyecto CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C52). Quiero agradecer a John O'Neill por haberme hecho llegar en su día —y muy amablemente— el códice.

Abstract. In this work we will analyze the loa *Cithara Iesu Eucharistia*, which appears in the manuscript B2617 of the Hispanic Society of America, where it precedes the auto *La semilla y la cizaña*. This play is an adaptation of the loa for the auto *El divino Orfeo*, and for this reason we will study the intertextual relations between both works and we will give an account of the scenic circumstances in which it could have been brought to the stage. At the end of the essay, we propose Calderón as the author. The hypothesis is based on stylometric indications.

Keywords. Calderón; Licenses for performing; Rewriting; Adaptation; *Cithara Iesu*.

Las loas sacramentales representan —*stricto sensu*— uno de los problemas más espinosos de la producción teatral de Calderón de la Barca. Dado que nuestro trabajo se centrará en el análisis de la loa *Cithara Iesu Eucharistia* del manuscrito B2617 de la HSA, cumple traer a la memoria, previamente, algunas muestras representativas que den cuenta de la complejidad del asunto.

Conocido es el caso de la loa que empieza «Para coronar abril», cuyo estudio y edición se deben a Víctor García Ruiz². El punto de partida de su trabajo fue el hallazgo de un manuscrito titulado *La loa de la Maya* (LM) en el archivo-museo de la Sociedad General de Autores de España. Este contenía una nota que decía lo siguiente:

La *Loa de Maya* es muy probablemente obra de Calderón, pues sirvió para la representación del auto sacramental *El Dios Pan*, de dicho dramaturgo. La citan García de la Huerta y el Catálogo de MSS. del Duque de Osuna. La pieza es muy curiosa, de clara caligrafía y muy bien conservada. ¿Ha llegado a imprimirse esta loa? ¿Es este el original de la obra o copia autógrafa del propio Calderón? Yo no puedo resolver este difícil punto, pero el manuscrito es bello y me parece de gran interés.

García Ruiz prueba que la mayor parte de los datos ofrecidos en la nota son erróneos, y repara en la existencia de una pieza prácticamente idéntica: la *Loa para el auto El veneno y la triaca* (LVT), también atribuida al autor madrileño. Todo apunta a que una misma loa —si bien LVT mejora notablemente las lecturas de LM—había sido empleada para la puesta en escena de dos autos distintos: *El veneno y la triaca* y *El verdadero dios Pan*. Las primeras representaciones del primero se localizan en Valencia en 1634 y en Sevilla en 1651, mientras que las primeras puestas en

² García Ruiz, 1987, pp. 37-76.

escena del segundo se circunscriben entre 1670 y 1694, por lo que LM sería una adaptación —aparecida en un manuscrito tardío dieciochesco— de LVT³, que testimonia, además, una tercera loa para *El verdadero dios Pan*, representado anteriormente con la loa que empezaba «Ya que el contento de hoy» y con la *Loa sacramental de las estaciones del día y de la noche*. No obstante, García Ruiz aduce que «resulta desconcertante el hecho de que entre LM y *El dios...* se da una enorme unidad temática⁴, cosa que en absoluto ocurre con *El veneno*»⁵, y es la ferrea ligazón intertextual la que le lleva a decantarse sobre la atribución de la loa:

Calderón compuso la loa «Para coronar abril» destinada para el auto *El verdadero dios Pan* hacia 1670. Antes y después de la muerte de Calderón, como era habitual, esta loa acompañó a otros autos, quizás con más facilidad puesto que el Corpus y la costumbre de la Maya coincidirían frecuentemente, y entre ellos al de *El veneno y la tríaca*. En el momento en que se hicieron las colectáneas calderonianas la loa quedó adscrita a *El veneno...*⁶.

Como bien se sabe, las compañías tenían por costumbre adaptar una loa a situaciones escénicas concretas, pero también hubo casos en los que fue el propio Calderón quien reutilizó las loas para asignarlas a autos distintos. Un ejemplo de esta práctica lo encontramos en la loa para *El año Santo en Roma*, aprovechada con *El segundo blasón*

³ La primera hipótesis es la siguiente: «“Para coronar abril” acompaña a *El veneno...* en su estreno en Valencia (1634) o en Sevilla (1651). En 1670 se representa *El dios...* con la loa “Ya que el contento de hoy” y en 1694 o 1695 se repite pero con la “Loa del día y de la noche”. Para una representación en Sevilla de *El dios...* Calderón mismo u otra mano adapta la loa “para coronar abril” que había acompañado al auto *El veneno...* LM sería entonces una copia tardía de esta adaptación que, entre sus errores, conserva algunas lecturas correctas del texto calderoniano ausentes en la tradición de LVT» (García Ruiz, 1987, p. 39).

⁴ Aparte de la estrecha relación que sugiere la homonimia del pan eucarístico (loa) y del nombre de la deidad, el auto desarrolla el tema anunciado en la pieza que lo precede. Esto queda patente en los siguientes pasajes, que pertenecen, respectivamente, a loa y auto: «Examinar del dios Pan / el misterio y la grandeza / con probaciones bastantes / de humanas y divinas letras / para publicar al mundo». «Y sea pidiendo perdón / diciendo todos a un tiempo: / divinas y humanas letras / desengañen al concepto / del fabuloso dios Pan / en el Pan Dios verdadero».

⁵ García Ruiz, 1987, p. 39.

⁶ García Ruiz, 1987, p. 41.

*del Austria*⁷. *El año Santo en Roma* fue uno de los dos autos que el dramaturgo compuso con motivo del Corpus madrileño de 1650, y que celebraba el Jubileo del Año Santo promulgado en Roma. La segunda parte del anterior, titulado *El año Santo en Madrid* (1652), se escribe con el objeto de celebrar la extensión del jubileo romano. Arellano esgrime, en un primer momento, que es innegable la conexión de los autos y de las loas, tal y como evidencian algunos elementos internos textuales, pero subrayaba la necesidad de esclarecer algunas de las circunstancias relativas al proceso de composición. Parker argüía que las loas de los autos habían sido compuestas necesariamente juntas, pero no para los dos Años Santos, pues el auto de Roma no contenía un tema del Antiguo Testamento (Ley Escrita) anunciado por la loa⁸:

Como era contigo, Gracia,
la cuestión, porque no fueran
armas contra mí, no quise,
recatadamente cuerda,
pasar de la Ley Escrita [el Antiguo Testamento]
a la de Gracia, con que ella [la Ley Escrita]
me dio el asunto en sus Sacras
Historias⁹.

