

Hacia una taxonomía de las marcas de segmentación autógrafas calderonianas

Elena Merlino

(Universitat Autònoma de Barcelona)¹

1. Segmentación “contemporánea” vs segmentación “autorial”

En las últimas décadas, el tema de la segmentación del texto teatral en unidades menores ha sido objeto de un amplio debate, y se han propuesto diversas metodologías, cada una con sus propios alcances y limitaciones. En términos generales, como es sabido, uno de los métodos más aplicados y aceptados por los estudiosos es sin duda la división en cuadros, propuesta por Ruano de la Haza y por la crítica anglosajona en general, que confiere centralidad al criterio espacio-temporal en la definición de las secuencias dramáticas.² Como reacción a la primacía otorgada al parámetro espacio-temporal en la determinación de las secuencias dramáticas, surge el método métrico-estructurante propuesto por Marc Vitse, cuyas categorías y criterios terminológicos han experimentado diversas reformulaciones a lo largo del tiempo. En síntesis, dicho método invierte el orden de los criterios establecidos por Ruano, con el propósito de “devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales” (Vitse 1998, 49).³ En general, la crítica tiende a coincidir en señalar la centralidad de la acción dramática “como principio estructurante básico de la comedia” (Crivellari, 10).⁴

En este sentido, Oleza (2010), tras reflexionar ampliamente sobre la insuficiencia y la parcialidad tanto del criterio métrico-estructurante como del escénico-espacial, propone una reestructuración general del método de segmentación. En primer lugar, si realmente –como prácticamente todos los estudiosos sostienen– el principio estructurante último de la obra teatral es la acción dramática, resulta necesario establecer métodos objetivos para clasificarla y articularla. Pero, sobre todo, Oleza plantea el problema revolucionando, en cierto modo, la perspectiva: ¿son efectivamente los métodos los que resultan más o menos parciales o erróneos, o es el objetivo perseguido por los críticos –es decir, la identificación de una estructura inequívocamente objetiva de la comedia– el que resulta difícil de alcanzar? Según Oleza, el problema radica en la confusión entre la estructura externa e interna de la obra. Por estructura externa se entiende la distribución de la materia dramática según criterios formales que pueden –en mayor o menor medida– identificarse en el texto de manera objetiva, tales como la división en jornadas, las entradas y salidas de los personajes, los cambios métricos, el vacío escénico, etc.; mientras que la estructura interna consiste en la articulación de las distintas partes según una lógica de sentido. En general, lo que se pretende es reconstruir la segunda a partir de la primera. La estructura externa, subraya Oleza, es estratificada, y ninguno de los elementos que

¹ Este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto “Thal-IA-Patrimonio teatral áureo: Inteligencia Artificial y Fotografía Espectral,” dirigido por Sònia Boadas.

² “[u]n ‘cuadro’ puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...] Generalmente, el final del cuadro es también marcado por un cambio estrófico” (Ruano de la Haza 2000, 64).

³ A propósito del criterio métrico-estructurante, véanse los trabajos de Vitse de 1985, 1998, 2007 y, especialmente, de 2010, donde el crítico francés reconstruye detalladamente el itinerario de su reflexión sobre la segmentación, la evolución del método y el intenso intercambio académico que mantuvo con Ruano de la Haza a lo largo de las décadas. Además de la metodología propuesta por Vitse, véanse las hipótesis planteadas por Bolaños Donoso *et al.* (2004), Oleza (1981, 2010), Romanos (1982-4), Serrano (1998, 2006). Para un estado de la cuestión, véanse también Antonucci (2007a; 2010), Oleza (2010) y Crivellari (1-18).

⁴ Ruano afirma que “[e]l último criterio, pues, en decidir (en estos pocos casos ambiguos) si se trata de un nuevo cuadro o no deberá ser el criterio dramático” (1994, 294), y, por su parte, el mismo Vitse admite que en el drama áureo “el principio estructurante básico reside en la acción” (1998, 55).

la componen es dominante respecto a los demás, ni mucho menos autosuficiente; ello hace necesario integrar elementos de la estructura interna (orden temporal, espacio dramático, etc.) para poder establecer categorías operativas. En palabras de Antonucci:

sería aconsejable desechar cualquier tipo de dogmatismo y acudir, llegado el caso, a dosis discretas de eclecticismo que sepan tomar en la debida consideración todos los elementos que constituyen la estructura de la obra teatral áurea (2006, 14).

En esta línea, el método “ecléctico” propuesto por Antonucci (2000, 2007b, 2010) y Crivellari (2013), que integra tanto el criterio espacio-temporal como el métrico, permite analizar la interacción entre ambos, así como los momentos en que convergen o, por el contrario, se oponen. Afirma Crivellari:

En el acercamiento al texto dramático, la posibilidad de poner en un mismo plano los cinco criterios que constituyen el cuadro ofrece una perspectiva innovadora de la comedia: por un lado, porque obliga al estudioso a calar hondo en los mecanismos de estructuración de la pieza [...] Por otro lado, este enfoque tiene el mérito de abarcar en un esquema de manera objetiva todas las articulaciones posibles que el comediógrafo lleva a las tablas valiéndose de los recursos heterogéneos ofrecidos por el medio teatral (12).

Precisamente, esta metodología híbrida se aplica en cada una de las fichas de la Base de Datos *Calderón Digital*,⁵ donde, en el apartado dedicado a la sinopsis de las obras calderonianas que forman parte del corpus, se registran tanto los cambios métricos como los de cuadro. En concreto, los cambios de cuadro se indican mediante una línea continua – especificando si existe o no continuidad temporal –, mientras que los casos en que el vacío escénico no supone una interrupción de la acción dramática se marcan con una línea fragmentada. Este último tipo de articulación, como señala Antonucci, puede manifestarse de diversas formas:

El tablado vacío puede coincidir con un cambio de personajes, pero sin que haya cambio de tiempo y de espacio dramático; o bien puede coincidir con un cambio mínimo de espacio dramático, ya sea con los mismos personajes o con personajes diferentes pero en total continuidad de acción. En todos los casos, está clarísimo que se mantiene la continuidad temporal, aunque no siempre venga esta subrayada por la continuidad métrica (Antonucci 2019, 326).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, no debemos olvidar otro elemento fundamental: la segmentación del texto en unidades textuales menores –o, mejor dicho, la presencia de marcas que señalen secuencias dramáticamente relevantes– no es una invención de la crítica contemporánea, sino que parece estar presente en la mente de los dramaturgos del Siglo de Oro, aspecto que Crivellari demuestra con claridad en su estudio sobre las marcas de segmentación en Lope de Vega (2013), al cual haremos amplia referencia. Como observa acertadamente Rubiera en relación con la segmentación y la división del texto en “escenas a la francesa,” cuestión esta última a la que volveremos más adelante, “en la mente de los dramaturgos está la idea de que esas unidades mayores llamadas actos o jornadas se segmentan

⁵ Para una panorámica del proyecto y una muestra de sus potencialidades críticas, véase Antonucci (2018; 2019). La base de datos constituye asimismo una de las herramientas de análisis empleadas en nuestros estudios sobre una categoría espacial identificada en la producción dramática de Calderón y presente de manera bastante sistemática en sus comedias, dramas y tragedias, que hemos denominado ‘espacio sucesivo’ (Merlino 2025a; 2025b).

en otras menores que tienen que ver con las entradas y las salidas de los personajes y con el tiempo y el espacio de la ficción representada” (40).

En este sentido, en los manuscritos autógrafos de Calderón que analizaremos en el presente estudio, es posible identificar de manera sistemática marcas de segmentación consistentes en líneas horizontales que el dramaturgo traza a lo largo de las hojas. Por lo tanto, no es únicamente la interacción entre los diversos métodos de segmentación elaborados por la crítica la que puede invitarnos a reflexionar sobre la estructura profunda del texto teatral, sino también el diálogo entre dichos métodos y las formas de segmentación que se manifiestan en los manuscritos teatrales áureos.

El tema de las marcas de segmentación en Calderón ya había sido abordado por Isabel Hernando Morata en dos estudios: uno, de 2014, dedicado a las acotaciones calderonianas y a las diversas formas que estas adoptan; y otro, el año siguiente, centrado específicamente en las marcas de segmentación en *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces*, *Troya abrasada* y *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*. Ya en el primer artículo, la estudiosa había dedicado una parte del análisis a las marcas de segmentación identificables en las obras seleccionadas, a saber: la tercera jornada de *Polifemo y Circe*, *El mágico prodigioso*, *La humildad coronada*, *La potestación de la fe*, *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *El gran príncipe de Fez*. A partir de su análisis, la investigadora llegaba a las siguientes conclusiones: las líneas horizontales trazadas por Calderón aparecen siempre cuando se verifican los cinco criterios ruanianos para la delimitación de un cuadro.⁶ Sin embargo, como observa la propia autora, y trataremos de mostrar, existen casos en los que dichas líneas aparecen aun cuando no se produce un cambio efectivo de cuadro, lo que la lleva a concluir que, fuera de este contexto, el uso de las marcas de segmentación no aparece sistemático: “[...] fuera de los casos de cambio de cuadro o macrosecuencia, el empleo de las líneas no resulta sistemático y es difícil de definir” (2015, 12).

