

SONDERDRUCK AUS:

TEXTO E IMAGEN
EN CALDERÓN

Undecimo Coloquio Anglogermano
sobre Calderón
St. Andrews, Escocia,
17–20 de julio de 1996

Actas editadas

por

Manfred Tietz

(ARCHIVUM CALDERONIANUM 8)



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

1998

LA RECUPERACION DE LOS AUTOS SACRAMENTALES CALDERONIANOS: SOBRE UN PROYECTO EN MARCHA

Ignacio Arellano / M. Carmen Pinillos

En congresos recientes dedicados al Siglo de Oro, viene planteándose la necesidad de formar equipos capaces de abordar ciertos trabajos pendientes de amplia dimensión, difícilmente posibles para investigadores individuales. El obstáculo mayor para este trabajo de equipo es el de conseguir unos criterios que sean a la vez coherentes desde el punto de vista científico, prácticos desde el punto de vista editorial (en su sentido amplio) y aceptables para los colaboradores de un proyecto semejante.

Uno de los territorios con muchas necesidades, y que requería de un equipo de investigadores dedicados a su recuperación, era precisamente el de los autos sacramentales de Calderón. El alejamiento del mundo cultural del auto, con su densidad teológica y clásica, es, sin duda, una de las razones que explican su precaria situación editorial, — aunque por otra parte, tampoco es rara en otras áreas de los textos españoles.

La importancia artística y cultural del auto reclamaba, creemos, esta empresa. Un acuerdo entre la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger ha sido el punto de partida del proyecto que ahora queremos comentar en el marco, que nos parecía el más apropiado, de este coloquio calderonista cuya hospitalidad agradecemos.

Nuestra exposición no pretende aquí originalidades; intentamos, con interés práctico, presentar un proyecto — cuyas primeras realizaciones se muestran en los tomos ya publicados de la serie —, para confrontar opiniones, precisar mejor nuestros criterios, y solicitar la colaboración de los interesados.

No es frecuente en la literatura universal un corpus con la complejidad y riqueza del constituido por los aproximadamente 80 autos calderonianos. No se trata para nosotros, en principio, de vigencias comerciales con vistas a una representación moderna, probablemente irrecuperable en cuanto a género¹. Insisti-

1 Algunos intentos de recuperación popular se han hecho recientemente. Ver la Fiesta barroca, organizada con motivo de la capitalidad cultural de Madrid, en 1992, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con el patrocinio de la Compañía Telefónica de España. La publicación pertinente (Madrid, 1992) incluye algunas páginas preliminares del Alcalde de Madrid, D. J. M. Álvarez del Manzano, el entonces Ministro de Cultura, D. Jordi Solé Tura, y otras autoridades, además de distintos artículos de J. M. Díez Borque, A. Domínguez Ortiz y A. Bonet Correa. Pero cfr. la opinión de Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, II, Barcelona, Destino, 1995, 19: «La extravagancia del esfuerzo del director y de los actores por recuperar el lugar de origen de la representación puso en evidencia su desarraigo y a la vez nuestra sordera para con las obras

mos: quizá irrecuperable en cuanto a género *representable* en un escenario moderno para un público masivo. No irrecuperable, obviamente, en cuanto a conjunto de obras de arte de un pasado que no puede ser ignorado, mucho menos por quienes nos dedicamos a la tarea humanística.

Nuestro objetivo, fundamentalmente, es poner a disposición del interesado una parte irrenunciable de la literatura y cultura española y universal, una extraordinaria fusión de elementos artísticos, religiosos y escenográficos, en que música, poesía, historia, mitología, artes plásticas (pintura, escultura, ingeniería escénica), doctrina religiosa, compromiso político, contribuyen al gran teatro calderoniano.

En un libro reciente Antonio Regalado² ha señalado la «necesidad de un estudio detallado y global de los autos atento a la manera en que el dramaturgo barajó diversos elementos de la tradición: la inspiración bíblica, la patrística, la escolástica, el neoplatonismo, el alegorismo estoico, la teología mística, el hermetismo, la mitología clásica» y muchos otros. Pues bien, un paso previo a semejante estudio, es, evidentemente, el de la edición crítica de estas piezas.

La serie de *Autos sacramentales completos* de Calderón obedece a ese compromiso intelectual y profesional de la filología hispánica, de recuperación del corpus sacramental calderoniano en las condiciones de dignidad científica que se merece. Es un proyecto de edición crítica³ en la perspectiva de una tarea de equipo, que nos parecía necesaria y urgente⁴.

Es preciso rendir aquí homenaje (¿y en qué mejor ámbito podría rendírsele?) a Hans Flasche, que inició antes de nosotros una empresa parecida, la cual produjo algunas buenas ediciones de autos sacramentales calderonianos. El grupo de estudiosos de la Universidad de Hamburgo, se distinguió durante décadas, bajo la dirección del eximio calderonista en una labor encomiable, pero quizá con excesiva variedad de criterios, que provocó irregularidad en los resultados, y una dispersión que le impidió al fin constituir una verdadera solución⁵ al problema pendiente de los textos sacramentales de Calderón.

Como punto de partida necesario, en el primer tomo de los autos, *El divino Jasón* (1992), y luego en un folleto específico, los editores generales⁶ hemos pu-

de arte dramático del pasado, sujetas a la reconstrucción, la investigación, la reviviscencia y el disfrute escénico».

2 Calderón, cit., II, 21.

3 Su publicación ha sido asumida en coedición por Edition Reichenberger de Kassel y la Universidad de Navarra (Pamplona), sin perjuicio de que otras instituciones puedan unirse al proyecto.

4 Todavía es bastante cierta a propósito de los autos la observación de Wilson (hecha en 1958): «The existing editions provide an unfirm foundation for the work of the critic and the scholar», que recoge Flasche en «Orientación de la investigación calderoniana en la Universidad de Hamburgo» (H. Flasche, *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980, 59).

5 Ya Flasche daba noticia en «Orientación de la investigación calderoniana en la Universidad de Hamburgo», *RABM*, 76, 1973, 439-58 (y *Über Calderón*, 53-67), de varios proyectos emprendidos que no se continuaron, o que no vieron la publicación en todo caso.