Parker afirma que ese tema sí aparece, en cambio, en *La piel de Gedeón* (segundo auto de aquel año), por lo que las loas no estarían

correctamente situadas en la edición de Pando: infiere [Parker] que la segunda loa y no la primera, era la de *El Año Santo de Roma*, pues este auto se representaba a continuación de *La piel de Gedeón*. Así, pues, la loa de *El Año Santo en Madrid* nos sería desconocida, ya que (siempre según Parker) la que Pando le atribuye corresponde a *El Año Santo de Roma*, mientras que la loa que trae Pando para *La piel de Gedeón* no sería calderoniana¹⁰.

⁷ En lo que respecta a esta loa y a su problemática, ver Arellano, 1994, pp. 7-14. Son las páginas que seguiré en el cuerpo del texto.

⁸ Parker, 1969, pp. 164-168.

⁹ Citado por Arellano, 1994, p. 9. Este texto aparece en la edición de Pando y Mier, en la *Parte II* de los *Autos sacramentales*, loa de *El Año Santo de Roma*, ejemplar T-4957 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁰ Arellano, 1994, p. 10.

Unos años más tarde, Barrio (1978) da con un manuscrito muniques no autógrafo —pero con firma de Calderón— del auto *El segundo blasón del Austria* que trae la loa «que precede (en la colectánea de Pando) al auto *El Año Santo de Roma*». La erudita se pregunta: «¿Pertenece esta loa a Calderón?» y añade después: «[...] Cotarelo y Mori [...] juzga que es esta, precisamente, una de las loas escritas por Calderón [...] Quizás pudiera ser una razón decisiva para la atribución de esta loa a Calderón, el hecho de encontrarse en el manuscrito autenticado con la firma de su autor»¹¹. Arellano disipa las dudas con el descubrimiento de los autógrafos¹², que le permiten afirmar, por una parte, la atribución calderoniana de la loa, y por otra refutar con solidez las sospechas de Parker. Así las cosas, las loas de los autos no fueron escritas para ir juntas, y la hipótesis errónea del investigador radicaría en el seguimiento del pasaje «corrompido» de Pando que aludía a un tema del Antiguo Testamento. Sin embargo, dicho parlamento no aparece en el autógrafo, que lee en esa parte así:

GRACIA	Yo agradezco la fineza, mas sepamos el festín qué es.
NATURALEZA	Un auto.
GRACIA	¿La materia?
NATURALEZA	Como era contigo, Gracia, la cuestión, para que veas que una cosa es argüir y otra estimar tus grandesas; tú eres el asunto, Gracia, pues gracias y indulgencias son el concepto del auto, dando el año de cincuenta alegórico motivo a que su título sea <i>El Año Santo de Roma</i> (vv. 247-260).

¹¹ Barrio, en su edición de *El segundo blasón del Austria*, pp. 19-20.

¹² «El autógrafo del auto se guarda en la Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1256, 3. La loa se contiene en un legajo de la Real Academia de la Historia, Ms. 9-1912, junto con los autógrafos de *El Año Santo en Madrid*, de la loa para *El Año Santo en Madrid*... (Arellano, 1994, p. 8, nota 3).

En síntesis, solo con el hallazgo de los autógrafos pudo Arellano atribuir sin margen de error la loa —que empieza «Hoy Naturaleza y Gracia»— al auto *El año Santo de Roma*, que también aparece en otras ocasiones¹³ atribuida al auto *El segundo blasón del Austria*, de lo que sin duda se desprende una práctica adaptativa del propio Calderón¹⁴.

Entre los otros casos que merecen atención, debemos citar el del auto *El pastor Fido*, al que acompañan dos loas en diferentes testimonios manuscritos e impresos. Se trata de los textos que empiezan «¡Ah del aire! ¿Quién ocupa?» y «Pues es aumento de gracia». La primera de ellas se copia junto al auto en cinco testimonios, pero también aparece suelta —atribuida a *El pastor Fido*— en otros tres códices diferentes. La segunda loa la traen únicamente OC y PM¹⁵, y es la que edita Plata Parga (2003) por ser la que acompañó al auto en la representación del Corpus de 1678. Una «memoria de lo que es menester» para la loa «de la compañía de Escamilla (encargada de representar *El pastor Fido*)» confirmaba este hecho al traer una información que coincidía con la acotación de la loa¹⁶.

El mismo editor prestó atención a la loa que empieza «Dios por el hombre encarnó», adjudicada al auto *La vida es sueño* en ocho testimonios, pero también aparece acompañando «en una versión variante» a *La semilla y la cizaña* en el Ms. 22559 de la BNE (colección Ortiz Cruz) y en el volumen tercero de la edición de Pando. El bibliógrafo alerta sobre el problema ecdótico en una nota: «Aunque esta loa está impresa en el *Libro de los doce autos*, en el de *La vida es sueño* está esta diferente de aquella y es conforme se representó en el auto de *La semilla y la cizaña* en el año de

¹³ Ver los *codices descripti* de la tradición textual en Arellano, 1994, p. 12.

¹⁴ Calderón de la Barca ejecuta correcciones de su propia mano sobre el texto de la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, que adaptó para la representación del auto *Las órdenes militares* (1662). El texto había sido pensado en origen para el auto *No hay más fortuna que Dios* (1652-1653). También sabemos que la loa fue utilizada para el auto *Psiquis y Cupido* (1662), esta vez con correcciones de otra mano. Ver Arellano, Oteiza y Pinillos, en su edición de *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*.

¹⁵ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 22560, y Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March Severa, Ms. B 91-VI-23.

¹⁶ «Desde lo alto del carro se ha de desplegar una escalera de manos, que llegue desde el tablado a la cúpula del carro, con siete escalones y en ellos escritos los siete pecados y, a este tiempo, ha de subir un árbol con una cruz en su copa, la cual ha de traer por cabeza cálix y hostia» (acotación de la loa). «una escala que se ha de hacer desde lo alto del carro con siete escalones y un árbol y cálix y hostia, y se hará conforme dispusiere el señor don Pedro Calderón» (memoria). Ver Plata Parga, 2003, p. 22.

1708»¹⁷. Ninguno de los estudiosos que examinaron la loa (Cirot, 1941 y K. y R. Reichenberger, 2003) dio cuenta de las circunstancias que la rodeaban, ni señalaron para qué auto había sido originariamente compuesta. Plata Parga tras un breve —si bien agudo— escrutinio del texto (centrado en las referencias a la familia real), concluye que la loa fue compuesta para *La semilla y la cizaña* en 1651, y que Calderón la reutiliza «retocada y ampliada» para *La vida es sueño* en 1673¹⁸.