En nuestro estudio, además de tener necesariamente en cuenta las reflexiones de Hernando Morata, nos serviremos, por un lado, del fundamental y ya citado trabajo de Crivellari, especialmente en lo que respecta a la taxonomía de las rayas que propone, y, por otro, confrontaremos los datos recogidos relativos al fenómeno que podemos definir como “segmentación autorial” con las fichas de *Calderón Digital*, que, como hemos señalado, presentan un método de segmentación híbrido. En otras palabras, al comparar la “segmentación contemporánea” con la “autorial”, observaremos si y en qué medida los cambios de cuadro señalados en las fichas coinciden con los indicados por el dramaturgo, y si los pasajes en los que el vacío escénico no determina una interrupción de la acción dramática (línea fragmentada) son de algún modo señalados por Calderón, teniendo en cuenta, por supuesto, los casos en los que el texto base utilizado para la elaboración de la ficha no coincide plenamente con el del autógrafo. En nuestro caso, las diferencias son mínimas y, en la mayoría de los ejemplos, no afectan a la segmentación.

A nuestro juicio, este tipo de análisis no solo permite extraer algunas conclusiones que confirman parcialmente las observaciones de Hernando Morata, sino que, sobre todo, como señala Crivellari en relación con la segmentación de Lope, pone de relieve en numerosos casos la necesidad de “volver a considerar funciones y valores de las ‘escenas a la francesa’” (2013, 13),⁷ puesto que estas parecen desempeñar un papel relevante no solo en la segmentación del

⁶ Los recordamos a continuación: “1. El tablado queda temporalmente vacío 2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática. 3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática. 4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado. 5. Hay un cambio estrófico” (Ruano de la Haza 2000, 69).

⁷ Con respecto a una recuperación del concepto de “escena a la francesa”, sobre todo en los casos en que la combinación entre el modelo ruaniano y el vitsiano resulta insuficiente, véase también Antonucci (2007b, 226-7). También en el planteamiento de Serrano, que ha analizado las asimetrías que se producen entre la subdivisión métrica y los progresivos agrupamientos de los personajes en el escenario, así como sus reconfiguraciones, se ha

Fénix, sino también en la construcción de la acción en los textos calderonianos. Como veremos, al igual que en el caso de Lope, en muchos pasajes las marcas de segmentación insertadas por Calderón parecen señalar precisamente cambios de escena significativos. Por “escena a la francesa” entendemos una reconfiguración relevante de los personajes en escena. En este sentido, se considera que se inicia una nueva escena cuando se produce una modificación apreciable en el número de personajes presentes en el tablado, es decir, cuando la entrada o salida de uno o varios de ellos determina un cambio en la situación dramática. En palabras de Oleza:

cualquier cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario, salvo aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación, o el de la salida gradual y sucesiva de los personajes, uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario. En suma, salvo aquellos casos en que la entrada o salida de algún personaje no permite que se constituya un núcleo de acción (1981, 184).

2. Corpus seleccionado y taxonomía de las marcas de segmentación

Respecto a Hernando Morata, quien selecciona piezas o fragmentos de piezas procedentes de comedias colaboradas, autos sacramentales y obras íntegramente autógrafas, hemos decidido centrarnos únicamente en las siete piezas completamente autógrafas que se han conservado. Se trata de *La selva confusa* (1623), *El mágico prodigioso* (1637), *La desdicha de la voz* (1639), *El secreto a voces* (1642), *El agua mansa* (1642-44), *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1658-9) y *El gran príncipe de Fez* (1669).⁸ Aunque esta elección reduce inevitablemente la cantidad de textos disponibles para el análisis, nos permite trabajar sobre un corpus relativamente homogéneo, ya que, como es sabido, tanto las comedias colaboradas como los autos sacramentales presentan características compositivas y condiciones de recepción peculiares, en particular los autos sacramentales, cuya naturaleza alegórica y estructura dramática difieren significativamente de las comedias destinadas al corral.⁹ Por el contrario, las piezas objeto de nuestro análisis son dramas y comedias de Calderón que, con la única excepción de *El mágico prodigioso*, fueron concebidas para los corrales de comedias. Otra razón que justifica nuestra selección es que todas estas obras están incluidas en *Calderón Digital* y, como ya hemos señalado, nos permite establecer comparaciones particularmente relevantes. Finalmente, la decisión de limitar el corpus responde también a la necesidad de garantizar una mayor agilidad en la sistematización y el análisis de todos los casos identificados.

Con el fin de facilitar el estudio de los casos de interés, hemos elaborado una tabla para cada una de las obras seleccionadas. En la primera columna se indica el número de folio del autógrafo en el que aparece la raya;¹⁰ en la segunda, el tipo de línea identificada; y, en la tercera, la función que parece desempeñar (cambio de cuadro, de escena, etc.). Desde un punto de vista taxonómico, nos apoyamos en la clasificación propuesta por Crivellari. En primer lugar, el estudioso distingue entre rayas rubricadas y sencillas: las primeras se caracterizan por estar

otorgado relevancia a la entrada y salida de estos, ofreciendo, por tanto, una parcial revalorización de la escena a la francesa (2006). No debemos olvidar, además, que el término ‘escena’ (así como sus variantes ‘scena’ y ‘cena’), aunque con usos y acepciones variables, está documentado en numerosas obras dramáticas de la tradición española, desde *La Celestina* hasta *La Dorotea*, pasando por Timoneda y Lope de Rueda. Otro ejemplo relevante en este sentido lo constituye *Isabela* de Argensola, donde se observa una coincidencia entre los manuscritos B, C, D y G, pertenecientes a ramas distintas del *stemma codicum*, tanto en el uso del término “acto” como en la subdivisión de la materia dramática en “escenas a la francesa” tal como señala Giuliani (2010).

⁸ Las referencias completas de los manuscritos se incluyen en la bibliografía final.

⁹ Nos proponemos dedicar a las comedias de colaboración, así como a los autos, un estudio específico en el futuro, aplicando las mismas herramientas de análisis empleadas en el presente trabajo.

¹⁰ En lo que respecta a la numeración de los folios, remitimos siempre a la foliación moderna.

rematadas “en una especie de 8 que recorre la raya por arriba y por debajo de la raya misma” (34). Este tipo de marca no aparece en los manuscritos de Calderón.

Dentro de las rayas sencillas, es decir, no rubricadas, Crivellari identifica otra tipología: las líneas sencillas dobles, que enmarcan las acotaciones tanto por arriba como por debajo. En estos casos, las acotaciones se integran en el cuerpo del texto. Como observa Crivellari, “estas rayas pueden indicar bien un cambio de cuadro [...] bien un momento en el que se modifica la configuración de los personajes en el tablado, a través de la entrada o la salida de una o más personas” (55). Como veremos, esta reflexión puede aplicarse perfectamente a los autógrafos calderonianos estudiados.

Además, en la clasificación propuesta por Crivellari se encuentran las líneas sencillas, que pueden aparecer antes o después de una acotación, o bien como una simple raya colocada entre versos. Se trata de la tipología de raya que, en los manuscritos de Lope, se presenta bajo múltiples formas; pueden ser largas y ocupar todo el folio (generalmente con una acotación arriba o abajo), o cortas, que alcanzan apenas más de la mitad del folio, y pueden aparecer con una acotación al lado. Las líneas sencillas desempeñan varias funciones: señalan cambios de cuadro, cambios métricos o transiciones prosa/verso, indican pasajes englobados¹¹ y señalan la necesidad de realizar un gesto, movimiento, etc.

En los autógrafos calderonianos hemos identificado, esencialmente, dos tipologías: las líneas sencillas dobles (Imagen 1), cuyas características coinciden en gran medida con las descritas por Crivellari, y las rayas sencillas, que pueden presentarse sin indicación escénica alguna (Imagen 2) o acompañadas de una acotación añadida en el margen derecho (a las que nos referimos como “línea sencilla con acotación”, Imagen 3). Además, se registran algunos casos aislados en los que una acotación aparece en el centro de la página seguida de una raya, fenómeno que se produce siempre al comienzo del folio. Antes de abordar el análisis de los siete textos seleccionados, que estudiaremos en orden cronológico, resulta necesaria una última aclaración sobre las indicaciones incluidas en la última columna de nuestras tablas. En nuestro estudio, por cada línea identificada se determina si esta marca un cambio de cuadro o de escena; además, se indica si conlleva o no un cambio métrico. Asimismo, se registran algunos casos – marcados como “Cambio de escena (vacío escénico)”– en los que la línea corresponde a momentos de tablado vacío que, tanto en la ficha de *Calderón Digital* (donde se representan mediante una línea fragmentada) como según nuestro propio análisis, no constituyen cambios efectivos de cuadro. Incluimos también los pocos casos en los que no se produce ni cambio de cuadro ni cambio de escena, esto es, momentos en que, a nuestro juicio, no se advierte interrupción alguna en el desarrollo de la acción dramática. Cada uno de estos casos será analizado con detalle en las páginas siguientes.

