

LA "DEPOSICION" DE CALDERON Y LA POETICA DEL BARROCO

Por Stelio Cro
McMaster University

En varias de sus obras Calderón, a través de sus personajes, emite juicios sobre las artes visuales y sobre la pintura en particular (1). El texto donde más claramente Calderón expresó su concepción de la pintura en relación a las otras artes, y el único texto teórico que nos ha llegado del gran dramaturgo, nació de circunstancias no directamente relacionadas a su quehacer teatral. Este documento es la "Deposición" que Calderón escribió en 1677 en favor de los pintores (2), en ocasión de un pleito sobre prebendas, sueldos e impuestos adjudicados a los "profesores de la pintura", es decir, los maestros que trabajaban en la Corte de Madrid. Este texto se publicó por primera vez en 1761, en el *Caxon de Sastre* de Don Francisco Mariano Nipho (3), quien no puso ni comentario, ni notas al texto que, por otra parte, presenta variantes importantes con el original autógrafo que he descubierto recientemente y que se edita a continuación. La segunda edición del texto publicado por Nipho se reimprimió en 1936, por Ernest R. Curtius, quien incluyó un resumen en la edición en inglés de su obra *European Literature and the Late Middle Ages* (4). Una tercera edición del texto de Nipho se reimprimió, con signos ortográficos corrientes, como apéndice a la edición de Manuel Ruiz Lagos de *El pintor de su deshonra* (5). El mismo autor comentó de nuevo el texto publicado por Nipho en su *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (6).

El texto de la "Deposición" es de importancia fundamental para entender la concepción de la poética barroca en Calderón. El objeto del presente trabajo es el de aclarar en qué medida el texto de la "Deposición" constituye un documento esencial para comprender la concepción poética de Calderón y el papel que él otorgó a las artes visuales, y a la pintura en particular, para concebir sus alegorías o "lienzos animados" en sus obras dramáticas (7).

El estudio de la pintura tuvo en Calderón dos funciones: primero, la utilización técnica pictórica en la concepción y realización de las escenografías que ocurren en sus obras. Es por ello que la visualización se verifica como el elemento esencial de las alegorías. En Calderón se observa una concepción de la pintura como arte total: "Artes de los Artes, que a todos los domina, siruiendose de todos" (8). Es ésta una concepción típica del periodo barroco, como podemos ver en los autores vigentes de la época, como Francisco Pacheco, autor de un *Arte de la pintura* (9).

¿Cuáles son los modelos alegóricos de Calderón? Sin duda está la tradi-

ción medieval, los *Misterios* y *Milagros*. Pero la teoría y práctica de la alegoría había tenido su expresión máxima en Dante y en su *Divina Comedia*. En la crítica calderoniana las referencias a Dante son numerosas. Marcelino Menéndez y Pelayo, al poner de relieve el carácter nacional de la obra calderoniana y su indisputable superioridad en el género del auto sacramental, afirma que la complejidad y riqueza de sus alegorías le acercan a Dante: "Es más: en la historia de la alegoría dentro de la literatura cristiana, habría que colocarle en puesto muy cercano a Dante" (10). Alexander A. Parker, al destacar su excepcional formación teológica, ha subrayado que, mientras Dante es el poeta del tomismo en particular, Calderón, más ecléctico, es el autor dramático de la Escolástica en general (11). Ernest R. Curtius sigue el modelo romántico al afirmar que por su recreación original de la tradición cristiana Calderón se puede comparar a Dante (12).

Antes de Menéndez y Pelayo, de A. Parker y de E.R. Curtius, los primeros en establecer un paralelo entre Calderón y Dante fueron los críticos alemanes del movimiento romántico. Augusto Guillermo Schlegel compara los *autos* con la *Divina Comedia* por el hecho de que también ellos presentan una interpretación alegórica y cristiana del universo. Para Federico Schlegel Calderón es, con Dante, el ejemplo supremo del poeta cristiano, por su transfiguración cristiana de la imaginación. José de Eichendorff afirma que el objeto de la poesía cristiana es el de presentar una conciliación entre lo eterno y lo terreno. Esto se puede lograr solamente a través del simbolismo. El simbolismo de Dante es desde arriba hacia abajo, pues la *Divina Comedia* constituye un dogma poético que se aplica a todas las manifestaciones individuales de lo terreno. Al contrario, el simbolismo de Calderón es orgánico y emplea el método contrario: a todas las cosas de esta vida, incluso los mitos y leyendas, se las eleva al plano espiritual y se les otorga una significación universal.

Al reseñar a estos críticos románticos A. Parker observa que el defecto de estos críticos fue el de no darse cuenta que la poesía de Calderón establece una relación estrecha entre el mundo sobrenatural y la vida humana y que en vez de ayudar para el entendimiento del autor español, como era la intención de estos críticos, al no darse cuenta de la imaginación altamente disciplinada y muy práctica de Calderón, lo retrasaron y confundieron aún más. Parker concluye que los elogios de los románticos alemanes a Calderón le hicieron más daño que bien (13).

Pero a pesar de las diferencias que corren entre la crítica romántica y la crítica calderoniana de nuestros días es claro que ya hace más de siglo y medio que el acercamiento entre Calderón y Dante se propone como el de los dos ejemplos más altos del género de la alegoría cristiana.

Creo que para aclarar el carácter de la alegoría calderoniana sea necesario compararla con la alegoría de Dante. Atisbos dantescos se perciben en los versos de Calderón, como en los siguientes del *auto El verdadero Dios Pan*:

"Si en ricas guedejas de oro
funda la Gentilidad
su ofrenda, con más verdad
yo en el hallado tesoro
de Preciosa Margarita
tan peregrina y tan bella,
que no nació igual a ella..." (14)

En dos lugares del *Paraíso* Dante había representado a este reino como una margarita. El primer ejemplo es el del cielo primero o de la Luna:

“Per entro se l’eterna margarita
ne ricevette, com’acqua recepe
raggio di luce permanendo unita” (15).

El segundo ejemplo es en el cielo segundo o de Mercurio, llamado por el emperador Justiniano una “margarita”:

“E dentro alla presente margarita
luce la luce di Romeo, di cui
fu l’ovra grande e bella mal gradita” (16)

De por sí estos ejemplos serían insuficientes para llevar a cabo un estudio comparado si algo más esencial no relacionarara a los dos autores, es decir, su concepción de la poesía que en ambos significa algo mucho más complejo que la concepción clásica o renacentista, por la confluencia, en ambos, de *ars docendi y delectandi* y de teología cristiana.

En un paso del *Convivio* Dante habla de dos alegorías: de los poetas y de los teólogos. Al hablar de los cuatro sentidos de las Sagradas Escrituras Dante advierte que estos sentidos son el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Al aclarar el segundo sentido, Dante advierte que los teólogos interpretan la alegoría de otro modo que el que siguen los poetas (17). Charles S. Singleton cree que Dante en la *Divina Comedia* sigue la alegoría de los teólogos, inspirada en la alegoría de las Sagradas Escrituras (18).