A la vista de este panorama, no podemos sino asumir que el estudio de las loas sacramentales calderonianas se nos antoja hartamente complicado, tal y como esgrime Arellano:

muchas loas que aparecen acompañando a los autos calderonianos, son de autoría incierta, falsa o pendiente de demostración; otras, sean o no auténticas, se atribuyen a autos distintos en testimonios diversos, sin que a menudo podamos asegurar a qué auto pertenecen; un mismo auto lleva loas diferentes en otros casos, etc. La dimensión relativamente breve de las loas y su fácil adaptación a circunstancias varias, provocan una movilidad notable, que dificulta establecer la autoría y el propio texto. Muy probablemente el mismo Calderón reutilizó algunas loas para asignarlas a autos distintos, en circunstancias diversas, adaptando los pasajes pertinentes¹⁹.

Nuestra loa, titulada *Cithara Iesu Eucharistia*, aparece en un manuscrito de la Hispanic Society of America con signatura B2617²⁰, donde precede al conocido auto sacramental de *La semilla y la cizaña*. En el códice, el texto de la loa se encuentra entre los fols. 1r–8r. Desde este último folio hasta fol. 9v nos encontramos con las aprobaciones (de las que hablaremos en unos instantes), en fol. 10 se halla el título del auto y el nombre del copista y, por último, entre fols. 11r–39r tenemos el texto del auto, que fue cosido a la loa.

En lo que concierne a la descripción del códice, debemos prestar atención a la información suministrada por los investigadores de *Manos*²¹ y por Davinia Rodríguez, pues han sido los únicos estudiosos que han

¹⁷ Pando, en su edición de 1717, vol. III, p. 310.

¹⁸ Plata Parga, 2012, pp. 52–53.

¹⁹ Arellano, 1994, p. 7.

²⁰ Ver Regueiro y Reichenberger, 1984, pp. 117–118. A ellos debemos la catalogación de la pieza.

²¹ Ver base de *Manos*. En <<https://manos.net/manuscripts/hsa/b2617-loa-para-el-auto-de-la-semilla-y-la-cizana-cithara-iesu-eucharista>> [consulta: 23/09/2021].

reparado en este testimonio crítico, utilizado por la profesora para preparar la edición crítica de *La semilla y la cizaña* (2014). No obstante —y quizá con motivo de la amplitud del objeto de su estudio—, Rodríguez no profundiza en las observaciones sobre los folios que albergan la loa, más allá de indicar las fechas en las que fueron dadas las licencias de representación²². En cambio, Alejandra Ulla (analista responsable de la *Cithara en Manos*) indica una serie de datos a tener en cuenta, como la letra bastarda, de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Resalta, asimismo, el hecho de que las manos de la loa y del auto difieren notablemente, aunque no parece haber dudas sobre la última, del copista Manuel Mosquera²³. Ulla (2007) señala que la loa muy probablemente «fuera redactada por otro para el reestreno en 1708», pero mantiene las dudas al respecto. Además, tenemos la suerte de conocer algún dato sobre la transmisión patrimonial de la pieza, puesto que perteneció en su día al Marqués de Jerez de los Caballeros, tal y como apunta «la portadilla moderna de letra del Marqués», visible en la siguiente imagen:



Figura 1. «Loa para el auto de *La semilla y la cizaña*. *Cithara Yesu. Cithara Iesu Eucharistia*. Año de 1708» (fol. 1r).

²² Ver Rodríguez, en su edición de *La semilla y la cizaña*, p. 79. La investigadora señala que las licencias fueron dadas entre mayo y junio de 1718, pero, realmente, solo figura el año de 1708 en el manuscrito que recoge la loa.

²³ Ver Pinillos, en su edición de *El cordero de Isaías*.

El texto presenta la intervención de dos manos. La primera es preponderante, pues copia la mayor parte del códice, mientras que a la segunda le corresponden —exactamente— una treintena de versos, introducidos a partir de fol. 7v. El manuscrito se conserva bastante limpio, pues apenas presenta tachaduras, y las manos de los copistas únicamente cercenaron pequeñas palabras. Asimismo, debemos hacer referencia a fol. 1v (con el borde izquierdo y el margen derecho muy deteriorados), que presenta un pasaje que debía ser insertado después de «dices desafiando letras» (fol. 2r), formado por un total de diecisiete versos. De igual modo, uno de los dos copistas escribió la indicación «ojo después del ¿4? a eso no es satisfacer» debajo del parlamento de fol. 1v, dejando claro que el fragmento debía ir después del verso que acabamos de citar, acompañado también de un signo y del pie del primer verso del parlamento: «escuchad». Lo mostramos en las dos imágenes tomadas del códice (imagen 2).

Como acabo de señalar, es a partir de fol. 8r donde encontramos las licencias de representación, dadas por los censores San Vicente²⁴, Benegasi Luján²⁵ y Cañizares²⁶ entre mayo y junio de 1708²⁷. Sin embargo, no vamos a mostrar aquí la transcripción de todas las licencias, puesto que aprueban la representación de la pieza sin ningún tipo de objeción y los comentarios se reducen a fórmulas de carácter administrativo propias del periodo. Por otra parte, sí debemos centrar nuestra atención en las licencias rubricadas por San Vicente y Benegasi, dados los indicios de la atribución de la loa que se desprenden de sus palabras:

²⁴ «Cura propio de San Salvador, calificador del Santo Oficio y examinador sinodal del arzobispado de Madrid». Disponible en <<https://clemit.uv.es/consulta/mostraCensor.php?id=252>> [consulta: 10/12/2021].

²⁵ «Firma en Madrid a comienzos del siglo XVIII». Disponible en <<https://clemit.uv.es/consulta/mostraCensor.php?id=31>> [consulta: 01/10/2021].

²⁶ Fiscal de comedias.

²⁷ En la base de *Manos* se confunde a Lanuzente con Francisco San Vicente, y se añade a los censores Salvo y Egiluz, cuando su nombre no aparece en las licencias de representación, ni su rúbrica. Al respecto, ver la ficha que acabo de elaborar para CLEMIT, donde muestro la transcripción completa de las aprobaciones: <https://clemit.uv.es/consulta/browserecord_teste.php?id=503>.