Hemos excluido del análisis las líneas que aparecen al comienzo del acto, aquellas que corresponden a tachones o versos enjaulados, así como las destinadas a señalar el punto de inserción de didascalías o de versos añadidos en el margen. Podrían encontrarse otros casos en que Calderón delimita secuencias dramáticas mediante acotaciones subrayadas, situaciones en las que las acotaciones –generalmente situadas en el margen derecho– van acompañadas de una línea breve y que quizá podrían señalar momentos especialmente relevantes de la acción o indicaciones escénicas sobre las que convendría prestar mayor atención, aunque esta hipótesis requeriría un análisis más detenido. No obstante, estos ejemplos han sido excluidos de nuestro estudio, dado que nos centramos únicamente en aquellas rayas que presentan características uniformes, es decir, que se extienden a lo ancho del texto, dividiéndolo en secciones.¹²

¹¹ Se trata de pasajes “protagonizado[s] tan solo por algunos actores dentro de una escena -por así decirlo- polifónica, un diálogo de criados incrustado en una secuencia más amplia entre dama y galán, así como un cambio temático dentro de un parlamento” (Crivellari, 62).

¹² Para una descripción de las diferentes tipologías de acotaciones, entre las cuales se incluye el caso indicado, se remite al ya citado estudio de Hernando Morata (2014). En lo que respecta a las obras objeto de estudio, el

A continuación, examinamos los casos de interés identificados en cada una de las obras objeto de estudio, a partir de los cuales se expondrán algunas reflexiones generales.

2.1. *La selva confusa*

Como se observa en la tabla de segmentación de esta comedia palatina (Tabla 1), que constituye el autógrafo más temprano que conservamos, únicamente aparecen rayas sencillas (siete casos), con o sin acotaciones, y estas se insertan exclusivamente en el margen derecho de la página. Según se desprende de la ficha de *Calderón Digital*, en *La selva confusa* se producen tres cambios de cuadro, todos situados en el primer acto, cada uno señalado en el autógrafo mediante una línea sencilla acompañada de una acotación en el margen derecho. Sin embargo, se registran tres ejemplos más, todos ellos situados en el segundo acto de la obra, en los que aparece una raya sencilla –con o sin acotación– que no corresponde a un cambio de cuadro.

Estas ocurrencias se concentran entre los ff. 38 y 39, es decir, en las fases finales del acto II, y tres de ellas se localizan entre los ff. 37 y 38v, resultando particularmente difíciles de interpretar, ya que los criterios ruanianos no varían ni se produce un cambio de escena. El primer ejemplo se encuentra en el f. 37r. En este caso, la línea podría señalar un momento relevante en el desarrollo de la acción dramática: nos hallamos en Mantua, en una secuencia de mentiras y fingimientos que originan una concatenación de equívocos. Fadrique, que se hace pasar por pescador y trabaja como jardinero del duque de Mantua, intenta revelar su verdadera condición noble. El duque finge creerle, aunque está convencido de que su hija Flora, enamorada de Fadrique, se ha vuelto loca al creer que el jardinero es en realidad Fadrique, hijo del duque de Milán. En este momento, llegan también Jacinta y el criado Marcial, fingiendo ser labradores, lo que provoca de inmediato los celos de Flora y la preocupación de su padre, expresada en un aparte (“Ya Flora a su tema ha vuelto,” v. 2234). La línea sencilla se inserta entre este comentario del duque y unos versos en los que Fadrique manifiesta su dilema en otro aparte (vv. 2235-43). Es posible que la raya marque un cambio en la situación dramática, pues inicia una secuencia en la que Fadrique revela parcialmente la verdad, explicando que la labradora es en realidad una dama que lo busca y que Marcial es su criado. Posteriormente, el duque no solo finge creer en sus palabras, sino que acepta ayudar a mantener secreta su identidad, dado que Otón acaba de llegar para concertar la boda entre Flora y Filippo, hermano de Fadrique, que busca su muerte. En este punto (38r), Calderón coloca otra línea sencilla que separa la aceptación del duque de un comentario de Celia (“¡Qué bien finge el picarón!”, v. 2309), indicando otra posible modificación en la situación dramática: de hecho, a continuación, se produce un intercambio entre Flora y Fadrique en que emergen los celos de Flora.

La raya del f. 38v presenta una interpretación más problemática, ya que aparece en el transcurso de un diálogo entre Fadrique y el duque, en el que este último elogia la capacidad de fingir del primero, sin que se observe alteración alguna en el desarrollo de la acción (Imagen 4).

En cambio, la línea sencilla acompañada de la acotación “*Vanse todos, quedan Jacinta, Marcial y Fadrique*” en el f. 39r, casi al final del acto, cumple claramente una función de segmentación textual. Este “cambio de escena” no altera el metro, espacio o tiempo, pero modifica la configuración de los personajes en escena, generando una evolución de la situación dramática: todos abandonan el escenario, salvo Jacinta, Marcial y Fadrique, lo que da lugar a una escena de celos protagonizada por Jacinta y marca la clausura del acto.

fenómeno está presente en todas ellas. Para algunos ejemplos, véanse el f. 21v de *La selva confusa*, el f. 63v de *El mágico prodigioso*, el f. 35v de *La desdicha de la voz*, el f. 3v de *El secreto a voces*, el f. 2v de *El agua mansa*, el f. 44v de *En la vida todo es verdad y todo mentira* y el f. 68r de *El gran príncipe de Fez*.

2.2. *El mágico prodigioso*

En este drama historial religioso (Tabla 2) se registran una cantidad considerable de rayas autógrafas. Antes de analizar su uso, conviene recordar que Calderón escribió esta obra con motivo de la fiesta del Corpus de 1637, y que era destinada a representarse en tres carros y un tabladillo. Esta primera versión es considerablemente más extensa que la incluida en la *Parte Sexta*, una refundición concebida para el corral de comedias, y varias de las escenas espectaculares presentes en el autógrafo y objeto de nuestro análisis, no figuran ni en la versión de la *Parte* ni en la ficha de *Calderón Digital*, elaborada a partir de la edición de Fernández (2009), que usa la versión del impreso como texto base.¹³

Con respecto a la tipología de líneas detectadas, de las trece rayas identificadas, nueve son líneas sencillas acompañadas de una acotación en el medio. El número podría ascender a once si se consideran los dos casos en que la acotación, insertada en el cuerpo del texto, aparece al principio de la página, y la raya posterior la separa del texto dialogado. Solo en dos casos Calderón emplea una línea sencilla sin acotación: uno para marcar un cambio de cuadro (f. 46r) y otro, de interpretación más difícil, situado durante un parlamento entre el Demonio y Cipriano (f. 54r).

Se observa un fenómeno contrario al detectado en *La selva confusa*: mientras que en aquella obra predominaban las líneas sencillas con acotación, aquí estas casi no aparecen, y son las líneas dobles, ausentes en *La selva*, las que predominan. Como en el caso anterior, todos los cambios de cuadro están señalados mediante una raya. Se trata de seis cambios, cinco de los cuales se indican con una raya doble; solo uno se marca con una raya sencilla sin acotación, aunque el cambio se deduce claramente del contexto. Este pasaje coincide con el texto de la *Parte Sexta*, y, en la ficha de *Calderón Digital*, Giuliani también señala el cambio de cuadro correspondiente: todos los personajes, es decir, Justina y Lisandro, abandonan el escenario, pasando de la casa de Justina a la de Cipriano, donde este, frente a Moscón y Clarín, describe al Demonio la mujer que desea. Paralelamente, se produce un cambio métrico, al pasar del romance a la redondilla, cumpliendo así todos los criterios ruanianos que señalan un cambio de cuadro.¹⁴

En seis ocasiones, las líneas señalan lo que podríamos definir como un “cambio de escena”, es decir, una alteración en la configuración de los personajes en el tablado relevante en el desarrollo de la acción. En estos casos, Calderón utiliza una raya doble, con la única excepción del f. 33r, donde la acotación al inicio del folio aparece subrayada por una línea inferior. Por ejemplo, en el f. 32v, Cipriano permanece solo en el monte y declara, en un soliloquio, su voluntad de entregar su alma a cambio del amor de Justina. El Demonio lo oye y acepta la propuesta (“Yo la acepto”, v. 1585).¹⁵ Inmediatamente después, Calderón inserta una acotación entre dos líneas que indica el inicio de una tempestad: “*Suenan ruidos como tempestad, y algún fuego como rayos y relámpagos.*” En este momento, no solo se modifica la situación dramática con la inserción de una secuencia espectacular, sino que se realiza también un cambio métrico, pasando de la redondilla a la silva de pareados. De la misma manera, en el f. 33r, otra raya acompaña la acotación “*Entra por la plaza una nave y los que vienen en ella representan lejos, y el Demonio en ella con otro vestido. La nave es negra.*” En este momento se produce otro claro cambio de escena: se representa un naufragio que, en la versión destinada al corral, se reduce a una narración teicoscópica a cargo de Cipriano. Se trata de una secuencia de gran impacto dramático y espectacular que, como sugiere la acotación, implica una multiplicación tanto del espacio escénico como del dramático: por un lado, el tablado, donde Cipriano relata

¹³ Para una comparación entre las dos versiones, véase Fernández (2009, 52-60; 2015).