A fines del *auto El verdadero Dios Pan* la Simplicidad afirma que para aclarar su sentido se requieren letras divinas y humanas, es decir, que el contenido alegórico del *auto* se desenvuelve al mismo tiempo, como prescribe el paso del *Convivio*, en el plano de la alegoría poética y de la teológica:

“Y sea pidiendo perdón,
diciendo todos a un tiempo:
divinas y humanas letras
desengañen el concepto
del fabuloso dios Pan
en el Pan Dios Verdadero” (*Autos*, p. 1262)

En su *Deposición* Calderón explica que la pintura sirve dos propósitos: primero, imita a la naturaleza y, segundo, expresa la interioridad del alma humana: “hallò, que la mas significativa era, ser la Pintura, un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la Naturaleza, pues no crio el Poder cosa, que ella no imite, ni engendrò la Prouidencia cosa, que no retrate; y dejando para adelante el humano milagro de que en una lissa tabla representen sus primores con los claros, y oscuros de sus sombras, y luces, lo concabo, y lo llano; lo cercano, y lo distante; lo aspero, y lo leve; lo fertil, y lo inculto; lo fluctuoso, y lo sereno; hizo segundo reparo en que trascendiendo sus relieves de lo visible à lo no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevò sus diseños a la interior passion del animo, pues en la posicion de las facciones del hombre (racional mundo pequeño)

llegó su destreza aun à copiarla el alma significando en la variedad de sus semblanzas, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño; ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compassiuo, de suerte, que retratado en el rostro el Corazon, nos demuestra en sus afectos, aun mas parecido el Corazon, que el rostro, con que una vez cumplida, y muchas admirada su difinicion, passò la Curiosidad de este Testigo à inuestigar su origen..." (13-26).

Esta concepción de la pintura le servirá a Calderón para construir la alegoría de *El Pintor de su deshonra*, cuando en la primera escena de la Jornada Segunda, Don Juan Roca no logra retratar a Serafina. La crítica ha puesto de relieve el carácter barroco de esta escena. Manuel Ruiz Lagos resume estas opiniones al decir que en esta escena Don Juan Roca "se comporta como un barroco consumado (...) quiere retener la belleza y el amor de Serafina que inconscientemente ve escapar" (19). La antítesis, tan típica del Barroco, entre ser y tiempo, entre permanencia y cambio, entre lo fijo e inmóvil del arte, y la perpetua fluidez de la vida están simbólicamente representados en esta escena. Mas hay otro aspecto, no menos importante, en esta escena, y se relaciona a la concepción calderoniana de la pintura que acabamos de leer, esto es, la expresión de la interioridad de la conciencia humana, de forma que "retratado en el rostro el Corazón, nos demuestra en sus afectos, aun más parecido el Corazón, que el rostro". Al darse por vencido ante el rostro de su mujer, Don Juan Roca anticipa el desenlace de la tragedia. Adquiere así significación el desmayo de Serafina, en la Jornada Primera, al enterarse de la noticia de la muerte de Don Alvaro. Mas éste es vivo aún y más enamorado que nunca de Serafina que le ama también. La imposibilidad confesada de Don Juan Roca a retratar a Serafina significa dos cosas: el rehusarse a ver el corazón de su mujer y la falta de pruebas de lo inimaginable, pues Serafina le ha sido fiel. Al mismo tiempo, esta escena anticipa otra, en la Jornada Tercera, en la que Don Juan, simulando su identidad bajo el disfraz de un pintor, describe un cuadro ejecutado por él. La obra representa los celos de Hércules por el rapto de Deyanira perpetrado por el Centauro. La escena final constituye el tercer "lienzo animado" de este tríptico: enmarcados desde la ventana, tras la cual Don Juan los observa, Serafina y Don Alvaro se abrazan. Es el último cuadro y Don Juan lo destruye, al matar a ambos. Este "lienzo animado" es como una proyección del primero, que Don Juan se rehusó a terminar, por no ser "Pintor de su deshonra". Esto crea otra dimensión de la obra, la que podríamos definir la dimensión crítica. Entre los dos "lienzos", Don Juan que trata en vano de retratar a su mujer y los dos amantes enmarcados por el marco de la ventana, hay una "alegoría inanimada", el cuadro del Centauro y Deyanira, que los une. Este es el único cuadro terminado y trata de un tema clásico. Lo interesante es que este cuadro está tomado de la escena final de otro drama calderoniano: *Los tres mayores prodigios*. En el último episodio de la Jornada Tercera de este drama, Calderón hace que los tres tablados se unan formando una única escena. La escena donde se había representado a Jasón y su conquista del vellocino de oro, la de Teseo que mata al Minotauro y la tercera de Hércules y Deyanira, se unifican, como el mismo autor indica: "Aquí se juntan los tres tablados, y pasan marchando al son de trompetas y cajas, y al mismo tiempo cantan" (20). Con esta técnica del dinamismo visual Calderón coloca estos tres episodios mitológicos en una perspectiva crítica, le da una vuelta dinámica que, al mismo tiempo, destru-

ye el concepto neoclásico de la estaticidad renacentista y prepara la visión jocosa, "sanchopanzesca" podríamos decir, desde la perspectiva del Barroco, de la mitología pagana, con una neta diferenciación de los cánones de la estética neoclásica. Pantuflo, el donaire de la Jornada Segunda, comenta la muerte en la hoguera de Hércules y Deyanira, llorados por Teseo que la define como "fénix será de su fama", con estas palabras: "¡Lindo par de chicharrones//para mi hambre se asan!" A lo que Sabaón, donaire del episodio de Jasón, comenta: "¡Lindas gallinas se queman!" y Narcisa y Clarín, quienes en la primera escena de la Jornada Tercera habían huido espantados por la fiera aparición de Hércules, se intercambian bromas, mientras Hércules y Deyanira se están quemando:

Clarín: "¿Qué aguardas Narcisa, para echarte al fuego?"

Narcisa: "Que tú//te eches antes" (*Dramas*, p. 1589).

Aunque éste no sea un auto sacramental, es clara la intención alegórica de esta escena. El mito de Hércules y Deyanira, los celos de Hércules, representan la crisis moral del mundo pagano, anuncian su fin inevitable, como es el destino que los dos protagonistas han provocado por sí mismos. Ante ese fin, el mundo cristiano, moderno, representado por los donaires, por Narcisa y Clarín, expresa su repulsa fundamental. Esa es la razón por la cual esta escena final se reproduce en el drama *El pintor de su deshonra* (Jornada Tercera, *Dramas*, p. 898). Calderón transporta este "lienzo vitalizado" para lograr el efecto de la alegoría. Calderón condena el delito de Don Juan, quien confiesa: "Un cuadro es//que ha dibujado con sangre//el *pintor de su deshonra*" (*Dramas*, p. 903).