6 I. Arellano, A. Cilveti, *Normas para la edición crítica de los autos sacramentales completos*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994.

blicado los criterios que intentan dar coherencia a la preparación de los sucesivos volúmenes.

En nuestro plan se pretende editar en cada volumen un auto, según un esquema análogo que consta fundamentalmente de:

- a) introducción literaria e ideológica
- b) introducción textual
- c) texto del auto con sus aparatos de observaciones textuales y enmiendas, y notas explicativas filológicas
- d) lista de variantes
- e) índice de notas del volumen.

El estudio textual y las notas se consideran integrantes básicos y se regirán en lo sustancial por las normas de la serie. El estudio literario e ideológico preliminar dispondrá de más libertad y flexibilidad metodológica y crítica, sin que se considere necesario un análisis exhaustivo de todos sus detalles. Como nuestro objetivo no es agotar lo que se puede decir sobre el auto sacramental de Calderón, sino precisamente poner a disposición de los especialistas (y lectores interesados) los textos para su examen, nos acogemos en los estudios literarios e ideológicos preliminares, a cierta variedad sin imponernos un plan rígido ni uniforme.

Un problema metodológico que se plantea de inmediato es el de las piezas breves (loas, entremeses y mojigangas) que acompañaban a la representación de los autos sacramentales en el ambiente de fiesta sacramental⁷ que caracterizaba la recepción aurisecular de este género. El ideal hubiera sido editar cada auto con las piezas de compañía, pero esto planteaba nuevas barreras muy complicadas de salvar, empezando por la complicación bibliográfica en torno a estas piezas, y la misma indeterminación en muchos casos, de a qué auto corresponden⁸. Los entremeses han sido publicados recientemente por E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, y luego por María Luisa Lobato⁹. La situación de las loas es muy confusa: a veces se atribuye la misma a distintos autos; otras, loas distintas se asignan al mismo auto en diversas fuentes. Muchas son de autoría incierta o francamente mal atribuidas¹⁰. Intentar aclarar este panorama y solucionar de modo práctico la

7 Ver J. M. Díez Borque, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984, donde se publica un conjunto de textos que funcionaban integrados en la fiesta sacramental, dando una idea más completa y precisa de la realidad aurisecular. El problema, desde el punto de vista de la edición crítica, es que no disponemos de datos suficientes ni conocemos, salvo en algunos casos, los textos breves que acompañaron a las representaciones (¿y a cuáles representaciones? ¿las de estreno?) de los autos calderonianos.

8 Algunas cuestiones sobre esta problemática se tratan con gran inteligencia por A. de la Granja, uno de los mejores conocedores de esta área, en *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad, 1981.

9 En *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983 y *Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenbeger, 1989, respectivamente. En ambas ediciones se hallarán datos y textos, además de referencias bibliográficas; algunos problemas importantes relativos a los entremeses de Calderón (autoría, y otros añadidos a los mismos textos y a su anotación) quedan todavía pendientes, pero en general la situación de los entremeses ha mejorado mucho.

10 Por ejemplo, la loa para el auto de *El gran Químico del mundo*, de Bances Candamo, se atribuye a Calderón en la edición de *Autos calderonianos* de Pando, donde se asigna al auto

manera de edición volvía a ofrecernos dilemas en ciertos casos insolubles. Nos ha parecido mejor relegar todas las loas y piezas breves, en su momento, a uno de los volúmenes de la serie, donde se intentará estudiar las cuestiones anejas a este corpus. No obstante, en aquellos casos en que tengamos la seguridad de que una loa o entremés han sido escritos para acompañar a un auto en concreto incluiremos todas las piezas en el tomo correspondiente: así hemos hecho con *El año santo de Roma*¹¹, y estamos haciendo con *El año santo en Madrid*, cuya loa autógrafa hemos descubierto también, con la correspondiente atribución.

El primer problema que se planteaba era el de la propia definición que se debía adoptar de «edición crítica», concepto actualmente muy debatido por los estudiosos del teatro del Siglo de Oro¹². Se suele definir como edición crítica aquella que refleja de la manera más fiel las intenciones del escritor. Saber cuáles son estas intenciones sigue siendo a menudo un verdadero problema. Carol Bingham Kirby la ha definido como la que reconstruye el arquetipo perdido, esto es, «el texto del cual deben proceder todas las versiones existentes y la redacción

El gran teatro del mundo. Pero indudablemente no es de Calderón: ver Arellano y Zugasti, «Las loas sacramentales de Bances Candamo. La loa de *El gran Químico del mundo*», en *Torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, 1991, 137-59. La loa del *Año santo de Roma* fue usada para otros varios autos (ver la ed. de Arellano y Cilveti, serie de autos completos, 1994); es fenómeno corriente que una loa sea reutilizada cambiándole algún pasaje alusivo al momento concreto de cada representación o al auto concreto al que se aplica. A veces una loa (véase el autógrafo de la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*) tiene dos finales distintos de mano del mismo Calderón, aplicables a dos autos distintos...

- 11 Cfr. también I. Arellano, «Para el repertorio de loas sacramentales de Calderón. Un autógrafo inédito de Calderón: la loa auténtica de *El año santo de Roma*», *Criticon*, 62, 1994, 7-32.
- 12 Sobre los problemas generales de la edición de textos dramáticos ver W. Hunter, «Métodos de crítica textual», en *Hacia Calderón*, I, ed. H. Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1970, 13-28; J. E. Varey, «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro» en *La edición de textos*, London, Tamesis, 1990, 99-109; McGaha y Casa (eds.), *Editing the comedia*, Michigan, 1985, que incluye trabajos de Hunter «Editing texts in multiple versions», 24-51; Cruickshank, «The editing of Spanish Golden Age plays from early printed versions», 52-103 y otros; y *Editing the comedia*, II, Michigan, 1991, con importantes trabajos de C. Bingham Kirby, «The preparation of a genuine critical edition of Golden Age dramatic texts», 1-38; Ruano de la Haza, «Editing a Seventeenth-Century dramatic texts: the eclectic method», 39-66, o Ganelin, «The Macintosh Computer and the comedia texts», 139-56, y Wooldridge, «Toward a bibliography of publications on editing comedia texts», 157-62, entre otros; A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983; C. Bingham Kirby, «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación», *Incipit*, 6, 1986, 71-98; Ruano de la Haza, «La edición crítica de un texto dramático del XVII. El método ecléctico», en Arellano y Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, 493-517; K. y R. Reichenberger, «Problemas para una edición dramática», en Arellano y Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, 1987, 275-287 y «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en *Crítica textual y anotación filológica cit.*, 417-29. En todos ellos hay abundantes referencias a otras obras y doctrinas sobre la tarea de edición. Aquí vamos a comentar someramente algunas cuestiones de índole más bien práctica. Remitimos a los citados trabajos para una exposición más completa y sistemática de otros aspectos.