¹⁴ Véase también el análisis de esta secuencia realizado por Morata (2014, 179; 2015, 6).

¹⁵ Modernizamos la grafía con respecto a la que aparece en la edición del autógrafo de Morel-Fatio.

lo que ocurre, y por otro, el carro que representa la nave en pleno naufragio. Poco después (f. 33v), tras la puesta en escena del naufragio y la relación de Cipriano (vv. 1604-43) se halla otra línea doble, con la siguiente acotación: “*El Demonio sale con vestido diferente, como escapado del mar, en una tabla, y en saltando al tablado se va el bajel*” (1643Acot). También aquí, la raya parece señalar un cambio de escena de gran relevancia dramática, coincidente con la salida al escenario del Demonio. Además de la evidente dimensión espectacular del pasaje, comienza aquí una de las secuencias más significativas para el desarrollo de la acción dramática, ya que se escenifica el extenso intercambio entre Cipriano y el Demonio, en el que este último se presenta como un mago desterrado. Al final, el Demonio se granjea la amistad del protagonista que, además de invitarlo a su casa, declara su deseo de aprender las artes mágicas para enamorar a Justina. Este intercambio, central en el avance de la trama, se concluye con otra raya doble que marca la entrada de Clarín y Moscón. La versificación no se modifica, pero el cambio de escena conlleva un claro cambio de tono y situación, puesto que Cipriano presenta el Demonio a los criados y se suceden una serie de bromas e interacciones cómicas entre estos y el diablo. Parece entonces que las rayas enmarcan una de las secuencias más relevantes en el avance de la acción.

Finalmente, en los ff. 54v y 55r ocurre algo semejante a lo descrito anteriormente: aparecen acotaciones entre rayas dobles que marcan cambios de escena especialmente significativos, de carácter tanto narrativo como visual, asociados a una aparición sobrenatural. El Demonio evoca una figura con la semblanza de Justina, a la que Cipriano sigue fuera del tablado. Poco después, regresa abrazando a esa misma forma, que revela ser un esqueleto. Estos dos pasajes están ampliamente descritos por las acotaciones enmarcadas: “*Ella va pasando, y Cipriano tras ella, hasta que se entran por la puerta contraria de la que salió*” (v. 2800Acot); y, poco después:

Vuelve a salir Cipriano con una persona vestida de mujer y con manto en los brazos, cuyo vestido ha de ser parecido al que sacó Justina cuando pasó por delante, que esto es fácil, siendo negro. Debajo de los vestidos a de traer un esqueleto pintado en un justillo y mascara de muerte. Pónela encima del escotillón en que se hunde el Demonio en la primera jornada, y adviértase que venga vestida esta persona de manera que los vestidos se le caigan con facilidad cuando la descubran, y quede toda de muerte (v. 2818Acot).

Esta última acotación plantea una cuestión que puede extenderse a todos los manuscritos en los que aparecen rayas dobles: ¿depende la posición central de la acotación de su extensión? Hernando Morata, en relación con las indicaciones escénicas situadas en el centro de la página, afirma que “[l]as acotaciones de movimiento o efectos de mayor extensión se sitúan en el margen; si este no es lo suficientemente amplio, suelen ubicarse en el centro, separadas de los versos por una raya superior y otra inferior.” Poco después, con respecto a *El mágico prodigioso*, añade: “Es necesario aclarar que la ubicación de estas indicaciones no se relaciona con su importancia dramática” (2014, 171-2). En nuestra opinión, la ubicación de las acotaciones no se vincula únicamente a su extensión; es decir, no depende solo de un factor práctico, sino sobre todo de su relevancia en el desarrollo de la acción dramática, esto es, de si la indicación marca un cambio escénico de importancia narrativa. En este sentido, coincidimos con la postura de Crivellari, quien, al analizar la colocación de las didascalias en los autógrafos de Lope, concluye:

Un aspecto esencial que cabe subrayar dentro de estas clasificaciones [es] que la posición de las acotaciones en la página no se debe en nuestra opinión -como quizá podría pensarse- meramente a su mayor o menor longitud. Dicho de otra forma, no es verosímil que Lope escribiera en el centro del folio las indicaciones escénicas más elaboradas y largas, que no cabrían fácilmente a los lados, dejando para el margen tan solo las más escuetas, constituidas

por pocas palabras. Al contrario, todo parecería indicar que es la función o la importancia de las acotaciones la que lleva al dramaturgo a colocarlas en el centro o a los lados de la página. En concreto las que podríamos definir como “accesorias” [...] se ponían a los lados del texto, mientras que se solían reservar para el centro las que conllevaban un cambio importante en la segmentación de la pieza (como en el caso de un cambio de cuadro) o en la configuración de los personajes en el tablado (las escenas “a la francesa”) (31).¹⁶

El análisis de la distribución espacial de las acotaciones en *El mágico prodigioso* apunta a la misma dirección y muestra que existen casos en los que el dramaturgo inserta en el medio del texto acotaciones breves (“*Salen Justina y Lisandro*,” f. 15v), y otros en los que coloca acotaciones extensas en el margen, sin ninguna raya (“*Llega al suelo, y uno y otro con las espadas desnudas llegan a él; él se hunde y quedan los dos afirmados*,” f. 23r). Esto nos lleva a suponer, siguiendo los casos analizados por Crivellari con respecto a Lope, que la posición de la acotación guarda una relación estrecha con su relevancia en el desarrollo del enredo dramático y sirve para subrayar el impacto narrativo y visual de determinadas secuencias.

Finalmente, en el f. 54r se presenta un caso de interpretación más compleja, ya que Calderón inserta una línea sencilla durante el parlamento entre Cipriano y el Demonio, sin que aparentemente se produzca ninguna interrupción de la acción ni se altere el número de personajes en escena. La línea aparece tras un intercambio entre los dos personajes, que presenta numerosas enmiendas del dramaturgo, posiblemente realizadas en una fase de revisión, dado que la tinta es más oscura (Imagen 5). En particular, se inserta después de un aparte en el que el Demonio revela su intención de engañar a Cipriano mediante un encantamiento:

<i>Demonio</i>	Porque sé de tu ciencia y de mi ciencia que el infierno inclemente, a tus invocaciones obediente, podrá por mí entregarte a la hermosa Justina en esta parte, fingiéndote en los brazos vanos objetos de mentidos lazos (vv. 2774-80).
----------------	--

Tras esta línea, acompañada de una breve acotación en el margen izquierdo –uno de los pocos casos en los que esto ocurre en la obra (“*Habla entre sí Cipriano*”)–, percibimos un cambio desde el punto de vista de la acción: se introduce el ritual mágico, es decir, el engaño del diablo, que culmina con la aparición de la falsa Justina, un pasaje que, como hemos señalado, también está marcado con una raya.

En resumen, en *El mágico prodigioso*, como en *La selva confusa*, todos los cambios de cuadro están señalados con una raya (doble o sencilla) que atraviesa la hoja. Existen otros casos en los que Calderón divide el texto con líneas, cuya finalidad, a nuestro juicio, es la identificación de un cambio de escena relevante –quizás con la excepción del f. 54r, de interpretación más difícil–. El uso de marcas de segmentación autoriales resulta particularmente significativo en un texto como *El mágico prodigioso*, pensado para una representación más espectacular, puesto que, como hemos observado, la inserción de rayas coincide con pasajes de relevancia tanto narrativa como visual, como el naufragio o las apariciones sobrenaturales.

¹⁶ A este respecto, ver también el artículo de Boadas (92-106), quien, al analizar la distribución y localización de las didascalias en los manuscritos autógrafos de Lope de Vega, observa cómo, con el paso de los años, estas tienden a integrarse en la caja de escritura.

2.3. *La desdicha de la voz*

En *La desdicha de la voz*, únicamente en un caso las rayas no coinciden con un cambio de cuadro. Como se desprende de la tabla (3) y de la ficha de *Calderón digital*, los cambios de cuadro son cinco y todos están señalados con una línea. En este manuscrito, tres de ellos aparecen acompañados por una acotación en el margen derecho, uno con raya doble y otro, al situarse al principio de página, con una acotación seguida por una línea.