La "alegoría inanimada" es el símbolo de los celos y del honor, ambos, las fuerzas que desencadenan la tragedia. Mientras los "lienzos animados" constituyen el mundo humano, pasible de cambios, la "alegoría inanimada" representa las pasiones en su dimensión permanente, de amenazas fatales e inevitables. Calderón ha construido una serie de imágenes que se originan de acuerdo a un montaje alegórico. Esta concepción dinámica interior es la que diferencia el teatro de Calderón del teatro anterior a él. Es lo que intuyeron los críticos alemanes del Romanticismo, los mismos que le compararon a Dante.

Ambos, Dante y Calderón, además de ser poetas de la alegoría, fueron artistas eximios. Como artistas debieron enfrentarse al problema de la forma que podía expresar mejor el espíritu de sus obras. En Dante la descripción del viaje, del peregrinaje al más allá, se desarrolla en tres etapas y estilos diferentes, de acuerdo a las tres partes de la obra. Al llegar al *Paraíso*, Dante percibe que la materia se ha vuelto de tan difícil representación material, verbal y conceptual, que a menudo confiesa la imposibilidad de referir con palabras lo que las palabras no bastan a expresar (21). La última imagen de la *Divina Comedia* es la del viajero que, llegado al término de su peregrinaje, llega al término de sus posibilidades expresivas:

"All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
si come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle"

(*Paradiso*, XXXIII, 142-145)

Si observamos la razón por la cual Dante interrumpe aquí la narración, además de la obvia imposibilidad de representar a Dios, está la más inmediata falta de voluntad pues el "disio" y el "velle" se han compenetrado perfectamente en el amor divino (l'amor che move il sole e l'altre stelle) al punto de haberse transformado en un instrumento musical (come rota ch'igualmente è mossa), como una parte integrante de la sinfonía celestial que domina el Paraíso dantesco, a menudo descripto en la *Divina Comedia* alegóricamente como una lira gigantesca cuyas cuerdas se mueven armoniosamente al ser tocadas por la mano de Dios (22).

Calderón opta por otra solución. El personaje que admite que el tema es demasiado difícil para ser representado, como Don Juan en *El pintor de su deshonra*, deberá enfrentarse a él. En el caso de este drama la dificultad se resuelve en una tragedia. Ello se puede explicar con la naturaleza del medio artístico y del público al que iba dirigido. Como autor dramático Calderón se dirigía a una multitud heterogénea, que percibía de diferentes maneras sus dramas y autos sacramentales, aunque en este entendimiento se declararan enteramente satisfechos, según la preparación con la que asistían a la representación (23). Mientras la concepción de su medio expresivo le sugiere a Dante una necesaria solución musical como la más alta expresión de la divinidad, en Calderón, la necesidad de su medio expresivo le impele hacia la solución visual y plástica. No hay duda que la cultura musical de Calderón era vasta y que él la utilizó de forma muy eficaz y con gran dominio de este medio expresivo (24). Mas para él la pintura constituía la síntesis de todas las otras artes.

La razón por la cual A. Parker expresó sus reservas ante los entusiasmos románticos de los alemanes es que éstos no habían aclarado la forma o solución necesaria a uno y a otro autor. Las alusiones de contenido a la alegoría hechas por los alemanes y, después de ellos, por todos los que mencionaron a Dante como antecedente de Calderón, se habían limitado a señalar las analogías sin subrayar la necesidad de una y otra forma alegórica, musical en Dante, visual y pictórica en Calderón.

En esta breve introducción no se puede desarrollar un estudio de la alegoría calderoniana en relación a la de Dante, pero sería oportuno señalar que Calderón se hizo intérprete de la poética del Barroco y formuló la alegoría de la única forma necesaria a la cultura de su tiempo y a la percepción que él tuvo del teatro. Lo que en Dante es lo inefable e imprecisable propio de la forma musical, en Calderón se vuelve lo muy concreto e inteligible, el cuadro animado de la escena.

El texto que he transcrito en la presente edición es el original autógrafa de Calderón, como declara el testigo: "... y lo firmó: Don Pedro Calderón de la Barca; ante mi Eugenio García Coronel" (274-275). El texto de Nipho presenta, en varios lugares, abreviaciones y variantes con respecto al original que aquí he transcrito.

Para apreciar el criterio con el que, aun a fines del Siglo XVIII, se editaban en España los textos de Calderón, he creído oportuno incluir, después del texto de la "Deposición", un inventario completo de las variantes de Nipho, indicando con un número la línea correspondiente de mi edición. Para el texto de Nipho sigo la edición de 1761 que, como hemos visto, ha tenido varias impresiones hasta nuestros días.

El texto de Nipho nunca se ha comparado con el original. El de Nipho es un texto bastante fiel, aunque abreviado. Sus abreviaciones se refieren sobre todo al comienzo y al final de las ocho preguntas dirigidas a Calderón sobre este pleito. Su finalidad era la de lograr un texto más coherente, que evidenciara un estilo más pulido y más legible de la transcripción de las respuestas de Calderón. Los editores posteriores abreviaron a veces el texto de Nipho. Por ello es necesario un inventario completo de las variantes, que se pueden distinguir en cuatro clases:

1. *Abreviaciones*. De éstas hay dos tipos: a) que modifican el significado del original (A_1); b) que no modifican el significado del original (A_2).

2. *Errores de lectura* (E).

3. *Variantes ortográficas*. De éstas hay dos tipos: a) que modifican el significado del original (VO_1); b) que no modifican el significado del original (VO_2).

4. *Variantes gramaticales y sintácticas* (VG).

El hecho que todas las ediciones de la "Deposición" se han basado hasta ahora en el texto de Nipho hace imperativo que el estudio de las variantes se haga a partir de ese texto fundamental, porque los otros editores han acentuado aun más las variantes con respecto al original de Calderón. La versión de Nipho ha quitado espontaneidad al original. En el texto hay varios pasajes en que Calderón, al hablar de un objeto determinado, recuerda otro por analogía, en pasajes como el siguiente: "Y ya que Leyes cita; Ley ay..." (207). Nipho, atento a la inteligibilidad del texto, convierte esta expresión espontánea en un "Y hay ley...". Nipho ha editado el texto original abreviando y corrigiendo, a veces cometiendo errores de lectura, con el fin de que el lector pudiese pasar de un concepto a otro sin detenerse en las pausas reflexivas propias del que se dispone a dar sus respuestas ante una comisión de jueces. El original de Calderón nos permite coger el tono sereno y convincente y hasta el énfasis con el que el gran dramaturgo aprovechó esta oportunidad extraordinaria para aclarar su convicción de la pintura como "arte total".