más cercana al original del autor»¹³. Pero, como ha recordado recientemente Ruano de la Haza¹⁴ no siempre es fácil saber qué se entiende por original de un texto dramático: ¿la primera versión que escribiera el poeta o la versión que el autor de comedias, a veces con la connivencia del mismo dramaturgo, representara realmente en escena? Ruano considera edición crítica de una obra dramática aquella que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre los testimonios sobrevivientes con el objeto de producir un texto ecléctico que refleje en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor.

Si poseemos dos versiones de una misma obra – como sucede en varios autos sacramentales de Calderón – tendremos que tratar de reconstruir dos textos que reflejen las intenciones finales del poeta en dos ocasiones diferentes. Se nos presenta aquí el problema de las versiones o redacciones múltiples¹⁵, que no es el mismo que el de las variantes.

El divino Orfeo tiene dos versiones distintas: la primera de hacia 1634, escrita para representarse en dos carros; la segunda fechada en 1663, escrita para cuatro carros¹⁶. Igualmente existen dos versiones de *Psiquis y Cupido*, destinadas a sendas representaciones en Madrid y Toledo¹⁷, y la misma circunstancia dúplice afecta a *La segunda esposa y Triunfar muriendo*¹⁸, *Tu prójimo como a ti*, *La vida es sueño*, el *Diablo mudo* y otros.

Para fijar el texto de cada una de estas versiones, y elegir o no un método ecléctico, según el panorama de los testimonios, intentamos manejar todos los conocidos de cada auto, entendiendo por tales un ejemplar de cada edición y manuscrito conservados. Algunos colegas suelen propugnar la compulsión de *todos* los ejemplares conservados de cada edición: creemos conveniente compulsar algunos ejemplares de cada edición, pero la de *todos* los ejemplares de *todas* las ediciones es un desiderátum utópico que no tiene rentabilidad científica mayor.

En el establecimiento de las filiaciones y la elaboración de los estemas¹⁹, las

13 «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro», 71. Cfr. Véase R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1928; W. W. Greg, *The Calculus of Variants and Collected Papers*, ed. J. C. Maxwell, Oxford, 1966; Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical Description and Textual and Literary Criticism*, Cambridge, 1966; D. W. Cruickshank (ed.), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank y J. E. Varey (Farnborough, Gregg International, 1973), volumen que recoge varios estudios de Don Cruickshank y Edward Wilson.

14 «La edición crítica de un texto dramático del XVII. El método ecléctico», 493.

15 Cfr. J. E. Varey, «Las variantes de autor en la edición de textos dramáticos», *Crítica textual y anotación filológica*, 555–62.

16 Cfr. Pedro R. León, «La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón», *Hacia Calderón*, VII, ed. H. Flasche, Wiesbaden, F. Steiner, 1985, 146–57; íd., «*El divino Orfeo* ca. 1634: paradoja teológico poética», *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 687–99.

17 Enrique Rull se halla actualmente preparando el estudio de ambas para nuestra serie.

18 Cfr. Víctor García Ruiz, «*La Segunda Esposa y Triunfar muriendo*, autos sacramentales de Calderón», en *Crítica textual y anotación filológica*, 173–204, además de su edición en el vol. II de nuestra serie.

19 Ver interesantes detalles sobre el análisis de los testimonios y la organización de estemas en

técnicas (errores conjuntivos, separativos, compuestos²⁰, etc.) son generalmente bien conocidas y aceptadas. Respecto a las variantes, en nuestra serie anotamos todas las variantes de los testimonios conservados, excepto aquellas pertenecientes a ediciones cuyo valor textual se haya demostrado fehacientemente que es nulo²¹.

Lo que nos interesaba especialmente era precisar algunos aspectos de la *dispositio textus* que dejan más opción a las discusiones y que plantean, por tanto, más vacilaciones a la hora de organizar la edición en la práctica, vacilaciones que era preciso resolver de la manera más unitaria posible para nuestro trabajo en equipo.

Hemos elegido, en cuanto a graffas, la modernización. Muchos estudiosos defienden hoy para los textos del XVII la opción modernizadora²², pero tampoco es rara la actitud conservadora, que suele insistir en el *respeto* al texto. Las graffas (y puntuación) en los impresos no son del autor sino de los cajistas, y en los manuscritos no autógrafos, de los copistas. Cada cajista tenía una serie de hábitos gráficos que no obedecían a un sistema general estricto: Cruickshank, por ejemplo, ha podido determinar qué partes de un libro estaban compuestas por cajistas diferentes partiendo de los hábitos gráficos de cada uno. Cierta sistema en cada cajista, pero ningún sistema en el panorama general.

En los autógrafos se muestra, por otra parte, que con harta frecuencia los hábitos de cada escritor no son tampoco sistemáticos. Algunas recientes argumentaciones conservadoras²³ insisten en respetar el «valor representativo» de los

el trabajo cit. de W. Hunter, «Métodos de crítica textual», y en el estudio preliminar de la edición crítica hecha por Thomas de *Tu prójimo como a ti*. Una exposición resumida del método de Thomas, que incluye observaciones sobre las limitaciones del método en K. Reichenberger, «Ediciones críticas de textos dramáticos».