El único caso en que Calderón inserta una raya sencilla sin que se produzca un cambio de cuadro corresponde a una acotación que introduce un pasaje cantado por Beatriz (f. 43v, Imagen 6). Como señala Mason en su edición del autógrafo (12), el f. 43v constituye una primera versión del desenlace del segundo acto, cuya redacción definitiva se encuentra en el f. 44v. Calderón intentó suprimir la primera versión pegando el f. 43v al 44r, que estaba en blanco. La segunda versión está escrita con tinta marrón y con letra de mayor tamaño, similar a la de los primeros folios del tercer acto. Es probable entonces que Calderón reescribiera el final del segundo acto antes de continuar con la redacción del tercero. En la primera redacción, que es la de nuestro interés, don Pedro busca a su hermana, que se esconde en la casa de don Otavio, y es acompañado por don Juan, dividido entre la obligación hacia Pedro y el amor hacia la dama. Juan y Otavio intentan detener a Pedro, que cree haber oído la voz de su hermana en el jardín. En este momento el dramaturgo inserta la acotación enmarcada por rayas dobles (*“Esta copla se saque en el papel de doña Beatriz, porque ella la ha de estar cantando mientras ellos están representando”*), a la que sigue el villancico entonado por la dama.

Descartando la hipótesis de que la posición dependa de la extensión de la indicación escénica, por las razones anteriormente expuestas, parece que las rayas desempeñan el mismo papel observado en otros textos: segmentan el texto, marcando una secuencia de gran relevancia para el desarrollo dramático, ya que la hermosa voz de Beatriz, motivo central de la pieza como sugiere también el título, propicia su reconocimiento por parte del hermano y precipita así su desdicha. Además, este fragmento coincide con un cambio de metro (del romance al villancico) y con el inicio de un momento musical, una función que Crivellari también destaca en el apartado dedicado a las distintas funciones de las líneas sencillas (66).

2.4. *El secreto a voces*

También en el autógrafo de esta comedia palatina, todos los cambios de cuadro se señalan con una raya, coincidiendo con los cinco cambios identificados por Vuelta en la ficha de *Calderón Digital*. Además, cuatro de ellos están marcados con una línea sencilla acompañada por una acotación en el margen derecho, mientras que uno (f. 35r) se indica mediante una raya doble con acotación en el centro. Al igual que en los análisis anteriores, descartamos la hipótesis de que la posición de la acotación dependa de su extensión, ya que no se aprecian diferencias sustanciales en la longitud de las acotaciones insertadas en el cuerpo del texto respecto a las escritas en el margen, aunque el espacio del margen derecho es aproximadamente el mismo.¹⁷

Hemos detectado un solo caso (f. 55r, Imagen 7) en que Calderón inserta una línea sencilla con acotación en un momento en que no se produce un cambio de cuadro. Hernando Morata dice al respecto: “En este lugar no hay una ruptura de la acción dramática, ni por tanto lapso temporal ni cambio de espacio, así como tampoco se encuentra una alternancia de metro ni

¹⁷ A modo de ejemplo, confróntense la extensión de la acotación en el cuerpo del texto con una de las insertadas en el margen: “*Salen Flérída, Laura, Libia y Flora con luces*” (en el cuerpo de 35r); “*Vanse y salen Enrique y Federico y un criado con luces vase en dejándolos*” (en el margen de 48v). Además, en este caso, en el margen derecho del f. 35r el espacio es mayor que en 48v.

escenario vacío” (2015, 10). La estudiosa hipotetiza que la línea podría marcar el “comienzo” del desenlace de la obra:

El único motivo parece ser que la trama ulterior a la línea se corresponde con el desenlace de la obra: antes de la marca, Flérída acaba de descubrir la relación secreta entre el hombre al que ella ama, Federico, y Laura; tras la línea, llega Arnesto, padre de Laura, con Fabio, criado de Federico, a quien poco antes ha prendido en el lugar en el que se habían citado los amantes para fugarse. Seguidamente entra en escena Enrique, pretendiente rechazado por Flérída. Luego aparece Lisardo, prometido de Laura. Finalmente, Flérída, para mostrar que es mayor su ‘alabanza’ que su pasión, dispone la boda entre Laura y Federico y accede a casarse con Enrique (2015, 11).

A nuestro juicio, más que señalar el inicio del desenlace de la obra –práctica que, como observa la propia estudiosa (2015, 11), no es sistemática en Calderón–, se trata de uno de los numerosos casos ya señalados y presentes, esta vez sí de manera sistemática, en la praxis compositiva del dramaturgo: la indicación de un cambio de escena con una reconfiguración significativa de los personajes en el escenario (entran Arnesto, Fabio y otros personajes). En este caso específico, dicho cambio resulta especialmente relevante en la construcción de la acción dramática, pues la entrada de estos personajes provoca un trastorno general que desemboca casi en un duelo.

2.5. *El agua mansa*

En el autógrafo de *El agua mansa*, el dramaturgo inserta cinco rayas, todas sencillas con acotación en el margen derecho, excepto en el cambio de cuadro señalado en el f. 9v, donde Calderón utiliza una raya doble con acotación en el centro. Como en los casos anteriores, todos los cambios de cuadro (cuatro) aparecen señalados; sin embargo, hay dos aspectos que merece la pena destacar al comparar la “segmentación autorial” con la registrada en la ficha de *Calderón Digital*.

En primer lugar, hay un caso, el único entre las siete obras analizadas, en que la ficha registra un cambio de cuadro que no aparece señalado en el autógrafo (f. 40v, Imagen 8). En este pasaje, se pasa de la calle a la casa de don Félix, aparecen otros personajes, no hay continuidad temporal y se produce un momento de escenario vacío. Lo que se mantiene es la forma métrica. En la calle, Don Pedro intenta convencer a su criado Otáñez a que le haga de tercero con la dama Eugenia. Otáñez, inicialmente titubeante, termina por aceptar y ambos se marchan para llevar a cabo el plan. A continuación, la escena se traslada a la casa de don Félix, donde Hernando y su amo conversan sobre asuntos amorosos, ya que Félix ama a la misma dama que disputan Don Juan y Don Pedro. En el manuscrito, este cambio no se marca con una raya: únicamente aparece la acotación “*Vanse*,” referida a la salida de Don Pedro y Otáñez. A nuestro juicio, existen dos posibles explicaciones: o bien, dando por sentado el valor segmentador de las líneas, Calderón privilegia en este caso la continuidad métrica –y una continuidad temática vinculada a la rivalidad amorosa entre los galanes–; o bien, la cesura se encuentra al final de la hoja y no era necesario insertarla, ya que el margen del folio ya indicaba la división.

Otro caso interesante se encuentra en el f. 22r, donde Calderón inserta una cesura entre dos secuencias que, en la ficha, se delimitan con una línea fragmentada. Ambas se desarrollan en la calle y presentan total continuidad espacio-temporal; lo que cambia es la forma métrica, produciéndose además un breve vacío escénico. Se trata de una escena dinámica, con múltiples entradas y salidas de los personajes. Los tres galanes, Félix, Juan y Pedro, se cruzan con Clara y Eugenia: Pedro y Juan reconocen de inmediato en Eugenia a la dama de la que están enamorados y la siguen, saliendo momentáneamente de escena, mientras que Félix, enamorado

en realidad de Clara, cae víctima de un equívoco y la confunde con Eugenia. Decepcionado, se retira con la intención de evitar, al menos, que sus amigos lleguen a enfrentarse por amor a la dama. En este punto, Calderón introduce la raya: entran en escena Alonso y Toribio, entre quienes se desarrolla un diálogo en el que Alonso ofrece a su sobrino la mano de su hija Eugenia, de quien este declara estar enamorado. Poco después regresan Juan, Félix y, más tarde, Pedro, mientras Alonso y Toribio se retiran. Como se desprende de esta breve descripción de la acción dramática, Calderón introduce la línea precisamente en el momento en que se produce el vacío escénico, cambia el metro e inserta el intercambio entre Alonso y Toribio. Aunque no se trata propiamente de un cambio de cuadro según los criterios ruanianos, se produce un claro cambio escénico que el dramaturgo señala y que coincide con la inserción del diálogo entre Alonso y Toribio, el cual, en cierto modo, interrumpe la continuidad de la acción principal protagonizada por los galanes Juan y Félix.