En la comparación textual he incluido entre paréntesis la abreviación con la referencia a la variante de acuerdo a la clasificación explicada más arriba. En la transcripción del texto he reproducido la ortografía del original indicando en corchetes las abreviaciones del original. He reproducido los pocos acentos del original, aunque ellos no respondan a las reglas de la prosodia del castellano corriente. Lo mismo se puede decir de las mayúsculas, que también he reproducido siguiendo el original. Las variantes se han indicado en la sección titulada "Variantes en la edición de Nipho", que sigue el texto del original de Calderón en la presente edición.

NOTAS

(1) El que ha estudiado mejor este aspecto de la obra calderoniana es Manuel Ruiz-Lagos de Castro en su trabajo *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (Granada: Gráficas del Sur, 1969).

(2) El título completo de este autógrafo es el siguiente: "Deposición hecha por D[o]n Pedro Calderón de la Barca en favor de los Professores de la Pintura en el pleyto con el Procurador General

de esta Corte, sobre pretender este se les hiciese repartim[ien]to de Soldado". El título dado por Nipho muestra algunas variantes: "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca" y "Soldados". De la comparación textual entre el texto publicado por Nipho y el manuscrito autógrafo de Calderón he observado cuatro clases de variantes: abreviaciones, errores de lectura, variantes ortográficas y variantes gramaticales. Todas estas variantes se indican en la sección "Variantes en la edición de Nipho", que sigue el original de Calderón. Hay que advertir que al ser el texto de Nipho el único conocido hasta ahora y el que los otros críticos y editores han reproducido, los errores de Nipho se han transmitido, a veces aumentados por errores de imprenta o descuidos de lectura, a las ediciones más recientes de este texto de Calderón.

(3) Cf. D. Francisco Mariano Nipho, *Caxon de Sastre, o monton de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas, etc.*, en siete tomos, Madrid, por los tipos de la Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761. La *Deposición* de Calderón está en el Tomo IV, pp. 22-35.

(4) Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Harper and Row Publishers, 1963), pp. 559-570.

(5) Madrid: Ediciones Alcalá, 1969, pp. 209-219.

(6) Cf. op. cit., pp. 9-11, 19.

(7) Con esta frase creo que se puede sintetizar la exégesis estructural magistralmente desarrollada por A. Parker, quien distingue cuatro estadios diferentes, propios del auto calderoniano: fantasía, argumento, metáfora y realidad. Para una discusión de estos cuatro estadios ver Alexander A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón* (Oxford: The Dolphin Book, 1968), pp. 73-82.

(8) *Deposición* (edición de Stelio Cro), 52-53. (Los números indican la línea de mi edición, cuyo texto está incluido al final. Desde ahora las referencias a este texto se harán indicando las líneas entre paréntesis después de la cita.

(9) Cf. E.R. Curtius, op. cit., pp. 565-566.

(10) Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, (Madrid: Tipografía de la "Revista de Archivos", 1910), p. 396.

(11) Alexander A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón*, op. cit., p. 69.

(12) Cf. E.R. Curtius, op. cit., p. 568.

(13) Cf. A. Parker, op. cit., pp. 29-31. Para este resumen de la crítica romántica sigo en general a A. Parker, op. cit., pp. 27-36.

(14) Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Tomo III, *Autos Sacramentales*, Recopilación, prólogo y notas por Angel Valbuena Prat, p. 1257. Las referencias a esta edición se harán con la abreviación *Autos* y el número de la página entre paréntesis.

(15) *Paradiso*, II, 34-36; según el texto crítico de la Società Dantesca Italiana "riveduto, col commento scartazziniano in questa nona edizione rifatto da Giuseppe Vandelli" (Milano: Hoepli, 1929), p. 619.

(16) *Paradiso*, VI, 127-129, *Ibidem*, p. 661.

(17) Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II, i, 4; la cita se puede leer en *Tutte le Opere di Dante*, "a cura di" Fredi Chiappelli (Milano: Mursia, 1965), p. 513.

(18) Cf. Charles S. Singleton, *Dante Studies: Commedia. Elements of Structure*, (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965), pp. 4-16, 84-94.

(19) Cf. Manuel Ruiz Lagos, "Prólogo", *El pintor de su deshonra*, op. cit., p. 43.

(20) Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Tomo I, *Dramas*, Nueva edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1969), p. 898. Las referencias a esta edición se harán con la abreviación *Dramas* y el número de página entre paréntesis.

(21) Cf. *Paradiso*, I, 4-9; 70-74; XXX, 22-36; XXXI, 136-138; XXXIII, 55-57; 106-108; 121-123, 139-145. Estos son los lugares en los que Dante confiesa la insuficiencia de expresar con palabras la experiencia transcendental que él tuvo del más allá.

(22) *Paradiso*, I, 76-78; 125-126, edición citada, pp. 612, 616. También en la Oda "A Francisco de Salinas" de Fray Luis de León hallamos esta idea de Dios músico del universo:

"Ve como el gran maestro
A aquesta inmensa cítara aplicado,
Con movimiento diestro

Produce el son sagrado
 Con que este eterno templo es sustentado".
 Estrofa citada en Dámaso Alonso, *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1957), p. 177, quien cita a San Agustín como la fuente de Fray Luis de León.

(23) Cf. A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón*, op. cit., p. 71.

(24) Cf. Jack Sage, "The Function of Music in the Theatre of Calderón", en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias. Critical Studies of Calderón's Comedias*, Edited by J.E. Varey (London: Gregg International Publishers Limited, Tamesis Books Limited, 1973), Vol. XIX, pp. 209-230.

TRANSCRIPCION DEL TEXTO ORIGINAL

[1 f. r] Deposition hecha por D[o] Pedro Calderon de la Barca en favor de los Professores 1
 de la Pintura en el pleyto con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se
 les hiciese repartim[ien]to de Soldado.

En la Villa de Madrid à 8. de Julio de 1677 a[ñ]os] la parte de los Professores del Ar- 5
 te de la Pintura de esta Corte, para mas probanza de lo articulado en su Interrogatorio,
 que và por cabeza; presentaron p[or] testigo al S[e]ñor D[o]n Pedro Calderón de la Barca
 estante en esta Corte, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de S[u] Mag[es-
 tad] y de la R[ea]l Capilla de los S[e]ñores Reyes nuevos de la S[an]ta Iglesia de la Ciudad
 de Toledo, etc.