- 20 Para la consideración de los tipos de errores y su valor, especialmente del error compuesto, ver Ruano de la Haza, «La edición crítica de un texto dramático del XVII».
- 21 Por ejemplo, no anotamos las diferencias de los textos que ni siquiera consideramos testimonios, ediciones divulgativas modernas generalmente. En autos con gran número de testimonios, podremos prescindir de las pseudovariantes de Valbuena... Ver infra.
- 22 Ver Arellano y Cañedo, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos», en *Edición y anotación para textos del Siglo de Oro*, 339–55, y Arellano, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica*, 563–86; Iglesias Feijoo, «Modernización frente a old spelling en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos*, cit., 237–44. Remitimos a estos trabajos para otras argumentaciones.
- 23 Por ejemplo, las de J. A. Pascual, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» y J. Barroso Castro y Joaquín Sánchez de Bustos, «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso de la Aiso, Salamanca, Universidad, 1993, I, 37–57 y 161–78. Hay observaciones, que no carecen de interés, pero que contemplan «la realidad grafemática del español clásico», cosa demasiado general y abstracta: el verdadero problema del editor crítico es cómo se enfrenta a un texto concreto, no «al español clásico» o a las tendencias generales de la imprenta o de la ortografía aurisecular. Por citar un solo ejemplo, es cierto que en términos amplios, como Barroso y Sánchez señalan, para el sonido vocálico se suele utilizar el alógrafo *v* en inicial de palabra y el *u* en los demás casos, y para el consonántico en inicial se suele elegir *v*, y en posición interna *u*. Pero Calderón (cfr. *Humildad coronada*), escribe *vniversal* (v. 2), *vivís* (v. 4), *savéd* (v. 5),

grafemas. El problema está en que siempre habrá valores representativos desde algún punto de vista: por ejemplo, siempre tendrán valores representativos las grafías cualesquiera de cualquier texto para un historiador de la ortografía. Creemos que, en términos generales, el valor grafemático de las conservaciones a la altura de las obras de Calderón es realmente muy poco considerable.

En cuanto a puntuación y acentuación se observa en los autógrafos de Calderón la casi total carencia de signos. Las transcripciones modernas se ven igualmente obligadas a suplir estos signos, si de verdad desean facilitar la lectura, y desde luego están obligadas a hacerlo si de verdad desean constituirse en ediciones críticas.

Nos proponemos, por tanto, la modernización, entendiéndola por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética.

El mantenimiento de grafías y puntuación original del texto base provocaría, por otro lado, la necesidad de consignar como variantes todas las diferencias de grafía y de puntuación: el resultado es una gran masa de signos y detalles al margen y al pie de la página, que se hacen inasequibles a la lectura.

Otro problema que reclamaba solución satisfactoria era el de los signos críticos. Existe una tradición de signos críticos en los estudios textuales, que conviene mantener en principio. Ahora bien, es conveniente mantenerlos siempre que sean necesarios y contribuyan a la claridad, no solo por el prurito de apariencia científica. Es más, en cuanto sea posible, el signo crítico inútil lo eliminamos sin compasión. Prácticamente solo conservamos el asterisco como marca de variante, que remite a la lista final.

Para cualquier otra observación, la llamada es el número del verso afectado a pie de página: una vez que el lector acuda a la explicación se dará perfecta cuenta de qué es lo que sucede en el texto.

Esta eliminación de signos críticos apunta a otra meta primordial: la claridad e inteligibilidad de la página editada.

Nuestra página lleva una parte de texto y una parte de notas a pie de página. El texto dramático, en verso, se dispone como es habitual, colocando las réplicas de forma escalonada, cuando un verso esté partido en varias, y numerando los versos (no las líneas) de cinco en cinco. En el caso de cancioncillas, estribillos, etc. — muy frecuentes en los autos donde abundan fragmentos musicales — que se copian o imprimen de manera abreviada, en una edición crítica se desarrollarán completos, numerando los versos reales que se pronuncian en la representación teatral.

diuino (v. 13), *duelo* (v. 22): alógrafo *v* en inicial vocálica y consonántica, y en posición interna consonántica; alógrafo *u* en interna consonántica y vocálica... Y ejemplos de todo tipo de variaciones alográficas concretas se pueden multiplicar: a menudo la elección de una forma u otra parece relacionada en los manuscritos con cuestiones relativas al *ductus*, preferencias de escritura para determinados tipos de ligaduras o enlaces, etc... En cuanto a las argumentaciones de Pascual, al discutir en su ponencia las conclusiones citadas de Arellano y Cañedo en «Observaciones provisionales», les atribuye intenciones (inexistentes) de modificar grafías de trascendencia fonética, y rechaza tal opción... con razón. Pero en ningún caso se trataba de eso en las defensas de modernización gráfica.

Además del texto tenemos el aparato de notas, en tres categorías principales: a) el aparato de observaciones textuales estrictas sobre el texto que hemos fijado; b) el de variantes; c) el de notas filológicas.

Las observaciones textuales, ya que afectan directamente al texto que ofrecemos al lector, se colocan a pie de página.

Las variantes son generalmente algo que interesa al especialista, para quien no ofrece mayor dificultad ir a consultarlas en el lugar donde estén: el final del volumen.

El tercer aparato es el de las notas filológicas. Lo más útil nos parece colocarlas a pie de página, aun cuando alcanzan en nuestros textos una gran extensión.

Puesto que hemos elaborado unos criterios generales que afectan a la misma disposición y características gráficas de la página editada nos ha parecido útil elaborar plantillas de documentos de ordenador que los colaboradores puedan usar de modo que no tengan que prestar fatigosa atención a estos detalles gráficos ya especificados en las plantillas. Nuestro equipo de investigación puede facilitar en disquete las plantillas para disponer según sus especificaciones el texto editado, con mucha mayor facilidad y con seguridad en el mantenimiento de los criterios. Precisamos que en estos momentos estamos usando ordenadores Macintosh con el programa Microsoft Word 5.1, manejable también con el programa Quark X Press. Como apéndice añadimos la descripción de nuestro modelo, que creemos válido para cualquier texto dramático y en todo caso fácilmente modificable en detalles secundarios si interesa.

Otra cuestión crucial que afecta a la anotación filológica es la de su propia concepción. ¿Cómo debe ser una nota? ¿Pondremos muchas o pocas? ¿No es la anotación un elemento parásito – sobre todo si es excesiva – que distrae del texto?²⁴

Ciertas cuestiones prácticas, difíciles de resolver afectan fundamentalmente a la selección de lo que se debe anotar y a los criterios de la redacción de las notas.