2.6. *En la vida todo es verdad y todo mentira*

En este autógrafo se observa total correspondencia entre la segmentación de *Calderón Digital* y la segmentación autorial. En efecto, en la pieza se pasa con frecuencia de un espacio a otro contiguo, y el único cambio de cuadro claramente apreciable se detecta en el folio 57v, es decir, casi al final del tercer acto. En ese punto, Calderón inserta una raya sencilla –aunque más breve en comparación con los demás casos analizados en este corpus (Imagen 9)– que marca una ruptura de la acción, acompañada por una acotación en el margen derecho. En la tabla (6) hemos señalado también otros dos casos (en los ff. 9v y 13v) que, sin embargo, a nuestro juicio resultan de difícil interpretación, ya que, al insertarse inmediatamente antes de una serie de versos tachados por el propio Calderón, su presencia podría deberse más bien a esta circunstancia. En otras palabras, la raya podría estar vinculada a una cuestión de inteligibilidad y legibilidad del texto, más que a una voluntad explícita de segmentación dramática. Cabe añadir que solo en el folio 9v podría corresponderse con una posible reconfiguración de la acción, dado que se produce un cambio de escena, mientras que en el 13v la raya aparece en medio de un intercambio entre Astolfo y los jóvenes Leonido y Heraclio. Tal vez podría relacionarse con las voces y ruidos procedentes del interior que interrumpen la narración de Astolfo sobre sus orígenes y que impulsan a Leonido y Heraclio a salir al encuentro de quienes llegan para defender al anciano. No obstante, en este caso resulta difícil establecerlo con certeza.

Asimismo, Hernando Morata señala un caso interesante: en el folio 35v se produce un momento de tablado vacío y, según la interpretación de la estudiosa, tendría lugar un cambio de cuadro, es decir, el tablado vacío iría acompañado de un cambio espacio-temporal y métrico. Añade, además, que la cuestión de la continuidad de la acción dramática constituye un criterio subjetivo, puesto que en esta secuencia puede interpretarse de ambas maneras, que la acción se interrumpa o que, por el contrario, continúe (2015, 8-9). Cabe señalar que la ficha de *Calderón Digital* coincide con el autógrafo, es decir, Russo no divide la secuencia en dos cuadros distintos, y nos parece una conclusión acertada. En la secuencia en cuestión se oyen gritos, y los villanos Sabañón y Luquete irrumpen en escena anunciando que Focas está en peligro. En ese momento, los jóvenes Heraclio y Leonido deciden seguir a los dos villanos para socorrer a Focas (v. 767). Los demás personajes que permanecían en escena también se retiran (v. 775). A pesar del breve instante de escenario vacío, la acción dramática, bastante agitada, no se interrumpe, puesto que, en un espacio que podemos suponer contiguo al anterior, Sabañón y Luquete reaparecen junto a los dos jóvenes, quienes se lamentan de que aquellos los hayan conducido por el camino equivocado, alejándolos de los gritos y ruidos que habían escuchado, como subraya Leonido: “¿Adónde, villano, vas, / que en vez de haberme traído / donde se escuchaba el ruido, / conmigo en lo inculto das [...]?” (vv. 776-9).

2.7. *El gran príncipe de Fez*

Junto al otro drama historial religioso tratado, esto es, *El mágico prodigioso*, *El gran príncipe de Fez* es el autógrafo que presenta el mayor número de marcas de segmentación autoriales, de las sencillas dobles en particular (Tabla 7). A nuestro modo de ver, eso se debe a los muchos cambios escénicos que coinciden con secuencias sobrenaturales o, en general, de gran impacto visual y espectacular que, como en *El mágico prodigioso*, Calderón señala de manera bastante sistemática mediante rayas dobles. A continuación, analizaremos brevemente los casos en cuestión. En esta pieza, todos los cambios de cuadro, registrados asimismo en la ficha de *Calderón Digital*, están marcados mayoritariamente con una raya sencilla doble.

En un caso (37v) la línea que indica el pasaje de un cuadro a otro es sencilla, con la acotación insertada en el margen derecho. Solo en una ocasión Calderón no señala el cambio de cuadro, ni mediante línea sencilla ni una doble: la obra pasa del portal de la casa de don Baltasar, donde el soldado Turín amenaza de muerte a Alcuzcuz por haberlo traicionado, a un lugar sin consistencia física, impreciso, donde aparecen el buen genio y el mal genio. Tras subrayar cómo las estratagemas del buen genio no han tenido éxito, dado que Muley está a punto de regresar a su patria, el mal genio describe mediante teicoscopia lo que ocurre, es decir, la inminente salida de Muley del puerto. A continuación, una tempestad sobrenatural se abate sobre el barco, a la que volveremos más adelante. En este pasaje, el metro se mantiene, así como una cierta continuidad temporal, señalada también en la ficha. Es posible que Calderón haya privilegiado en este caso la continuidad de la acción, reforzada por la continuidad métrica y temporal, o que la línea breve que subraya la acotación “*Salen los dos genios*” tenga la función de segmentar el texto.¹⁸ Sin embargo, debemos resaltar que se trataría de una excepción, puesto que, como hemos visto, todos los cuadros están señalados siempre mediante líneas que atraviesan la hoja, sean dobles o sencillas.

Como se desprende de la tabla, cuando no se produce un cambio de cuadro, la presencia de líneas siempre se relaciona con un cambio de escena, es decir, con una modificación significativa de la configuración de los personajes en el escenario, tanto desde el punto de vista escénico como del desarrollo de la acción dramática. En cuanto a la dimensión espectacular de la pieza, al igual que en *El mágico prodigioso*, las apariciones sobrenaturales se señalan mediante acotaciones enmarcadas con rayas dobles. Por ejemplo, en el f. 5v Calderón indica así la salida al tablado del mal genio, vestido de diablo, y del buen genio, vestido de ángel, en el momento en que Muley cae dormido, y los dos comienzan a luchar por su alma. En este caso, el cambio escénico –crucial para el desarrollo de la trama, pues marca el inicio del combate interior del protagonista– se entrelaza con la dimensión sobrenatural.

De manera similar, en el f. 44v, Muley pide a Alcuzcuz que le traiga cualquier libro de la cuadra de don Baltasar para distraerse de sus preocupaciones. Según indica la acotación enmarcada, Alcuzcuz se acerca a un bufete en la esquina del tablado con unos libros encima y, de repente, aparece el buen genio, que le señala uno de ellos. Poco después se produce otra aparición sobrenatural: mientras Muley lee un párrafo de la *Vida de San Ignacio de Loyola*, San Ignacio y el moro salen al escenario y se pasean por el tablado, dramatizando los versos: ambos personajes los pronuncian en voz alta mientras Muley los murmura como si los leyera para sí mismo. Este cambio escénico “sobrenatural” también se señala mediante rayas dobles. Otros ejemplos incluyen el f. 50r, cuando el mal genio desordena las páginas del libro que Muley está leyendo, y el f. 57v, en que aparece un bajel con el príncipe, Cide Hamet, Alcuzcuz y otros marineros durante una tempestad, y todos intentan gobernar el barco y regresar al

¹⁸ Ya hemos mencionado la presencia, en los autógrafos de Calderón, de acotaciones subrayadas, un tema que, a nuestro juicio, requeriría un estudio pormenorizado, quizá en relación con la segmentación.

puerto. Es un momento de gran tensión e impacto visual, ya que el barco se encuentra en medio de un terremoto, con truenos y llamas surgiendo de las ondas (Imagen 10). La secuencia culmina con la aparición de una niña vestida de Virgen sobre un dragón, señalada igualmente con una raya doble (f. 59r).

Claramente, la introducción de las rayas no siempre coincide con una aparición sobrenatural, una apariencia etc., sino también con entradas/salidas de personajes que tienen un impacto en la construcción de la acción. Dado que los casos son muchos, y están todos incluidos en la tabla correspondiente, proponemos solo algunos ejemplos en este sentido. Entre los ff. 8r y v se produce un claro cambio de escena: al desaparecer los genios tras la disputa entre los dos que se contienden el alma de Muley, él se despierta confuso a los gritos de batalla y, poco después, llegan su esposa Zara, su hijo y el acompañamiento, y se pasa a un intercambio entre los dos – muy recortado en el autógrafo, con otra tinta y, probablemente, por otra mano –, que termina con la promesa por parte de Muley de no volverse de la guerra con otras esposas, ya que sería injusto e imposible, aunque su religión se lo permitiría. Poco después (f. 11r), se produce otro cambio escénico, que coincide con la salida al escenario de Cide Hamet en compañía del villano Alcuzcuz:¹⁹ el anciano maestro anuncia que las centinelas han divisado a tropas armadas que están llegando y, para confirmar sus palabras, ha traído a Alcuzcuz, que, con el típico castellano morisco de los graciosos moros, le cuenta cómicamente lo que le ha ocurrido. Como emerge de esta breve descripción, aunque no se producen cambios de cuadro ni cambios métricos, las entradas que el dramaturgo enmarca dan lugar a un cambio de escena significativo, en que se modifica el tono de la secuencia y se aprecia un avance de la trama dramática.