2ª A la segunda pregunta dijo, que por la natural inclinacion, que siempre tubo à la 10
 Pintura, solicitò saber lo que de ella avian sentido antiguos Escritores, que la admiraron de
 mas cerca, y como para entrar en conocim[ien]to de qualquier Supuesto es la primera
 Puerta su difinicion; hallò, que la mas significativa era, ser la Pintura, un casi remedo de
 las obras de Dios, y emulacion de la Naturaleza, pues no crio el Poder cosa, que ella no
 imite, ni engendrò la Prouidencia cosa, que no retrate; y dejando para adelante el humano 15
 milagro de que en una lissa tabla representen sus primores con los claros, y oscuros de
 sus sombras, y luces, lo concabo, y lo llano; lo cercano, y lo distante; lo aspero, y lo leve;
 lo fertil, y lo inculco; lo fluctuoso, y lo sereno; [1 f. v] hizo segundo reparo en que trans-
 cendiendo sus relieves de lo visible à lo no visible, no contenta con sacar parecida la exte-
 rior superficie de todo el Universo, elevò sus diseños a la interior passion del animo, pues 20
 en la posicion de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegò su destreza
 aun à copiarla el alma significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo
 apacible, ya lo risueño; ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compassiuo, de suerte, que
 retratado en el rostro el Corazon, nos demuestra en sus afectos, aun mas parecido el Cora- 25
 zon, que el rostro, con que una vez cumplida, y muchas admirada su difinicion, passò la
 Curiosidad de este Testigo à inuestigar su origen, y hallò en el asentado principio de reci-
 uidas autoridades, que bien como la Eterna Sabiduría para obstentarse Criadora sacò de
 una nada la fabrica de todo, assi quiso, que la que todo auia de imitarlo se produgese de
 otro nada. Salian de bañarse en el Mar unos muchachos, y hallandose desnudos en su ori-
 lla, notaron quan parecidos los semejava el Sol en el arena, y trabiesam[en]te jugando em- 30
 pezò uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra de otro, viendo quan imitada deja-
 ba su estatura, porfiando à qual mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos à los otros;
 la nouedad del que despues hallò las varias formas de naturales Cuerpos esculpidas (fuesse
 ò no Parrasio, à quien muchos lo atribuyen) cargò la imaginacion en como podria adel-
 tar aquel principio; y bien, ò mal, como supo, les fuè añadiendo ojos, y bocas. Complaci- 35
 do de ver que no dejaba [2 f. r] de darles un algo de mas viuio, entrò en esperanzas de que
 podria su desvelo mejorar dibujos a costa de borrones, y assi siguiendo a porfiadas instan-

40 cias de su Idea, en repetidas lineas las grauadas señas del informe embrion, que le ofreció la playa, lo fuè perfeccionando hasta lograrle parecido; y como es facil hollar la senda que ay desde lo inventado a lo añadido, siguieron otros su dictamen, que à emmiendas del estudio, y mejoras del tiempo, creció à la suma estimacion en que oy se halla; de modo, que para argumento de ser la Pintura inspirado Numen de sobrenatural aliento, baste saber, que fue su primer taller la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lamina la arena, su primer pincel el Dedo, y su primer Artifice la joven trauesura de un acaso. Y lo dicho en esta pregunta lo sabe por las noticias participadas de lo mucho que ay escrito; y
45 que ha leydo, y responde.

3^a A la 3^a pregunta, dijo, que aunque (sobre tan alta Dificacion, y no menos misterioso origen) Hubo quien intentase deslucirla, motejandola de no ser Arte liberal, por no hallarla en el Numero de los Siete, que comunmente se llaman liberales (pues siendo como son
50 Grammatica, Dialectica, Retorica, Arithmetica, Geometria, Musica, y Astronomia y no estando entre ellos la Pintura, le pareció bastante consecuencia de no serlo) tambien hubo quien digese, que el no nombrarla no fuè omission, sino cuidado, respecto de ser tan Arte de los Artes, que à todos la domina, siruiendose de todos. La Grammatica lo diga la primera, como primero fundamento de ellos, y de las Ciencias, pues la tributa las Concordan
55 [2 f. v] cias con que se auienen sus matices en la mezclada union de sus colores, puesto que el dia que no distribuyera lo blanco a la azucena, lo rojo al clavel, y lo verde a sus hojas (y assi en todo) cometiera solecismos en su callado Ydioma. La Dialéctica Juez, que distingue por via de argumento lo bueno de lo malo, lo cierto de lo dudoso, y lo falso de lo verdadero, viendo quantó (a fuer de grande) viue expuesta a disputas, y Questiones, y
60 (a fuer de Docta) obligada a sustentarlas, y arguiras, lo diga la Segunda, dando à sus Academias Sylogismos en forma bien que como el que para exemplo de parte suya, depone este Testigo à la objeccion passada por no estar entre los Artes liberales, que graduò la Griega escuela assienta el murmurador no serlo la Pintura; luego tampoco lo será la Escultura, la Simetria, la Architectura, la Oratoria, la Poesia, y otras Mathematicas, que no estan en aquella Clase numeradas, como tampoco estan entre los Siete Sabios Suyos Aristoteles, ni Platon, y no por esso dejaron de Ser Sabios. Luego arguis: pues concedido el antecedente, no podeis negar la Consequencia: y quando ella no baste, baste[n] otras que à pariedad reduzca[n] la Theorica à la Practica, en el presunto Juicio, que hace este Testigo. Supongase que Pedro, por que conuino à su proposito, hablando de el ayre, e de el
70 fuego los llamó elementos, porque parase en ellos su discurso dejarian de serlo el agua, y la tierra? No, que el elegir à unos no es excluir a otros, con que es constante, que asistida de la Dialectica siempre en sus Conclusiones quedará ventajosa la [3 f. r] Pintura. La Retorica, orden de bien hablar à que se Remiten la Oratoria, y la Poesia, cuyo principal assumpto es la persuasion, tambien la asiste con la energia de sus locuciones; pues Retorica muda no persuaden menos, que pintadas sus voces, articulados sus matices; que mayor eloquencia que la que representa? pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, hacer creer (o quando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso. Y boluiendo à la cita, que quedò pendiente, en quanto à que retrate interiores afectos pase su noble engaño de la eficacia de los propios al arrebatamiento de los
80 agenos. Si pinta batallas ferboriza à empresas; si incendios atemoriza a horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas deleita; si ruinas, lastima; si Payses diuierde; si jardines recrea, y si posthuma fama de generosos Heroes acuerda en sus retratos sus proezas, mueve a disculpada embidia de sus hechos; si Doctos Sugetos, à digna emulacion de sus estudios; si Santos Varones a gloriosa imitacion de sus virtudes; y finalmente si en reuerentes Sir uia-cros nos pone a la vista aun los mas arcanos mysterios de la fee, que dormido Corazon no despierta al silencioso ruido del Culto, de la reuerencia, y del respeto. Tal es la eficacia de sus iluminadas ù obscurecidas lineas, y Ya que lineas dice, corralas la Arithmetica en sus pautadas reglas. Es la Arithmetica Mathematico punto à cuya enseñanza, uso, y cono-
90 cim[ien]to se reducen con las demas Mathematicas, la Architectura, y la Escultura; y tan superior a todas, que todas necesitan de ella, y ella no necessita de ninguna; porque para la perfeccion de sus numeros no ha menester valerse de sus lineas, y ellas para la perfeccion de sus lineas [3 f. v] han menester valerse de sus numeros, y con ser tan su Dominio es tal el Vassallage que rinde à la Pintura, que no darà perfecto rasgo sin arithmetico precepto, que la asista. La Geometria, à quien siguen la Simetria, que es lo mismo, y la Prespectiva en quien resultan de ambas los efectos, tiene a su cargo la proporcion de tamaños,