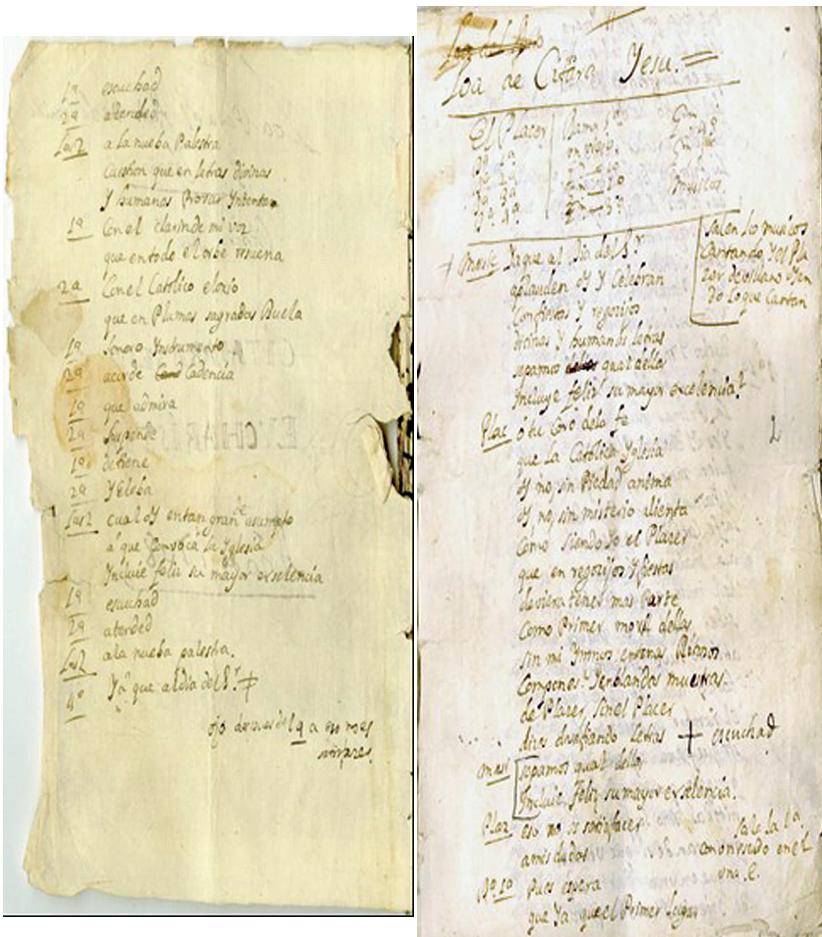


Figura 2. Fols. 1v-2r.

Por comisión de Vuestra Ilustrísima he visto esta loa intitulada *Cítara Jesu*; su autor, don Pedro Calderón de la Barca. Y no hallo en ella cosa reparable ni que se oponga a las verdades católicas, por lo cual puede Vuestra Ilustrísima conceder licencia de que se dé al público teatro. Este es mi sentir, *salvo meliori*.

En San Salvador de Madrid, a 7 de junio de 1708.

Don Francisco San Vicente. [Rúbrica]

Madrid, junio 9 de 1708.

Vean el censor y fiscal esta loa y tráigase (fol. 8v).

Ilustrísimo Señor:

De orden de Vuestra Ilustrísima he visto esta loa, y está escrita con el acierto que escribió siempre su autor, sin que tenga cosa que se oponga a nuestra política ni buenas costumbres. Vuestra Ilustrísima mandará lo que sea servido.

Madrid y junio 9 de 1708.

Don Francisco Benegasi y Luján. [Rúbrica] (fol. 9r)²⁸.

Según las aprobaciones de ambos censores, la loa de la *Cithara Jesu* pertenece a don Pedro Calderón de la Barca, de lo cual no tenemos —a estas alturas— ninguna evidencia empírica. Solo sabemos que la loa precede a un auto sacramental de autoría segura del dramaturgo madrileño, pero eso no ratifica la paternidad textual de la pieza breve. Más tarde estudiaremos la atribución de autoría mediante nuevas herramientas.

Por otra parte, el texto de nuestra loa coincide casi de una forma exacta con la loa para el auto de *El divino Orfeo*, por lo que debemos prestar atención a las relaciones de intertextualidad que existen entre la loa *Cithara Jesu* y los dos autos a los que se adjudica. De esta manera podremos ver para qué auto fue pensada en un principio. Nuestra loa narra una especie de certamen en la que los competidores, cinco damas y cinco galanes, deben identificar una letra vinculada a la virtud del Sacramento celebrado. Cada personaje porta una tarjeta o un escudo con una grafía, que se corresponde con la inicial del atributo laudado. Por ejemplo, la primera concursante lleva la letra «A», porque quiere poner de relieve el tropo de la antonomasia, puesto que la Eucaristía es el Sacramento conocido por antonomasia. De una forma muy similar,

²⁸ Sirva esta nota para mostrar mi agradecimiento al profesor Urzáiz, quien me ayudara en la transcripción de las licencias.

el resto de actantes alude a las virtudes relativas a la Eucaristía, pero la suma de las letras mostradas no resulta, al principio, en «EUCHARISTIA», sino en la expresión «EAUICHTSAIR». El personaje de Placer, lógicamente, no llega a comprender lo sucedido, mientras lidia con la chacota de las damas y los galanes, que finalmente se agrupan de modo correcto, lo cual nos permite leer ya «EUCHARISTIA». Anteriormente, los personajes ocultan el misterio por razones puramente dramáticas, y luego permutan de nuevo la posición, dando lugar al anagrama «CITHARA IESU». Fácilmente se puede colegir la lección doctrinal de esta loa: el poder redentor del Sacramento eucarístico, a través del cual Jesucristo puede salvar a la humanidad. Este último anagrama fue usado para dar título a loa que precede al auto de *La semilla y la cizaña* en el códice de la HSA. Con todo, no tenemos muy clara la relación del Sacramento y de la cítara con el hilo narrativo de *La semilla*, que Davinia Rodríguez resume así:

Se abre el auto con el demonio en alegoría de la Cizaña invocando a sus secuaces, de modo que desde los respectivos carros van llegando al tablado el Cierzo, la Ira y la Niebla. Una vez presentes, la Cizaña pasa a enunciar el misterio que le provoca tal temor como para incitar una guerra: Cristo en figura de semilla y sembrador. Una vez ideado el plan de ataque y secundado por sus ayudantes maléficos, se incorpora a la acción el Sembrador (representación de Cristo y antagonista de la Cizaña) acompañado de la Inocencia y el Lucero, con el fin de ofrecer su semilla para que logre fruto en las cuatro partes de tierra. De un modo sucesivo, llegan los cuatro continentes, Asia, África, América y Europa, también dispuestos para la siembra; no obstante, necesitan de un mayoral que trabaje sus campos, a lo que se ofrecen las iras (denominación genérica que adoptan para sí el Cierzo, la Cizaña, la Ira y la Niebla) en traje de villanos labradores. Como consecuencia, los personajes negativos logran integrarse dentro de la acción sin ser reconocidos, ni sus intenciones puestas en sospecha. A la hora de recolectar, los mayoriales no tienen nada de provecho que ofrecer a los continentes, y en último lugar al arrendador de las tierras, el Sembrador. Por ello, instigados por la Cizaña deciden enfrentarse al dueño, para así eludir las responsabilidades de su infructuosa labor. En este ataque directo contra la alegoría de Cristo destaca la figura del Judaísmo, por su violencia tanto verbal como física. Decide entonces llevar su comportamiento hasta las últimas consecuencias, y aunque ya se encuentra abandonado por el resto de personajes en escena, recrea con el Sembrador el proceso de Pasión que los romanos llevaron a cabo con Cristo. Finalmente será castigado por ello con el eterno destierro, mientras el Sembrador aparece triunfante con la

Cruz, la Gentilidad y Europa se convierten en las nuevas depositarias de la fe cristiana y la Cizaña insiste en su guerra sin tregua con el misterio²⁹.