Francis Cerdan²⁵ ha distinguido, por ejemplo, siete clases de campos anotables en la oratoria sagrada de Paravicino, que pudiera ofrecer cierta comunidad con el panorama de los autos sacramentales (identificación de personas, lugares, acontecimientos históricos, alusiones bíblicas...).

No creemos que haga falta distinguir a priori campos anotables: se anotará todo aquello que creemos puede ofrecer dificultad al lector. El objetivo ideal sería reconstruir el horizonte de recepción que podía tener un lector ideal del XVII o un espectador ideal de los autos, un espectador no exactamente popular, sino el espectador de formación teológica y cultural suficiente para captar los diversos niveles del contenido y la expresión de los autos²⁶.

24 Remitimos a las observaciones de I. Arellano, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro».

25 «Los sonetos de Paravicino», *Crítica textual y anotación filológica*, 105–34. Ver McGrady, «Notas para la edición de las comedias de Lope», *La edición de textos*, cit., espec. p. 305. Ver también las atinadas observaciones, de valor general, que a propósito del *Guzmán de Alfarache* hace J. M. Micó en «Problemas de anotación del *Guzmán de Alfarache*», en *La edición de textos*, 319–23.

26 Uno de los aspectos más necesitados de anotación en los autos vienen a ser las referencias

Una técnica que vemos de gran utilidad es la aportación de lugares paralelos, del mismo o de otros escritores, donde esté empleada la expresión o motivo que anotamos, ya que, como norma general, no podemos fiarnos sin más de los diccionarios y repertorios²⁷.

Las *Concordancias* de los autos editadas por Flasche son una ayuda inapreciable para esta tarea, aunque hayan contado con los textos de la edición de Valbuena, que debemos seguir considerando provisionales desde una perspectiva estrictamente crítica.

En las referencias bíblicas nuestro criterio general es remitir a la Vulgata, texto que Calderón debió manejar. Los textos patrísticos debieron igualmente ser leídos en sus versiones latinas. El problema práctico que se nos presenta ahora es doble: reproducir textos latinos y a la vez su traducción castellana aumenta bastante el tamaño de las notas. Si reproducimos solo la versión latina creamos dificultades añadidas, porque, por mucho que lo lamentemos, el latín cada día nos resulta más difícil, y desde luego resulta poco asequible a buena parte de los lectores, incluidos los de cierta especialización. Si dejamos solo la traducción castellana, a menudo esta es muy poco significativa, o no permite darse cuenta cabal del manejo intertextual. Pondremos un par de ejemplos: en *El cordero de Isaías* se parafrasea un pasaje de *Isaías*, 53, 7:

sin dar el menor indicio
de que ante el tondente está (CI, 1527–28)

con un latinismo que remite directamente al texto bíblico, *tondente*, 'esquilador', de *tondere* 'esquilar': «Oblatus est quia ipse voluit, et non aperuit os suum; sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum». Los copistas, cajistas y editores no entienden la palabra y tienden a sustituirla por una fonéticamente similar (*tendente*, *tondete*), o sencillamente no la copian. Si manejamos las versiones castellanas²⁸ de la Biblia no encontraremos la palabra, sustituida por perífrasis u otros términos castellanos: «mudo delante del que le esquila», etc.

bíblicas, teológicas y hagiográficas, muy alejadas de la experiencia cultural moderna, y poco accesibles igualmente al espectador más popular del XVII. Ya Calderón en el *Prólogo que don Pedro Calderón hizo cuando imprimió el primer tomo de sus autos* (en la edición de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, de Madrid, Imprenta Imperial, 1677) es consciente de este aspecto, aunque rehúsa facilitarlos: «Habrà quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas al margen. A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto hicieran sobra». Todo puede ser...

- 27 Carreira y Cid recuerdan esto con su acostumbrada precisión e inteligencia: ver el prólogo a su admirable edición del *Estebanillo González*, Madrid, Cátedra, 1990, CCXII.
- 28 Valgan algunos ejemplos tomados al azar: la versión Nácar Colunga (Madrid, BAC, 1964) traduce «como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los trasquiladores»; la Biblia de Jerusalén (dir. por J. Á. Ubieta, Bruselas, 1967) «como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda»; la traducción «de la Vulgata latina» de Scio de San Miguel (Madrid, 1853) lee «como oveja será llevado al matadero, y como cordero delante del que lo trasquila enmudecerá»...

Es preciso pues, acudir al texto latino. En el caso de *No hay instante sin milagro*, vv. 695 y ss. aparece un «pístico nardo» que Calderón traduce de *Marcos*, 14, 3 «venit mulier habens alabastrum unguenti nardi spicati pretiosi». El nardo de forma espigada (spicati) era el mismo nardo pístico, según comenta C. a Lapide. *Pisticus* en latín significaba 'puro, auténtico, no adulterado', y de su forma, olor, calidad del unguento, etc. habla en diversos lugares el citado comentario de C. a Lapide: XVI, 503, 2 ss.; VI, 524, 1, 2, ss. Este nardo pístico es símbolo de la humildad, la fe, la penitencia, la oración y de todas las virtudes. Es palabra rara: la lectura del manuscrito de la colección Medinaceli, que lo cambia en «místico» (*lectio facilior*) es un buen ejemplo de la trivialización de un copista. Las versiones castellanas de las Biblias al uso traen «nardo puro», «nardo aromático», etc...