y medidas, creciendo, ò abreuiando al compas de la estatura las facciones; y no solo al compas de la estatura; pero al compas de la distancia, en que a de colocarse, pues talvez desplace mirada de cerca, lo que mirado de lejos, no desplace: estos dos contrarios extremos pone en razon la Prespectiva; pues se vè, que en un mismo Quadro proporciona cercanias y distancias, quando en el primero termino demuestra el Real frontispicio de Sump-
 tuoso Alcazar, tan regularmente executadas Architectura, y Escultura, que desprendidas
 del lienzo estatuas, y Columnas, dan à entender en sus resaltos, que por detras de ellas se
 pasa al termino segundo en cuyo espacio executando la Obtica sus grados, se van disminu-
 yendo su fabrica, y la vista, hasta tocar en el tercero, que apenas perceptible le ofrece tan
 cabal como primero, con tanta consonancia templados sus diseños, que unisonos no dejan
 de carearse con la Musica: pues si ella tiene por objeto suspender el espiritu a clausulas so-
 noras, à no menos acordes clausulas le suspende la Pintura con las ventajas, que lleba el
 Sentido de la Vista al del oydo, y mas si terminando el Orizonte se corona de nubes, y de
 Cielos, llebandose tras si la imaginatiba à la especulacion de Signos, y Planetas. Con que
 contribuyendo à la Pintura la Grammatica sus Concordancias, la Dialectica sus Conse-
 quencias, la Retorica sus persuasiones, la Poesia sus inventibas, sus energias la Oratoria, la
 Arithmetica sus numeros, la Musica sus Consonancias, la Simetria sus medidas, la Archi-
 tectura sus [4 f. r] Nibeles, la Escultura sus bultos, la Prespectiva, y Obtica sus augmentos,
 y diminuciones, y finalmente la Astronomia, y Astrologia sus Caracteres para el cono-
 cim[en]to de las imagenes celestes, quien duda, que numero transcendente de todos los
 Artes sea el principal que comprehende à todos, y esto responde, etc.

4^a A la quarta pregunta en q[uan]to a la Estimacion, en que ha visto tener, y tiene a
 los Professores de la Pintura, dijo: Que si hubiera de hacer memoria de los Romanos Em-
 peradores, Sumos Pontificies, inclytos Cesares, Reyes augustos, Principes Soberanos, Titu-
 los, y Caualleros particulares, que no solo la honrraron; pero la exercieron, fuera introdu-
 cir inadvertido noticias de Historiador en deposiciones de Testigo; pues fuer preciso, que
 acordara à Neron en sus primeros años (corregido Discipulo de Seneca) alternando con el
 pincel el Cetro; y assimismo à Elio Adriano, à Marco Aurelio, Alejandro Severo; y princi-
 palm[en]te a Constantino Octauo, que desposeido del Imperio, no sacò de sus desechas
 ruinas mas thesoro, que el averla aprendido para alimentarse de ella, à Alexandro Magno,
 cuya liberalidad antepuso en honor de la Pintura, entre Cariño, y pribanza, el amor de la
 pribanza: à Julio Cessar, que en publicos Edictos mandò que los Pintores gozàsen privile-
 gios de Ciudadanos Romanos, dando a los estrangeros (francos de tributos) capaces sitios
 para sus Escuelas, en que cursasen los hijos de los Nobles, con prohibicion de que no en-
 tràsen à ellas los Esclavos; por que no desluciese lo bajo de la seruidumbre lo generoso de
 su estudio, en que mas que otros se esmeraron los dos Fabios, Pintores ambos, y ambos
 Embajadores por el Senado à Ptholomeo de Egypto, y los dos Consules hijo, y nieto de
 Numa Pompilio, Segundo Rey de Romanos: y en mas vecinos tiempos al Pontifice Julio
 Segundo, de q[ui]e[n] Michael Angelo obtubo honro [4 f. v] sos Caualleratos, como de
 Urbano Octavo Diego de Romido Pintor Español el avito de Christo en Collar de oro con
 medalla de su efigie; y de Leon X Raphael de Urbino la Dignidad Cardenalia, cuya sagra-
 da purpura desuaneciò en grana de poluo lo arrebatado de su muerte; y transcendiendo de
 Patria agena, à propia Patria, el S[e]ñor Rey D[omi]n Juan el II armò Cauallero de espuela
 dorada à Dello Pintor florentino; el S[e]ñor Rey D[omi]n Fernando el Catholico à Fran-
 c[is]co del Rincon con avito de Santiago; el S[e]ñor Emperador Carlos Quinto à Bacho
 Vandinelo con el mismo auito, y a N[uestro] Berrugete con laue de Ayuda de su Ca-
 mara: el S[e]ñor Rey Phelipe 2^o con honrras, y m[e]r[ced]e[s] à quantos, ò naturales, o
 estrangeros enriquecieron con sus originales el no menor de sus Thesoros en la Octava
 marauilla de su R[ea]l fabrica de San Lorenzo, con tanta magnificencia, que aun à los
 ausentes alcanzaron sus honores; pues no pudiendo venir à España el Ticiano à causa de
 averle embiado la Señoria de Venecia, Patria suya, à Constantinopla à ruego del Gran Tur-
 co, que era entonces, y aviendo embiado segun las medidas que le fueron remitidas, los
 Quadros que oy el Escorial contiene suyos, en gratitud de ellos, le embió, entre otros
 dones, el avito de Santiago, con recomendacion a la Republica, de que le admitiese igual
 à su mayor Nobleza; y el S[e]ñor Rey Phelipe IV tubo tan natural afecto a la Pintura, que
 oy se conserban en su Guardajoyas, por las mas preciosas, primorosos dibujos de su mano,
 aviendo dado à Diego Velazquez de Sylua su Ayuda de Camara, con el avito de Santiago,
 el Oficio de Aposentador Mayor de su Palacio, y a Juan Carreño la llabe de su furriera,

Ocupacion de toda seguridad, y confianza, à cuyo exemplar su Mag[esta]d n[uest]ro felicissimo Carlos II (que Dios guarde) para consolador retrato suyo (porque aun en esto no se pierda de vista la Pin [5 f. r] tura) asistido del Serenissimo S[e]ño[r] D[o]n Juan de Austria (Universal Mecenas de todos los benemeritos en estas facultades) ha honrrado a D[o]n Franc[is]co de Herrera con el puesto de M[ae]stro Mayor de sus R[ea]les Obras, y à D[o]n Franc[is]co Rozi, y D[o]n Franc[is]co Mur, con llabe tambien de su furriera, ultimo honor, que con esperanza de los futuros pone a sus Professores en possession de todos los passados, y esto responde etc.