A la luz de los argumentos aquí vistos, podemos afirmar que el grado de conexión entre ambas piezas es inexistente, lo cual nos resulta bien extraño por la forma tan deliberada en la que se intentó ligar las obras (loa y auto) al término de la pieza, como veremos en el estudio textual. Asimismo, otros dos testimonios³⁰ del auto de *La semilla y la cizaña* aparecen precedidos por una loa que asegura una representación en el año de 1708, como en nuestro caso, pero esa loa no se corresponde con la de la *Cithara Iesu Eucharistia*, que fue impresa en el *Libro de los doce autos* (1677) junto al auto de *El divino Orfeo*. Por tanto, y como no puede ser de otra manera, es de todo punto necesario detenerse en la edición crítica realizada por J. E. Duarte de *El divino Orfeo* (1999), que tomaremos como punto de referencia para examinar las ligazones entre ambos textos³¹.

El auto de *El divino Orfeo* se basa en la historia de la salvación humana, divisible en una estructura tripartita: creación, caída y redención. Orfeo (quien encarna a Jesucristo) desempeña una labor indispensable en la primera y última parte. El protagonista comienza dando orden a toda la naturaleza a través de la voz, en una clara alusión al personaje mitológico (siguiendo también el relato del *Génesis*). Orfeo nombra los distintos elementos de la creación, y estos —por medio de los Días— aparecen mostrándose al público. Jesús-Orfeo da orden a la materia informe, que resulta en una naturaleza armónica lograda a través del canto. Esta forma de expresión se debe al influjo de la patrística en Calderón, que buscaba relacionar la música con el acto de la creación³². Posteriormente, asistimos a la ruptura de la armonía, provocada por el pecado, donde cobra nuevamente importancia la figura de Jesucristo, así como su voz, la música y el instrumento que lleva al infierno. Será, efectivamente, a través del canto, como Orfeo logrará salir del infierno y vencer al diablo, dando paso a la parte final de la

²⁹ Rodríguez, en su edición de *La semilla y la cizaña*, p. 27. Para un estudio más dilatado del argumento del auto, ver las pp. 28-66.

³⁰ Los he citado en una nota anterior. Se trata del ms. de la BNE de la colección Ortiz Cruz y de la edición de Pando. Ver Plata Parga, 2012, pp. 51-53.

³¹ De igual manera, ver León, 1985.

³² Ver Arellano y Zugasti, 1994.

redención, en la que la música ejercerá un papel clave con el objeto de recuperar la armonía destruida, en un principio, por el pecado³³.

Como puede barruntarse, todo apunta a que la loa de la *Cithara Iesu* aparecida en el códice B2617 de la HSA no fue una pieza diseñada para el auto de *La semilla y la cizaña*, sino para el auto de *El divino Orfeo*, lo cual refuerza este pasaje, donde se evidencia la férrea relación:

AMOR	El instrumento que ves que el abismo ha de dar luz por questa parte es Cruz y ataúd por esta es, y el instrumento es después, porque la Cruz y ataúd tienen tan alta virtud que su música amorosa podrá librar a tu esposa de prisión y esclavitud. Cruz, ataúd e instrumento, juntos, Orfeo, he traído: el jeroglífico han sido de un inmenso sacramento (vv. 1134-1147) ³⁴ .
------	--

Duarte elaboró la edición ecléctica de la pieza a partir de los siguientes testimonios, entre los que no se incluía nuestro códice, que pasaría a ser el tercer manuscrito de la tradición textual:

1. M Madrid. Biblioteca Municipal: 1224, 3.
2. ME Madrid. Biblioteca March. Colección Medinaceli. Núm. de registro: 6536. Signatura: 19/9/1/XV. Núm. de manuscrito: 195. Folios: 57r al 63 r.
3. Pp *Autos sacramentales... Primera parte*, en Madrid, en la Imprenta Imperial, por José Fernández Buendía, 1677.
4. G *Autos sacramentales... dedicados al patriarca San Juan de Dios*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1690.
5. AP *Autos sacramentales... dedicados al excelentísimo señor don Joaquín Poncé de León,...* Primera parte, Madrid, en la imprenta de Ángel Pascual Rubio, 1715.

³³ Ver Duarte, 1999, pp. 43-64.

³⁴ Ver Duarte, 1999, p. 366. Se trata de la edición de la versión de 1634.

6. PM1 *Autos sacramentales,... que el archivo de la villa de Madrid saca originales a la luz don Pedro de Pando y Mier.* Parte sexta, en Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz Murga, 1717.
7. PM2 *Autos sacramentales... que saca a la luz don Pedro de Pando y Mier,* Parte sexta, en Madrid, 1718.
8. A *Autos sacramentales... que saca a la luz don Juan Fernández de Apontes.* Tomo cuarto, en la oficina de la viuda de don Manuel Fernández, e imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759.
9. VP *Obras Completas*, vol. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987³⁵.

Los errores de M en los versos 75, 105, 120, 134, 136, 173, 180, 231, 232, 268 y 316 le permitieron determinar al estudioso que este testimonio pertenecía a una rama diferente. De igual manera, el investigador llegó a la conclusión de que los demás testimonios descenden a través de una transmisión lineal que parte de Pp, pues introduce, por ejemplo, un error muy claro en el verso 84, únicamente corregido por ME, G y AP, pero que mantienen PM1 y el resto de ediciones. Nuestro códice sigue con escrupulosa fidelidad la edición que contaba con el beneplácito de Calderón, del que procede muy claramente. Igualmente, se observan una serie de lecturas privativas. La primera de ellas se encuentra en las *dramatis personae*, pues las dos ramas contienen «un viejo venerable», mientras que HSA incluye «un viejo». En el verso 84 HSA corrige una lectura anómala de M y de Pp, en las que no se subraya el importante papel de la letra E, de la que se están exponiendo sus atributos. En el verso 91 presenciamos una variante bien distinta en comparación con las de las otras dos ramas, pues «afecto» se distancia notablemente de «aplauso», y en el verso 108 se subsana el leísmo con la lección «lo coma». Estas lecturas no tienen ningún valor de filiación, pues se trata de enmiendas míнимas que podrían haber efectuado miembros de la compañía. En cambio, sí llama poderosamente la atención un parlamento de diecisiete versos que solo trae este códice:

DAMA PRIMERA Escuchad.