Los matices y significados que deben notarse pueden ser muy complejos: en *El Año santo de Roma*, por ejemplo, la alegoría introduce unos peregrinos que se dirigen a ganar el jubileo del Año Santo: la imagen del peregrinar tiene unos ecos para el espectador o lector del XVII muy nítidos, ya oscurecidos seguramente para muchos lectores modernos: es frecuentemente aplicada al hombre en su paso por este mundo, en el que es peregrino: *Génesis*, 23, 4; 47, 9; *Salmos*, 38, 13; San Pablo, *Hebr.*, 11, 13; *I Pedro*, 2, 11; San Agustín, San Pedro Damián, San Bruno, Pedro Lombardo, San Juan de la Cruz («viviendo acá como peregrinos, pobres, desterrados») y otros infinitos autores fatigan esta imagen de la fugacidad de la vida temporal. No menos complejas son las connotaciones que adquiere en los autos una expresión como *métrica armonía*, de cuya calidad culta y gongorina se burlaba Quevedo en su *Receta para escribir Soledades en un día*: en *El Año santo* (y otras piezas) apunta a la armonía cósmica o expresa el mundo divino, a partir de la tradición musical pitagórica que recoge Fray Luis de León (y antes Boecio, San Agustín o Petrarca). A menudo el texto calderoniano es un tejido de textos bíblicos glosados a partir de la Vulgata o de comentaristas (San Agustín muy a menudo). En el *Nuevo hospicio de pobres*, por ejemplo, vv. 873-76 («Esta áncora lo diga / que a la humana fatiga / muestra que, ya en bonanza / el mar, llegó a su puerto la Esperanza»), la presencia del áncora como símbolo de la Esperanza, remite al texto de San Pablo, *Hebreos*, 6, 18-19, donde se califica a la esperanza de áncora que asegura al alma:

spem, quam sicut anchoram habemus animae tutam ac firmam et incedentem usque ad interiora velaminis

y probablemente haya que relacionarla con otros textos agustinianos (una de las influencias básicas en Calderón)²⁹, como el del sermón 359 A, 1:

al fijar nuestra esperanza en lo alto, hemos como clavado el ancla en lugar sólido, para resistir cualquier clase de olas de este mundo; no por nosotros mismos, sino por aquel en

29 Ver H. Flasche, «Ideas agustinianas en la obra de Calderón», *BHS*, 61, 1984, 335-42, «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», *Hacia Calderón*, VII, cit., 54-64 y «Calderón y San Agustín», en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, II, Madrid, FUE, 1986, 195-207.

quien está clavada nuestra ancla, nuestra esperanza («Sursum autem figentes spem nostram, tanquam anchoram in solido posuimus, utcumque mundi huius fluctibus resistere, non per nos ipsos, sed per illum in quo ipsa anchora fixa est, spes nostra»).

Todo el tramo inicial de ese auto³⁰, sobre la Sabiduría divina, se construye a modo de paráfrasis y evocación de tres pasajes principales de la Biblia en que se describe o elogia la Sabiduría de Dios: *Proverbios*, 8, 22 y ss., *Sabiduría*, 7, 22 y ss., y sobre todo el de *Eclesiástico*, 24, en una reescritura calderoniana que no se percibe bien sin compararla con su modelo³¹.

Para la metáfora de achaques y fiebres para los pecados, que adopta de «una sacra pluma» según dice (seguimos en *Nuevo hospicio*, v. 1095), es preciso anotar la referencia a San Agustín, que usa a menudo la imagen de la fiebre para los pecados; el texto calderoniano aludido parece remitir exactamente a un pasaje del sermón 9, 10 sobre las fiebres del alma: «El médico persigue a la fiebre para liberar al hombre... Así son las fiebres de tu alma, la avaricia, la libido, el odio, la concupiscencia, la lujuria» («et est medicus febris persecutor, ut sit hominis liberator. Sic avaritia, sic libido, sic odium, concupiscentia, luxuria, sic nugacitas spectaculorum febres sunt animae tuae, debes illas odisse cum medico»).

Quiere decirse, en conclusión, que la anotación de los autos es un recorrido bastante complicado en el que a menudo lo importante es el mismo proceso intertextual, el propio camino en el que Calderón, poeta culto de su tiempo, teje un tapiz multicolor cuya fruición hoy nos exige un esfuerzo notable, y que no admite una simple lectura ingenua.

Una ventaja del trabajo en equipo en este sentido es el uso común de un nutrido «almacén de notas» procedentes de los tomos ya publicados, y que podemos manejar en disquete de ordenador. Es un hecho – conocido por todo lector asiduo de los autos – que la reiteración constante del asunto provoca repeticiones frecuentes de personajes, motivos, e incluso pasajes, y el mismo Calderón adelanta las disculpas en el prólogo a la *Primera Parte* de autos («Anticipadas disculpas que pueden ofrecerse a la impresión de estos autos»), señalando que la comunidad del asunto obliga a valerse de unos mismos medios, y que en todo caso estos medios persiguen diferentes fines cada vez:

30 Vv. 1 y ss.: «Oh, tú, divina mente / que en campos del oriente sin oriente / desde el siglo primero sin primero, / hasta el postrero siglo sin postrero, / a no dejar de ser la que ya fuiste, / del labio del Altísimo naciste / primogénita suya, / tú, que desde la eterna infancia tuya / cielos habitas, siendo si a ellos subes, / tu trono las colunas de las nubes / desde donde circundas / el orbe a giros, desde donde inundas / a giros el abismo, / poniendo a un tiempo mismo / en varios horizontes / ley a los mares, límite a los montes, / tú, en fin, que sin principio y fin criada, / como el cedro en el Líbano exaltada, / como en Cadés la palma, la especiosa / oliva en valle, en Jericó la rosa / y el plátano en la orilla / de las aguas, fragante maravilla / de vid vallada entre diversas flores, / diste la suavidad de los olores / distilando en aromas / al cinamomo y bálsamo las gomas, / que en místico atributo / de honestidad y honor rinden el fruto / por quien el sabio llama / al buen olor perfume de la fama, / atiende a la voz mía / antes que diga, oh tú, Sabiduría / de Dios, pues ya para saber quién seas / tus renombres lo han dicho».

31 Ver Morreale, «Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata», *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad, 1983, 91–108.

Habr  quien haga fastidioso reparo de ver que en los más destos autos est n introducidos unos mismos personajes [...] a que se satisface o se procura satisfacer con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a diferente fin en su argumento [...] Hallar nse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados

En este marco se hace posible utilizar, con las adaptaciones oportunas al contexto, numerosas notas ya redactadas en ocasiones anteriores: perd neseles a los editores las repeticiones de notas si se le perdona a Calderón la repetic n de pasajes. Uno de los tomos será, por otra parte, una *Diccionario de motivos sacramentales calderonianos*, que tendrá como material básico las notas que hemos ido poniendo a los sucesivos autos editados, ordenadas y depuradas, para que puedan ser material de consulta útil para otros estudiosos interesados en distintos dramaturgos que escribieron autos, o en cualquier género literario que muestre coincidencias temáticas (poesía religiosa y oratoria sagrada sobre todo).