5^a y 6^a A las Quinta, y Sexta preguntas, en q[uan]to a los Privilegios que en todas edades han gozado los Professores del arte de la Pintura, dixo: que aunque para comprobacion de su Nobleza bastara à su corto juicio, lo que lleba declarado, con todo esso, no fiando de si la autoridad de tan considerable punto, se remite à lo que à cerca del escriuieron el Liz[enciad]o Gaspar Gutierrez de los Rios, Abogado de los R[ea]les Consejos, en la General noticia de los Artes liberales, D[o]n Juan Butron en los Discursos Apologeticos de la ingenuidad de la Pintura, el D[octo]r Juan Rodriguez de Leon Predicador de S[u] Mag[esta]d en la Panegirica Deposition de un Memorial que de parte de los Pintores se presentò en este mismo caso, autorizado con las aprobaciones de D[on] Juan de Jauregui Cauallerizo de la S[e]ño[r]a Reyna D[on]a Isabel de Borbon, Pintor insigne, y Profesor de todas buenas letras; Del M[ae]stro Joseph de Valdivieso, Capellan de honor del S[e]ño[r] Infante Cardenal, y de Lope de Vega Carpio del avito de S. Juan, y familiar del S[an]to Oficio: y a una Informacion en derecho que en favor de sus inmunidades escriuiò el Liz[enciad]o D[o]n Alonso Carrillo, Abogado tambien de los R[ea]les Consejos, en cuyo trabajado estudio (feliz parto de su lucido ingenio) se hallan recopiladas quantas essenciones en distantes siglos les fueron concedidas. Y finalmente a una Executoria ganada en contradictorio Juicio por parte de los Plateros en fauor de todos los Artes, que constan de dibujo, concedida del S[e]ño[r] Carlos V y de la S[e]ño[r]a Reyna D[on]a Juana su Madre en esta V[ill]a [5 f. v] de Madrid el año 1552 en que expressam[en]te declara no ser comprendidos con los demas officios (en una Pragmatica de trages) *porque el arte (essas son sus palabras) no es Oficio; y assi el Derecho les nombra a sus Professores Artifices, y no Oficiales; porque propia, y verdaderamente Oficial es el que hace obra para cuya composicion no se requiere Ciencia, ni Arte; y Artifice se dice aquel, cuya obra no se puede hacer sin Ciencia, y noticia de algunos de los Artes liberales.* Y prosigue para distincion de quales son los exceptuados, ò los comprendidos, nombrando algunos, que omite aquí este testigo, por no hacer lo fauorable odioso, el dia que no influye para el merito de unos el no merito de otros, y tambien se remite a las executorias, que tienen ganadas los Professores de la Pintura, y Otros, sobre no pagar alcauala, y ser exemptos de contribuir al tercio Prouincial de Valladolid, que tienen presentadas en el Pleyto sobre que se litiga, y esto, y los demas, que refiere en respuesta de las preguntas 5^a y 6^a lo sabe por tener de ello particular noticia, y responde.

7^a A la 7^a pregunta dixo: que de quanto deja dicho, y deja de decir, nada para con el pone en mas alto predicamento a la Pintura, y à sus Professores, que la amiga desunion, en que siempre se han mantenido, y conseruado sin hacer nunca Cuerpo de Comunidad aparte, ni tener Examinadores, Juntas, ni Cabildos; pues si talvez han hecho algun servicio a su Rey, ha sido con potesta de Donatiuo voluntario, y aun esse concedido por algunos Particulares, sin general poder de todos, como consta de no aver jamas nombrado en tre si Repartidores, tanto por no aver tenido neces[s]idad de ellos, quanto por la impos[s]ibilidad, que hubiera en ajustar la igualdad de los repartimientos con la desigualdad de [6 f. r] las Pinturas. Alguna hubo (Bulario fue su Autor) que se ferìo a peso de oro, y muchas ay, que no valen lo que valiera el Bastidor sin ellas; como pues auian de auenirse Estos Extremos? Por que si le repartiera considerable precio al que à costa de Estudios adquiriò caudales, y se le reserbara por pobre al que a falta de Estudios hizo vulgar el exercicio, fuera grabar aciertos, y tolerar errores, quando fuera mas justo declarar errores para premiar aciertos; y mas à vista de las leyes, que dan por libres a los eminentes en sus Artes de Capitales penas; y yà que Leyes cita; Ley ay, que ordena, que el que labrare en agena posesion deje à su Dueño lo fabricado, ò lo sembrado en ella; y luego la misma Ley dispone, que si la Posession fuese una Tabla en que diestro Pintor hubiese executado algun diseño de estimable valor, en ese caso ceda la Tabla a la Pintura, quedando la Pintura para el

- Pintor, y el precio de la Tabla para el Dueño; con que si la misma Ley, que en comun obliga a todos, priuilegia en particular à la Pintura, bastante consecuencia deja à las demas, para que la mireen como esempta, y traten como noble; que habilidad, que à diuersion de mayores cuidados aprehenden Reyes, no puede quedar Villana para nadie. Y para
 215 llegar de una vez al sumo encarecim[ien]to de las prerrogatibas que la asisten, Dios, quanto à Dios, se retratò en el Hombre; pues le sacò del exemplar de su Idea, Imagen, y Semejanza Suya. Dios, quanto hombre (no auiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores à quantos lo intentaron) porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retratò a si mismo en el blanco Cendal de la piadosa Veronica; y su
 220 misma Divinidad (que aunque bajò con el alma al Limbo, quedò con el Cuerpo en el Sepulchro) se retratò en la Sabana Santa, y Santo [6 f. v] Sudario de Rostro, de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaen y Oviedo: conque formando este Testigo de su Deposition un Circulo perfecto, que donde empieza acaba, buelue á acabar donde empezò, ratificandose en ser la Pintura remedo de las obras de Dios; pues Dios en cierto modo Pintor
 225 se retratò en sus mayores Obras, y esto responde.