DAMA SEGUNDA Atended.

LOS DOS A la nueva palestra,

³⁵ Duarte, 1999, pp. 128-134.

cuestión que en letras divinas
y humanas probar intenta.

DAMA PRIMERA ¡Con el clarín de mi voz
que en todo el orbe resuena!

DAMA SEGUNDA ¡Con el católico elogio
que en plumas sagradas vuela!

DAMA PRIMERA ¡Sonoro instrumento!

DAMA SEGUNDA ¡Acorde cadencia!

DAMA PRIMERA ¡Qué admira!

DAMA SEGUNDA ¡Suspende!

DAMA PRIMERA ¡Detiene!

DAMA SEGUNDA ¡Y eleva!

LAS DOS ¿Cuál hoy en tan grande asunto
a que convoca la Iglesia
incluye feliz su mayor excelencia?

DAMA PRIMERA Escuchad.

DAMA SEGUNDA Atended.

LAS DOS A la nueva palestra.

GALÁN CUARTO Ya que al día del señor... (fol. 1v).

También se hace preciso escoliar el pasaje adaptado en el final de la loa, que difiere notablemente de lo que leemos en el resto de testimonios (figura 3).

Como se puede ver, la segunda mano de HSA ha utilizado procedimientos de adición, de supresión y de modificación entre vv. 306-338³⁶. Primero, HSA elimina «al mismo asunto compuesta», y añade «que alegórica contenga / el asunto de un gran auto», para finalmente mutilar unos trece versos en los que M y Pp enfatizaban la coherencia argumentativa de loa y auto. Atendiendo a fines representativos y comerciales, se hizo desaparecer este fragmento para sustituirlo por los dos siguientes versos: «TODOS ¿Cómo intitularle piensas? / DAMA SEGUNDA *La semilla y la cizaña*». Igualmente se produce un cambio en los actantes que intervienen, pues en HSA aparecen todos los personajes y la dama segunda, en lugar de Placer y la dama cuarta, presentes en M y Pp. El fragmento comprendido entre los versos 334 y 337 ve

³⁶ Estamos tomando como referencia la numeración de la edición crítica de Duarte.

M ³⁶ y Pp	HSA
DAMA PRIMERA Y no ha de parar en que este anagrama contenga las letras de ambos sentidos, sino que se siga a ellas otra representación al mismo asunto compuesta. PLACER ¿De qué?	DAMA PRIMERA Y no ha de parar en que este anagrama contenga las letras de ambos sentidos sino que se siga a ellas otra representación que alegórica contenga el asunto de un gran auto.
DAMA CUARTA La sabiduría, que llamó a la competencia letras divinas y humanas, dar a todas lugar piensa, y así el asunto del auto hallado en humanas letras es la fábula de Orfeo alegorizado a esta universal redención, atento a la consecuencia de que en ella su papel también la cítara tenga pues cítara de Jesús es la Cruz.	TODOS ¿Cómo intitularle piensas? DAMA SEGUNDA <i>La semilla y la cizaña.</i> PLACER ¿Y de tan sagrada fiesta cuál ha de ser el teatro? [...]
PLACER De tanta fiesta, ¿cuál ha de ser el teatro? [...]	
VIEJO Y, sobre todo, teatro de los triunfos de la Iglesia. PLACER Pues el papel del placer tocarme en el auto es fuerza, le he de empezar por la loa con aquel antiguo tema del silencio y del perdón.	VIEJO Y, sobre todo, teatro de los triunfos de la Iglesia. PLACER Pues porque de aqueste asunto será bien cerrar la idea, ha de ser como en las loas, siguiendo el antiguo tema del silencio y del perdón.

Figura 3. Adaptación del pasaje

alterado su contenido, quedando así: «Pues porque de aqueste asunto / será bien cerrar la idea, / ha de ser como en las loas / siguiendo el antiguo tema...». De igual modo, la adaptación coincide —de una forma meridianamente clara— con el cambio de tinta y letra en el códice, que podemos ver en la figura 4.

³⁷ M tiene un pasaje prácticamente idéntico, solo ofrece lecturas diferentes en los vv.303, 312 y 316.

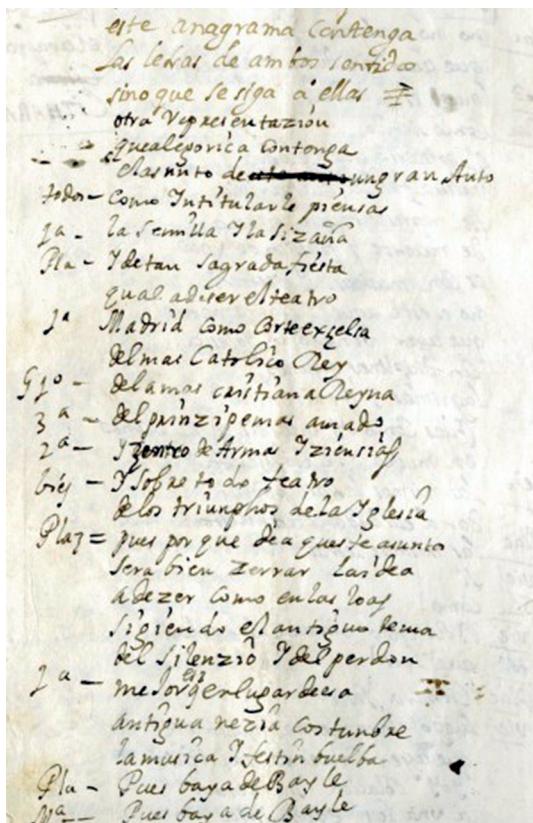


Figura 4. Adaptación de la segunda mano en fol. 7v.