Además, en tres casos Calderón inserta una línea sencilla doble en momentos de breves vacíos escénicos que, en nuestra ficha de *Calderón Digital*, hemos indicado con una línea fragmentada. Se trata de pausas breves en las que se mantiene la continuidad temporal y métrica; desde el punto de vista de la configuración espacial, en dos casos (14r y 52v) hay contigüidad espacial y en otro, al final de la obra (89v), total continuidad espacial. En el f. 14r, la acción pasa del campamento militar al monte: el príncipe se pone a la cabeza de su ejército y todos marchan a la batalla, incluyendo a Zara y al pequeño Muley. Alcuzcuz permanece en el escenario y, atemorizado por los ruidos de los enfrentamientos violentos, se esconde. Tras la raya, se muestra el monte, donde los genios discuten sobre el desarrollo de la batalla. En el f. 52v, tras un breve vacío escénico, la acción se desplaza del interior de la casa de don Baltasar al portal: el príncipe, atraído por gritos y ruidos de cuchilladas, “entra por una puerta y sale por la otra,” situándose en el portal donde Turín y otros soldados riñen disputándose a Alcuzcuz. Finalmente, en el f. 89v, a los umbrales del santuario, Muley se entrega por completo a Dios para dedicar su vida a la difusión de la fe cristiana. Luego se retira; Cide Hamet y Turín, movidos por su ejemplo, deciden igualmente abrazar la fe y salen del escenario junto a Alcuzcuz, mientras el criado y unos músicos celebran la victoria del buen genio. A continuación, y en continuidad métrica, espacial y temporal, entran los genios, que comentan el futuro martirio de Muley.

A nuestro juicio, en los tres casos señalados, aunque no se trata de cambios de cuadro según los criterios ruianianos, sí se produce un cambio de escena significativo, siempre vinculado a la entrada o salida de personajes que modifican la acción escénica.

3. Conclusiones

El análisis de las marcas de segmentación presentes en los siete manuscritos íntegramente autógrafos de Calderón de la Barca que se han conservado permite extraer algunas reflexiones de carácter general. En primer lugar, como ya señaló Hernando Morata, y con excepción de los

¹⁹ La acotación dice: “Sale Cide Hamet con Alcuzcuz moro villano” (f. 11r).

dos casos detectados en *El agua mansa* y *El gran príncipe de Fez*, todos los cambios de cuadro son indicados por el dramaturgo. Cuando las marcas no coinciden con un cambio de cuadro –salvo algunos casos de interpretación más compleja–, cumplen además la función de señalar cambios de escena significativos, es decir, momentos en los que las entradas y/o salidas de los personajes resultan particularmente relevantes para la construcción del entramado dramático y/o coinciden con momentos de especial impacto escénico y visual, como la aparición de elementos sobrenaturales.

En cuanto a la tipología de marcas utilizadas por el dramaturgo, y siguiendo la taxonomía propuesta por Crivellari, se identifican esencialmente dos tipos: líneas sencillas, con o sin acotación en el margen derecho del folio, y líneas sencillas dobles. Al igual que en el caso de Lope, Calderón parece utilizarlas de manera indiferente;²⁰ no obstante, a diferencia del Fénix, resulta difícil establecer una tendencia de uso a lo largo de los años debido al reducido número de comedias íntegramente autógrafas que han llegado hasta nosotros. A ello se añade que Calderón no parece proceder con la misma sistematicidad que Lope en el empleo de estos recursos.

Un aspecto particularmente relevante que emerge de nuestra clasificación es que, de manera tendencial, las líneas dobles se concentran en los dos dramas religiosos conservados: *El mágico prodigioso* y *El gran príncipe de Fez*. Ahora bien, entre ambos testimonios median más de treinta años, por lo que la coincidencia en la praxis de redacción no puede relacionarse con una etapa concreta de la producción calderoniana. Podría objetarse que esta recurrencia obedece al hecho de que ambos textos incluyen múltiples escenas sobrenaturales y visualmente espectaculares, de modo que las acotaciones que describen su puesta en escena serían más extensas y, por ello, insertadas dentro del cuerpo del texto. Sin embargo, al igual que Crivellari en el caso de Lope, hemos descartado esta hipótesis, puesto que, según los ejemplos analizados y las razones expuestas, la posición de la marca no parece estar condicionada por la extensión de la acotación. A la luz de estos datos, cabe preguntarse si tal práctica –el empleo predominante de rayas dobles para marcar transiciones de especial relevancia– podría estar vinculada al género, en particular a textos de naturaleza religiosa (como los dramas historiales religiosos). No obstante, el reducido número de autógrafos conservados para este subgénero impide formular conclusiones firmes, de modo que este aspecto queda reservado para futuras investigaciones sobre la praxis de Calderón y de otros dramaturgos coetáneos.

En definitiva, lo que se desprende de nuestro estudio es la voluntad de Calderón de señalar de manera sistemática los momentos de especial relevancia desde el punto de vista narrativo y escénico –ya se trate de cambios de cuadro o de escena–, del mismo modo que, como concluye el propio Crivellari respecto a Lope, estas marcas evidencian una conciencia estructural del dramaturgo en la organización material del texto y en la articulación de la acción teatral. Afirma el estudioso:

Todos los ejemplos mencionados hasta ahora corroboran de manera clara, en nuestra opinión, la hipótesis de que detrás de estas líneas pueda vislumbrarse siempre una función y, a menudo, una intención segmentadora por parte de Lope; dicho de otra forma, el Fénix indicaba conscientemente a través de las rayas (aunque no de manera sistemática, ni siempre coherente) algunos lugares que consideraba importantes, bien por razones estructurales o temáticas, bien porque en esos puntos el destinatario del texto (el autor de comedias, los actores, etc.) tenía que prestar particular atención (71).

Todo ello confirma lo que ya señalábamos en la introducción, a saber, que la segmentación textual, más allá de las macrocategorías de acto, jornada, etc., no constituye únicamente una

²⁰ Subraya Crivellari: “[...] insistimos en que no es posible detectar finalidades diferentes tras el uso de líneas rubricadas, sencillas dobles o sencillas para señalar un cambio de cuadro; Lope empleó las tres tipologías de rayas de manera indistinta, aunque sí -como se ha observado- en medidas variables a lo largo de los años” (63).

herramienta hermenéutica del crítico contemporáneo, sino una auténtica forma de articulación de las secuencias dramáticas que Calderón, al igual que Lope, tenía plenamente presente en el momento de componer y redactar una obra. Esta segmentación responde, además, a la función que los manuscritos cumplían respecto a sus destinatarios –verosíblemente, los distintos agentes de la industria teatral– y se inscribe en un sistema gráfico que, probablemente, operaba como un código compartido, cuya decodificación corresponde al estudioso contemporáneo.

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. "Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón." *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* 3 (2000): 61-93.
- . "La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*." En Ignacio Arellano & Enrica Cancelliere eds. *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 25-40.
- . "Introducción: para un estado de la cuestión." En Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007a. 1-30.
- . "Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*." En Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007b. 207-229.
- . "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión." *Teatro de palabras* 4 (2010): 78-97.
- . "Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*". *Bulletin of the Comediantes* 70 1 (2018): 79-95.
- . "La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la base de datos *Calderón Digital*: algunos casos de estudio." *Studia Aurea* 13 (2019): 319-333.
- Boadas, Sònia, "Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas". En Luigi Giuliani & Victoria Pineda eds. *'Entra el editor y dice': ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018. 91-116.
- Bolaños Donoso, Piedad, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Mercedes de los Reyes Peña, José Antonio Serrano Agulló & Rafael Torán Marín. *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.
- Calderón de Barca, Pedro. *El agua mansa*. Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Vit. A, Est. 5.
- . *El agua mansa—Guárdate del agua mansa*. Ed. Ignacio Arellano & Víctor García Ruiz. Kassel: Reichenberger—Universidad de Murcia, 1989.
- . *La desdicha de la voz*. Biblioteca Nacional de España, RES/108.
- . *La desdicha de la voz*. Ed. A. V. Ebersole. New York: Adelphi University, 1963.
- . *La desdicha de la voz*. Ed. Terry R. A. Mason. Liverpool: Liverpool University Press, 2003.
- . *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Biblioteca Nacional de España, RES/87.
- . *En la vida todo es verdad y todo mentira*. Ed. D.W. Cruickshank. London: Tamesis, 1971.
- . *El gran príncipe de Fez, don Balthasar de Loyola*. Biblioteca Nacional de España, RES/100.
- . *El secreto a voces*, Biblioteca Nacional de España, RES/117.
- . *El secreto a voces. Comedia de Pedro Calderón de la Barca según el manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Ed. José M. Osma. Kansas: University of Kansas, 1938.
- . *El secreto a voces (Manuscrito Res. 117 de la Biblioteca Nacional, Madrid)*. Introducción de José María Díez Borque, transcripción de José María Díez Borque & José Gómez Palazón. Madrid: Biblioteca Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2000-2001, 2 vols.
- . *La selva confusa*. Biblioteca Nacional de España, RES/75.
- . *La selva confusa*. Ed. Erik Coenen. Kassel: Reichenberger, 2011.
- . *El mágico prodigioso*. Biblioteca Nacional de España, Vitr/7/1.