Cuando empezamos nuestro proyecto, de los cerca de 80 autos sacramentales conocidos de Calderón podíamos considerar editados modernamente con fiabilidad científica y crítica menos de una decena. Como apuntaba Mary Lorene Thomas, una de las editoras recientes de un auto sacramental calderoniano³², «one of the most neglected areas of scholarship with respect to Calderón's Biblical Theater is the lack of critical editions».

La lista de «ediciones críticas» publicadas venía a ser, salvo error de cuenta, la siguiente:

1. *La divina Filotea*, ed. J. C. de Torres, *Segismundo*, 3-4, 1967, 203-65.
2. *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, ed. M. Engelbert, Hamburg, Ludwig & Appel, 1969.
3. *La cena del rey Baltasar*, ed. G. Hofmann, Berlin, W. de Gruyter, 1971.
4. *La devoción de la misa*, ed. C. Batillana (*Vorarbeit zu einer kritischen Edition des calderonianischen Schauspiels «La devoción de la misa»*), Frankfurt, Lang, Europ ische Hochschulschriften 24, 7, 1977.
5. *El segundo blasón del Austria*, ed. M. Barrio, Berlin, W. de Gruyter, 1978.
6. *Mística y real Babilonia*, ed. K. Uppendahl, Berlin, W. de Gruyter, 1979.
7. *La vida es sueño*, ed. H. Flasche, en * ber Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980.
8. *El primer blasón del Austria*, ed. J. C. de Torres y E. Rull, Madrid, CSIC, 1981.
9. *Tu prójimo como a ti*, ed. M. L. Thomas, Kassel, Reichenberger, 1989.

Títulos a los que había que sumar algunas otras ediciones de importancia como la de Parker, *No hay más Fortuna que Dios*, Manchester University Press, 1949, o la de *La segunda esposa y triunfar muriendo*, de Díez Borque en *Una*

32 *Tu prójimo como a ti*, ver supra, cita en p. 3, nota 9.

fiesta Sacramental barroca, Madrid, Taurus, 1983 y algunas más que recogemos en nuestra *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental* (Á. Cilveti e I. Arellano, vol. 3 de nuestra serie, 1994) con sus comentarios pertinentes.

El panorama no era satisfactorio. En algunas de esas ediciones el nuevo conocimiento de la situación textual ha desautorizado la edición: por ejemplo la de Parker de *No hay más Fortuna que Dios*, en la que no se servía de ningún manuscrito de confianza textual ni conocía autógrafo de la obra. En la primera fase de nuestra investigación hemos podido descubrir el autógrafo de *No hay más Fortuna que Dios*, lo cual cambia sustancialmente el panorama de este auto³³.

Para darse idea de la situación en este terreno baste indicar que además del autógrafo de *No hay más Fortuna que Dios*, pudimos descubrir igualmente los autógrafos³⁴, que se consideraban perdidos, de:

El año santo en Madrid

El año santo de Roma

Loa para El año santo de Roma

Loa para El año santo en Madrid

Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio

Los materiales reseñados en el espléndido *Manual* calderoniano de Reichenberger, otro de los estudios previos que hacen posible enfrentarse a la tarea, crecen en cada pieza: en el *Cordero de Isaías*, por poner un ejemplo, la lista definitiva es casi el doble de la consignada en el *Manual* de Reichenberger³⁵.

En este sentido se advierte una diferencia sustancial entre los doce autos publicados en la *Primera parte* de autos de Calderón (1677), la única autorizada por el poeta, y el resto. Los de la *Primera parte* apenas tienen testimonios y si hay algún raro manuscrito procede generalmente de la edición impresa. Su situación textual es, pues, muy sencilla, y las variantes pocas e insignificantes. Los otros autos se nos han transmitido en numerosos manuscritos, con panorámicas complejas que apuntan a un mecanismo de copia masiva y casi industrial, en el que las contaminaciones son frecuentes y el establecimiento de un estema ofrece numerosos obstáculos y complicaciones sin número.

En este año de 1996 unos cuarenta investigadores calderonistas y doctorandos, en una interesante unión de generaciones de filólogos, están comprometidos en el proyecto de edición. Los primeros volúmenes han sido publicados entre 1992 y 1996.

En el primero (*El divino Jasón*) presentamos nuestros criterios generales, en una introducción que servía a modo de pórtico para toda la serie. El tomo segundo

33 Es autógrafo, y no copia del XVIII, el texto de *No hay más Fortuna* conservado en la Real Academia de la Historia, Ms. 9-1912.

34 Están todos contenidos en un legajo de la Real Academia de la Historia, Ms. 9-1912, menos el de *El año santo de Roma*, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1256, 3. Todos ellos aparecen en los catálogos sin identificar como autógrafos, y la crítica consideraba desconocidos los autógrafos de las piezas mencionadas. Estudiamos estos autógrafos en los volúmenes correspondientes.

35 Ver la edición de M. C. Pinillos, volumen 10 de nuestra serie.

incluía dos versiones distintas de lo que se solía considerar un solo auto, pero que el editor Víctor García considera, con buenas razones, dos distintos, titulados respectivamente *La segunda esposa*, y *Triunfar muriendo*. Nos parecía que en los casos de dobles versiones debíamos incluir en nuestra edición las dos, sin intentar fundir en un solo texto taraceado los diversos estadios de las redacciones calderonianas. Las dobles versiones, bien de mano del poeta (como en este caso), bien de otras manos (como en *Andrómeda y Perseo*, en cuyo tomo Ruano de la Haza ofrece también la versión destinada al corral, hecha por la compañía teatral, no ya por el poeta) permiten un preciso examen de este fenómeno de reescritura y adaptación, que es parte esencial de la historia de la recepción dramática del auto.

En el tomo segundo se conocía el autógrafo calderoniano de *Triunfar muriendo*, cuyo facsímil todavía no incluimos en el volumen. En los tomos posteriores intentamos añadir los autógrafos en edición facsímil, como complemento a la edición crítica, lo cual viene a reforzar, por otra parte, la opción de modernización gráfica. Así hemos hecho en *El año santo de Roma*, y estamos preparando en otros tomos como *El diablo mudo*, *El año santo en Madrid*, *A María el corazón*, etc. En un tomo exento sacaremos el facsímil de *Triunfar muriendo* para completar la serie.