En síntesis, el texto de HSA es una adaptación dieciochesca de la loa para el auto de *El divino Orfeo*, reescrito en su parte final con el propósito de representarlo junto al auto de *La semilla y la cizaña*, que fue llevado a las tablas en un total de cinco ocasiones en el siglo XVIII. Al respecto, García Ruiz analiza el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, y afirma que, a partir de sus datos, podemos situar las representaciones en el Teatro del Príncipe desde los albores del siglo hasta un momento cercano a la prohibición de representar autos promulgada por Fernando VI en 1765³⁸. Asimismo, la Biblioteca Histórica de Madrid cuenta con cuatro apuntes de compañía que contienen información enjundiosa

³⁸ García Ruiz, 1994, p. 70.

acerca de la genealogía escénica, y las fechas que incluyen (1711, 1729 y 1760) son fácilmente asociables a las versiones utilizadas para las cinco representaciones. Desafortunadamente, el cuarto de los apuntes no tiene ninguna información relativa a la fecha, pero Davinia Rodríguez llegó a la conclusión —tras un cotejo caligráfico— de que se trataba del mismo copista del testimonio de 1760, por lo que no se alejaba mucho en el tiempo³⁹. Andioc y Coulon (1996) recaban documentación acerca de las representaciones en Madrid entre 1708 y 1808, y en ese lapso incluyen los cinco testimonios. La primera representación tuvo lugar en 1708, entre la segunda quincena del mes de junio y la primera de julio, a cargo de la compañía de José Garcés en el Teatro de la Cruz, pero esta última idea difiere de la postura sostenida por García Ruiz, quien hablaba del Teatro del Príncipe. No obstante, la información que señalan los estudiosos es compatible con las fechas de las licencias de representación de HSA, dadas entre mayo y junio de 1708. Varey y Davis (1992) aportan datos sobre la segunda puesta en escena, que se produjo en el año 1718 en el Teatro de la Cruz los días 24-30 de junio y 1-10 de julio, pero el autor de comedias fue Juan Álvarez. Davinia Rodríguez esgrime que HSA pudo haber sido usado para dicha representación⁴⁰, pero sabemos que el año 1718 no aparece en ninguna de las aprobaciones del códice, por lo que solo es plausible pensar en la representación de 1708.

Andioc y Coulon (1996) localizan la tercera puesta en escena del auto en el mismo teatro, acompañada del *Entremés nuevo del Tapicero para el auto la semilla y la cizaña*, y ahora bajo la dirección de Juana de Orozco. Según los eruditos, en esta ocasión la obra fue llevada a las tablas entre los días 24-30 de junio y 1-12 de julio. El cuarto testimonio de 1760 tiene varias aprobaciones y es propiedad de «Guerrera» o María Hidalgo, viuda de Manuel Guerrero, encargada de representar el auto en el Teatro de la Cruz a partir del 13 de junio, día de inicio del Corpus. El apunte de la BHM⁴¹ omite un verso del testimonio precedente, y Rodríguez formula la hipótesis de que este manuscrito fuera una copia previa, probablemente propiedad de la compañía de María Hidalgo⁴².

³⁹ Rodríguez, en su edición de *La semilla y la cizaña*, p. 14.

⁴⁰ Rodríguez, en su edición de *La semilla y la cizaña*, p. 18.

⁴¹ Con firma Tea 1-66-1 A. El copista, según Davinia Rodríguez (en su edición de *La semilla y la cizaña*, p. 19), es el mismo que el del testimonio anterior.

⁴² Ver Aguerri Martínez, 2007, p. 145.

La ligazón temática de la loa que trae HSA y del auto *El divino Orfeo* prueba para qué auto había sido compuesta en origen, pero no tenemos ningún indicio documental externo que nos permita aventurar hipótesis alguna sobre la atribución de autoría, más allá de las palabras de los censores San Vicente y Benegasi. Por ello se hace necesario acudir a los elementos internos del texto, entre los que destaca el estilo del autor. En el ámbito de la informática, Burrows (2002) sostiene que el *usus scribendi* de los autores se puede distinguir a partir de Delta, una medida de distancia textual que radica en los patrones de repetición de un número determinado de palabras. Stylo⁴³ —programado en lenguaje R— permite poner en práctica esta última idea a partir del cotejo de un texto desconocido (o *dubitado*) con un corpus nutrido de obras de atribución segura (o *indubitadas*), todas ellas codificadas en txt (texto sin formato) y UTF-8⁴⁴. Una vez en la aplicación, debemos acudir a la función stylo (), que es capaz de asociar las piezas de los diferentes autores. Dado que nuestro texto es una loa, creemos oportuno introducirla en un corpus específico de teatro menor (con piezas de Calderón, Cervantes y de Rueda) y en un corpus de teatro mayor (con la presencia de Calderón, Tirso, Lope, Alarcón y Claramonte)⁴⁵. Los resultados son los que se muestran en las figuras 5 y 6.

A la luz de los resultados estilométricos, podemos sostener que la loa intitulada *Cithara Iesu* es de Calderón de la Barca, pues el texto (etiquetado como «desconocido») se asocia muy decididamente con muestras indubitadas del teatro menor y mayor de Calderón de la Barca. Sirva esta última operación como acicate para los interesados en atribuir y/o determinar la autoría de las loas sacramentales calderonianas, en las que siempre han preponderado análisis radicados en la subjetividad y en la opinión, en lugar de pruebas completamente objetivas, como las que ahora facilitan las diferentes herramientas de la estadística computacional, de suma eficacia para el teatro del Siglo de Oro, del que derivaron múltiples autorías falsas e inciertas a la espera de ser, hoy en día, todavía resueltas.

⁴³ Ver Eder, Kestemont y Rybicki, 2016.

⁴⁴ La solvencia de esta metodología en el terreno de la atribución y la determinación de autoría en el Siglo de Oro está más que contrastada. Remito a los trabajos de Blasco Pascual, 2019, García-Reidy, 2019, Madroñal Durán, 2021 y Vega García-Luengos, 2021.

⁴⁵ Ambos corpus han sido cosechados a partir de los textos disponibles en la BVMC y en la base de datos de la AHCT. Las muestras del teatro cómico breve de Calderón proceden de la transcripción automática de la edición de Lobato (1989).