- . *El Mágico prodigioso, comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. Alfred Morel-Fatio. Heilbronn-Paris-Madrid: Henninger-Vieweg-Murillo, 1877.
- . *El mágico prodigioso*. Ed. Natalia Fernández. Barcelona: Crítica, 2009.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. En línea: <https://calderondigital.tespasiglodeoro.it/search>
- Crivellari, Daniele. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger, 2013.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Introducción." En Pedro Calderón de la Barca. *El mágico prodigioso*. Ed. Natalia Fernández. Barcelona: Crítica, 2009. 7-65.
- . "Dos maneras de hacer teatro: las versiones de *El mágico prodigioso*". En Antonio Sánchez Jiménez ed. *Calderón frente a los géneros dramáticos*. Madrid: Ediciones del Orto, 2015. 165-178.
- Giuliani, Luigi. "Estudio preliminar." En Lupercio Leonardo de Argensola. *Tragedias*. Ed. Luigi Giuliani. Zaragoza: Larumbe, 2010. IX-CCXXXV.
- Hernando Morata, Isabel. "Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón." En Milagros Rodríguez Cáceres/Felipe B. Pedraza Jiménez/ & Elena E. Marcello eds. *La comedia española en sus manuscritos: coloquio Internacional. Parma, 17,18 y 19 de octubre de 2013*. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014. 167-186.
- . "Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón." *Criticón* 124 (2015): 185-202.
- Merlino, Elena. "Hacia una nueva categoría espacial: los 'espacios sucesivos' en las comedias de Calderón." *Anuario Calderoniano* 18 (2025a): 361-394.
- . "El espacio sucesivo en los dramas y en las tragedias de Calderón: una nueva tipología espacial." *Studia Aurea* 19 (2025b): 349-366.
- Oleza, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega." *Cuadernos de Filología* 3 (1981): 153-223.
- . "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva." *Teatro de palabras* 4 (2010): 99-137.
- Romanos, Melchora. "La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*." *Filología* 19 (1982-1984): 77-111.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Ruano de la Haza, José María & John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la representación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubiera, Javier. *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Serrano, Ricardo. "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable." En María Cruz García de Enterría & Alicia Cordon Mesa eds. *Actas del Congreso Internacional de la AISO, Alcalá de Henares, julio de 1996*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 1529-1536.
- . "*La dama duende*: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de 'grupos de presencia'." En Odette Gorsse & Frédéric Serralta eds. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM, 2006. 959-973.
- Vitse, Marc. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Notas y estudios filológicos* 2 (1985): 7-32.
- . "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del Siglo XVII: El ejemplo de *El burlador de Sevilla*." En Ysla Campbell ed. *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la*

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.

- . "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*).” En Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007. 169-206.
- . "*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma.” *Teatro de palabras* 4 (2010): 19-75.

AnexoTab. 1 - *La selva confusa*

Folio	Tipo de línea	Notas
f. 8r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
f. 14r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
f. 18r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
f. 37r	Línea sencilla	No interrupción de la acción
f. 38r	Línea sencilla	No interrupción de la acción
f. 38v	Línea sencilla	No interrupción de la acción
f. 39r	Línea sencilla con acotación	Cambio de escena

Tab. 2 - *El mágico prodigioso*

Folio	Tipo de línea	Notas
f. 2v	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
f. 15v	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
f. 22v	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de cuadro
f. 32v	Línea sencilla doble	Cambio de escena y de forma métrica
f. 33r	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de escena
f. 33v	Línea sencilla doble	Cambio de escena y de forma métrica
f. 38r	Línea sencilla doble	Cambio de escena
f. 39r	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
f. 46r	Línea sencilla	Cambio de cuadro
f. 54r	Línea sencilla	No interrupción de la acción.
f. 54v	Línea sencilla doble	Cambio de escena
f. 55r	Línea sencilla doble	Cambio de escena
f. 61r	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro

--	--	--

Tab. 3 - *La desdicha de la voz*

Folio	Tipo de línea	Notas
7v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
15v	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
29r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
32r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
43v	Línea sencilla doble	Cambio de escena
49r	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de cuadro

Tab. 4 - *El secreto a voces*

Folio	Tipo de línea	Notas
15r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
35r	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
43v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
48v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
52r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
55r	Línea sencilla con acotación	Cambio de escena

Tab. 5 - *El agua mansa*

Folio	Tipo de línea	Notas
5r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
9v	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro
22r	Línea sencilla con acotación	Cambio de escena (vacío escénico)
24v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
40r	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro

Tab. 6 - *En la vida todo es verdad y todo mentira*

Folio	Tipo de línea	Notas
9v	Línea sencilla	Se trata de una raya que aparece en correspondencia con una tachadura

13r	Línea sencilla	Se trata de una raya que aparece en correspondencia con una tachadura
57v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro

Tab. 7 - *El gran príncipe de Fez*

Folio	Tipo de línea	Notas
5v	Línea sencilla doble	Cambio de escena
8r-v	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de escena
11r	Línea sencilla doble	Cambio de escena
14r	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de escena (vacío escénico)
16r-v	Línea sencilla doble (entre dos hojas)	Cambio de cuadro
18v	Línea sencilla doble	Cambio de escena
19v-20r	Línea sencilla doble (entre dos hojas)	Cambio de cuadro
37v	Línea sencilla con acotación	Cambio de cuadro
41v	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de cuadro
44v	Línea sencilla doble	Cambio de escena
45r	Acotación seguida por una línea (principio de hoja)	Cambio de escena
46r	Línea sencilla doble	Cambio de escena
50r	Línea sencilla doble	Cambio de escena
52v	Línea sencilla doble	Cambio de escena (vacío escénico)
57v	Línea sencilla doble	Cambio de cuadro

59r	Línea doble	sencilla	Cambio de escena
62v	Línea doble	sencilla	Cambio de escena
65r	Línea doble	sencilla	Cambio de escena
66r	Línea doble	sencilla	Cambio de cuadro
71r	Línea doble	sencilla	Cambio de cuadro
72v	Línea doble	sencilla	Cambio de escena
80r	Línea doble	sencilla	Cambio de cuadro
81v	Línea doble	sencilla	Cambio de escena y métrico
83v-84r	Línea doble	sencilla	Cambio de escena
84v	Línea doble	sencilla	Cambio de escena y métrico
89v	Línea doble	sencilla	Cambio de escena (vacío escénico)

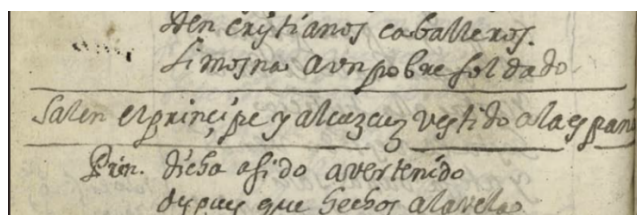


Imagen 1. Línea sencilla doble (*El gran principe de Fez*, f. 72v)

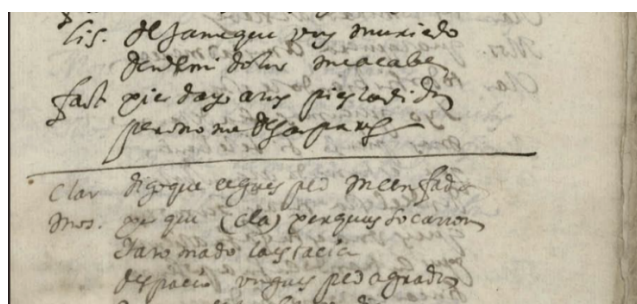
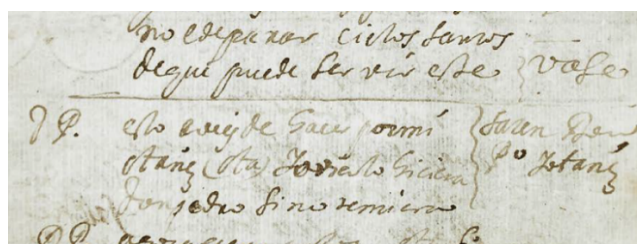


Imagen 2. Línea sencilla (*El mágico prodigioso*, f. 46r)



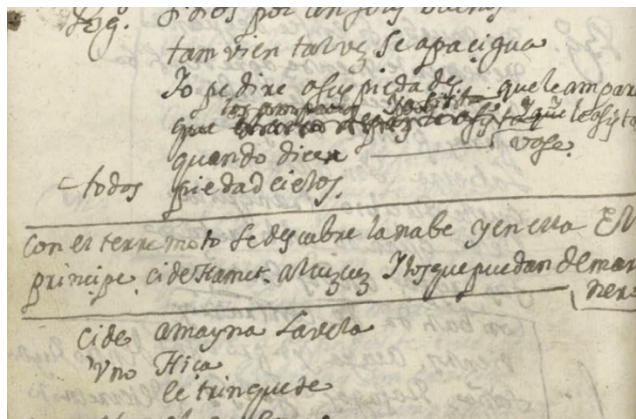


Imagen 10. *El gran príncipe de Fez*, f. 57v