El tomo tercero es peculiar: se trata de la *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, que no es una edición, pero que nos parecía un instrumento crítico necesario para la tarea pendiente y para el mejor estudio sistemático del género.

No hace al caso comentar aquí cada uno de los doce primeros tomos, ya publicados o en prensa. En estos primeros años parece que la idea original de edición crítica tiende cada día más acusadamente a configurarse como una «biblioteca sacramental calderoniana», en donde encuentren lugar bibliografías, estudios, actas de coloquios, diccionarios, concordancias informatizadas, etc. Los textos, tratados de modo pertinente, se publicarán después en discos CD-Rom. Estamos ahora diseñando el modelo que pueda resultar más útil para este manejo informático.

Instituciones como el Ministerio de Educación y Ciencia español (a través de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica), el Gobierno de Navarra (a través de su Departamento de Educación y Cultura), la Biblioteca Municipal de Madrid (cuyos fondos calderonianos son importantísimos) han apoyado las fases iniciales del proyecto y han permitido con sus aportaciones iniciar una tarea que nos parece necesaria.

Sirvan, para terminar, estas palabras de agradecimiento debido, y sobre todo de invitación a colaborar y petición de ayuda a todos los calderonistas interesados: queda mucho camino por hacer y toda indicación, crítica y ayuda serán bienvenidas.

APÉNDICE

Detalles sobre el manejo del ordenador en la composición de las ediciones

AUTOS COMPLETOS DE CALDERÓN.

FORMATO Y ESTILOS (MACINTOSH. PROGRAMA MICROSOFT WORD 5.1)

1 - GENERAL

Document (en Format, medidas siempre en cm si no se especifica otra cosa):

Margins: left: 5; right: 5; top: 6; bottom: 7,2

Even / Odd headers: sí

Widow Control: sí

Default tab: 0,5

Footnotes: Bottom of Page / Number from: 1

Section:

Start: Odd page.

Header: 6

Footer: 6,2

Different first page: sí

2 - ESTILOS

Estudio:

Normal: Font: Palatino 11 Point, Justified, Indent: First 0,5 cm, Justified, Line Spacing: Exactly 13 pt.

Footnote reference: Normal + Font 9 point, superscript, 3 point. Indent: First 1 cm Line Spacing: 0 pt. En el pie de página no superscript 3 point.

Footnote text: Normal + Font 10 point, Indent: Left 1cm First -1cm, Line Spacing: Exactly 11 pt.

Header: Normal + Font 9 point, Caps, Indent: First 0cm, Line Spacing Opt., Tab Stops: 11cm Right Flush.

Citas prosa: Normal + Indent: Left 2 cm First 0cm

Citas verso 1: (para versos que llevan locutor) Normal + Indent: Left 3 cm First -3cm, Flush left, Space Before 4pt

Citas verso 2: Normal + Indent: Left 2cm First 0cm, Flush Left

Acot. cit. verso: Normal + Italic, Indent: Left 2,5, First 0cm, Space before 8 pt. Space after 4 pt.

Variantes cit.: Normal + Font: 10 Point, Indent: Left 2 cm First -2cm

Bibliografía:

Normal: Font: Palatino 11 Point, Justified, Indent: First 0,5 cm, Justified, Line Spacing: Exactly 13 pt.

Bibliografía: Normal + Indent: Left 1,2cm First -1,2cm, Tab stop 1,2cm, Space after 3pt

Abreviatura: Normal + Indent: Left 2cm First -2cm, Tab stop 2cm, Space after 3pt

Footnote reference: Normal + Font 9 point, superscript, 3 point. Indent: First 1 cm Line Spacing: 0 pt. En el pie de página no superscript 3 point.

Footnote text: Normal + Font 10 point, Indent: Left 1cm First -1cm, Line Spacing: Exactly 11 pt.

Header: Normal + Font 9 point, Caps, Indent: First 0cm, Line Spacing 0 pt., Tab Stops: 11cm Right Flush.

Texto del auto:

Normal: Font: Palatino 11 Point, Justified, Line Spacing: Exactly 13 pt.

Acotaciones: Normal + Italic, Indent: Left 3, Space before 8,5pt Space after 4pt

Footnote reference: Normal + Font: 9 Point, Hidden.

Footnote text: Normal + Font: 10 Point, Indente: First 1 cm, Line Spacing: Exactly 11 pt. Space before 4 pt

Header: Normal + Font: 9 Point, Caps, Line Spacing: 0pt, Tab stops: 11cm Right Flush.

Versos: Normal + Indent: Left 3cm First -3cm, Flush left, Space Before 4 pt, Tab stops: 3,5 cm, 11 cm Right Flush

Nota: los locutores van en versalitas (small caps), y dentro de las acotaciones además en cursiva.

Variantes:

Normal: Font: Palatino 11 Point, Justified, Justified, Line Spacing: Exactly 13 pt.

Footnote reference: Normal + Font 9 point, superscript, 3 point. Line Spacing: 0 pt. En el pie de página no superscript 3 point.

Footnote text: Normal + Font 10 point, Indent: Left 1cm First -1cm, Line Spacing: Exactly 11 pt.

Header: Normal + Font 9 point, Caps, Indent: First 0cm, Line Spacing 0pt., Tab Stops: 11cm Right Flush.

Variantes: Normal + Font 10 point, Indent: Left 1,5 cm First -1,5

3 – VARIOS

La cursiva no afecta a los signos de puntuación

Comillas: para citas («...»), segunda cita (“...”), de significado (‘...’).

Paréntesis y corchetes: corchetes ([...]) para texto suplido, paréntesis (...) para indicaciones del tipo: (*Aparte*) y para los datos tras los versos citados (vv. 2345).

Abreviaturas: palabras en latín: cursiva y minúsculas. Número y números: núm. / núms.

Títulos:

Sin punto final

Aplicar siempre: Keep with next (Paragraph)

Encabezados: Header

Even Header: paginación y título del auto

Odd Header: apartado (Introducción, bibliografía...) y paginación

Pleca: sí, (default)

Primera página:

No lleva header (por tanto sin título y paginar)