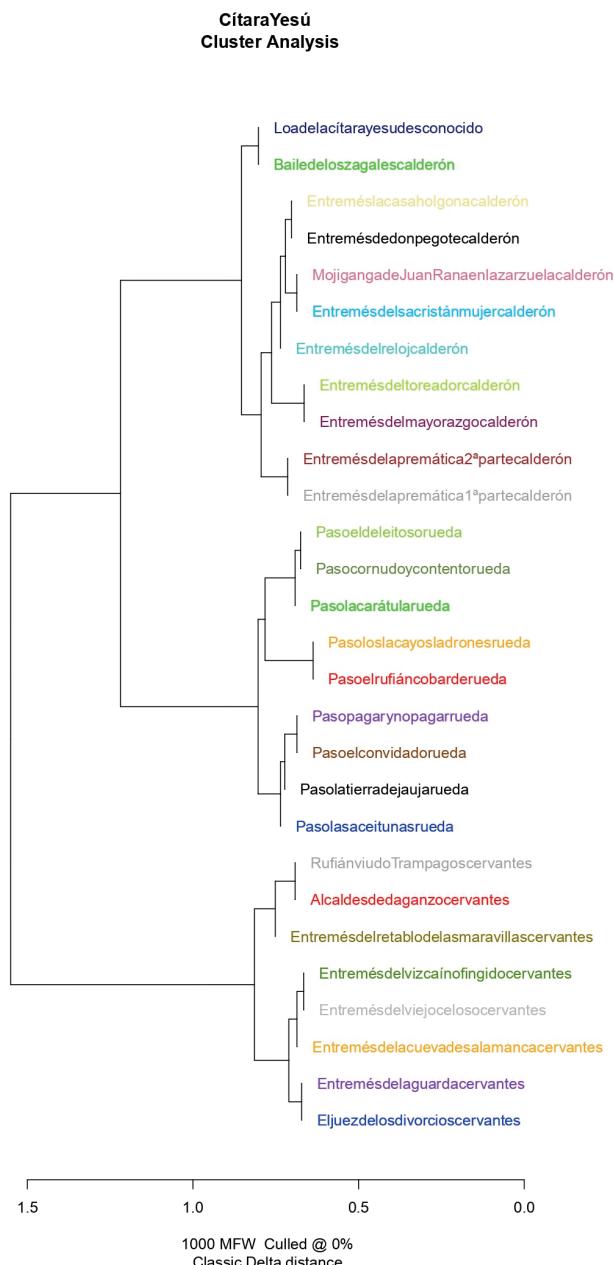


Figura 5. Texto de la loa *Cithara Iesu Eucharistia* en un corpus de teatro breve.

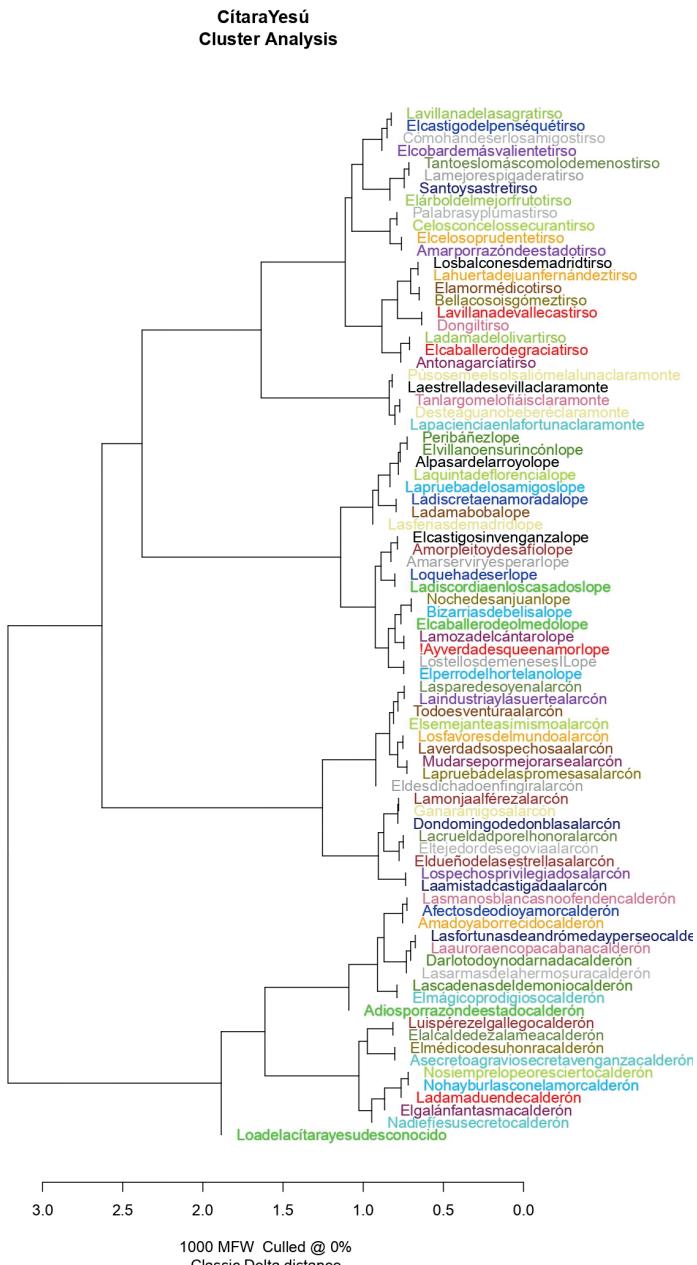


Figura 6. Texto de la loa *Cithara Iesu Eucharistia* en un corpus de teatro mayor.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión, «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal», en *Revista General de Información y Documentación*, 17.1, 2007, pp. 133-164.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio, «Para el repertorio de loas sacramentales calderonianas. Un autógrafo inédito de Calderón: la loa auténtica de *El Año Santo de Roma*», *Criticón*, 62, 1994, pp. 7-32.
- ARELLANO, Ignacio, y Miguel ZUGASTI, «La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*: materiales para el estudio del género en Bances Candamo», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, ed. Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 167-188.
- BLASCO PASCUAL, Javier, «La graciosa y gratuita disputa sobre la autoría de la *Historia verdadera del inconfundible Bernal Díaz del Castillo*», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 99, 319, 2019, pp. 5-44.
- BURROWS, John, «Delta: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing*, 17.3, 2002, pp. 267-287.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cordero de Isaías*, ed. María Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. José Enrique Duarte, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El segundo blasón del Austria*, ed. Margarita Barrio, Berlin / New York, De Gruyter, 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La semilla y la cizaña*, ed. Davinia Rodríguez, Kassel, Edition Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel, Edition Reichenberger, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.
- CIROT, Georges, «La loa de *La vida es sueño*», *Bulletin Hispanique*, 43, 1941, pp. 65-71.
- EDER, Maciej, Mike KESTEMONT, y Jan RYBICKI, «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis», *R Journal*, 16, 2016, pp. 107-121.

- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, 103, 2019, pp. 493-510.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Calderón y la loa “Para coronar abril”. Ediciones de *La loa de la maya* y *La loa par el auto del veneno y la triaca*», *Criticón*, 37, 1987, pp. 37-76.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Los autos sacramentales en el xviii: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.1, 1994, pp. 61-82.
- GREER, Margaret, *Manos Teatrales*, disponible en <www.manos.net>.
- LEÓN, Pedro R., «Un manuscrito de la loa para *El Divino Orfeo*, 1663, de Calderón», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 1985, pp. 228-250.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *El renacer del Fénix. «Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido»*, Olmedo / Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021.
- PARKER, Alexander A., «Calderón’s autos sacramentales», *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 164-188.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 4, Kassel, Reichenberger, 2003.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*, disponible en <www.clemit.es>.
- WAREY, John Earl, y Charles DAVIS, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos*, London / Madrid, Támesis, 1992.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 91-108.