- 8^a A la 8^a pregunta dijo: que todo lo que lleba dicho es publico; y notorio, publica voz, y fama, y Comun Opinion, y lo sabe por lo mucho, que ha leydo assi en Historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de Personas de toda creencia, y fidedignas le han participado, y que es la Verdad para el Juram[en]to, que lleba fecho, en que se afirmò, y ratificò, y siendo necessario lo hace, y depone de nuevo, y lo firmò: D[o]n Pedro
 300 Calderon de la Barca ante mi Eugenio Garcia Coronel.

Este pleyto no llegò a estado de Sentencia, y està en el Oficio de Juan Mazon de Benavides Escriv[an]o de el numero de esta Villa.

VARIANTES EN LA EDICION DE NIPHO

ORIGINAL (Edic. de S. Cro)	NIPHO (Ed. de 1761)
Línea 1 hecha por	de (VG)
" 2 pleyto	pleyto, (VG)
" 3 les	le (VG)
" 3 hiciese	hiciese (VO ₂)
" 3 repartim.to	repartimiento (VO ₂)
" 3 Soldado	Soldados (VG)
" 4 a[ños]	años (VO ₂)
" 6 que va por cabeza	suprimido por Nipho (A ₁)
" 6 presentaron	presentaron (VO ₂)
" 6 al S[eño]r	suprimido por Nipho (A ₁)
" 8 nuevos	Nuevos (VO ₂)
" 8 la Ciudad	suprimido por Nipho (A ₁)
" 10 tubo	tuvo (VO ₂)
" 11 avian	havian (VO ₂)
" 11 antiguos Escritores	los Antiguos Escritores (VG)
" 14 obras	Obras (VO ₂)
" 15 Prouidencia	Providencia (VO ₂)
" 16 lissa	lisa (VO ₂)
" 19 relieves	relieves (VO ₂)
" 19 à lo no visible	a no visible (VG)
" 23 compassiuo	compassivo (VO ₂)
" 24 Corazon	corazon (VO ₂)
" 24 Corazon	corazon (VO ₂)

Línea	25	rostro, con que	rostro. Con que (VO ₁)
"	25	difinicion	definicion (VO ₂)
"	26	Curiosidad	curiosidad (VO ₂)
"	26	Testigo	testigo (VO ₂)
"	26	inuestigar	investigar (VO ₂)
"	27	reciuidas	recibidas (VO ₂)
"	28	auia	havia (VO ₂)
"	28	produgese	produxesse (VO ₂)
"	30	trabiesam[en]te	traviessamente (VO ₂)
"	31	dejaba	dexaba (VO ₂)
"	36	dejaba	dexaba (VO ₂)
"	38	grauadas	gravadas (VO ₂)
"	39	perficionando	perfeccionando (VO ₂)
"	39	hollar	hallar (E)
"	40	ay	hay (VO ₂)
"	43	primer taller	taller primero (VG)
"	44	Dedo	dedo (VO ₂)
"	44	trauesura	travesura (VO ₂)
"	44-47	Y lo dicho en esta pregunta lo sabe por las noticias participadas de lo mucho que ay escrito; y que ha leydo, y responde. 3 ^a A la 3 ^a pregunta, dijo, que	suprimido por Nipho (A ₁)
"	47	Difinicion	definicion (VO ₂)
"	47	misterioso	mysterioso (VO ₂)
"	48	Hubo	huvo (VO ₂)
"	48	intentase	intentasse (VO ₂)
"	48	deslucirla	deslucir el Arte de la Pintura (VG)
"	50	Grammatica, Retorica	Gramatica, Rhetorica (VO ₂)
"	50	Geometria, Musica	Musica, Geometria (VG)
"	51-52	hubo quien digese	huvo quien dixesse (VO ₂)
"	52	omission	omision (VO ₂)
"	53	Grammatica	Gramatica (VO ₂)
"	55	aiuenen	avienen (VO ₂)
"	56	azucena	Azucena (VO ₂)
"	56	clavel	Clavel (VO ₂)
"	56	hojas	ojas (VO ₂)
"	57	assi	asi (VO ₂)
"	57	Ydioma	idioma (VO ₂)
"	59	Questiones	questiones (VO ₂)
"	60	Docta	docta (VO ₂)
"	61	Sylogismos	silogismos (VO ₂)
"	64	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	66	dejaron	dexaron (VO ₂)
"	66-67	Luego arguis: pues concedido el antecedente, no	luego concedido el antecedente, no se puede (A ₁)
"	69	conuino	convino (VO ₂)
"	69	de el	del (VO ₂)
"	70	parase	parasse (VO ₂)
"	70	dejarian	dexarian (VO ₂)
"	71	asistida	assistida (VO ₂)
"	73	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	73	Remiten	remiten (VO ₂)
"	74	asumpto	assunto (VO ₂)
"	74	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	76	pues	Pues (VO ₂)
"	77	dude	duden (VG)
"	78	en quanto à que retrate	en quanto que retrate (A ₂)
"	79	pase	passé (VO ₂)

Línea	79	proprios	proprios (VO ₂)
"	81	deleita	deleyta (VO ₂)
"	81	Payses	Paises (VO ₂)
"	81	diuierite	divierte (VO ₂)
"	82	proezas, mueve	proezas, y mueve (VG)
"	83	Doctos Sugetos	doctos sugetos (VO ₂)
"	84	reuerentes	reverentes (VO ₂)
"	85	mysterios de la fee	Mysterios de la Fe (VO ₂)
"	85	Corazon	corazon (VO ₂)
"	86	Culto	culto (VO ₂)
"	86	respeto. Tal	respeto? Tal (VG)
"	87	ù obscurecidas lineas	o obscurecidas sombras, y líneas (VO ₁)
"	87	dice	dixe (E)
"	94	La Geometria, á quien siguen la Simetria, que es lo mismo	La Geometria, que es lo mismo (E)
"	95	quien	quienes (VG)
"	96	abreuiando	abreviando (VO ₂)
"	97	talvez	tal vez (VO ₂)
"	98	lejos	lexos (VO ₂)
"	98	extremos	estremos (VO ₂)
"	101	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	103	pasa	passa (VO ₂)
"	103	Obtica	Optica (VO ₂)
"	105	como primero	como el primero (VG)
"	105	dejan	dexan (VO ₂)
"	107	lleba	lleva (VO ₂)
"	109	imaginatiba	imaginativa (VO ₂)
"	110	Grammatica	Gramatica (VO ₂)
"	111	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	111	inventibas	inventivas (VO ₂)
"	112	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	113	Nibeles	niveles (VO ₂)
"	113	Obtica	Optica (VO ₂)
"	113	augmentos	aumentos (VO ₂)
"	116	y esto responde, etc.	suprimido por Nipho (A ₁)
"	117	A la quarta pregunta	suprimido por Nipho (A ₁)
"	118	dijo	dixo (VO ₂)
"	118	hubiera	huviera (VO ₂)
"	120	Caualleros	Cavalleros (VO ₂)
"	120	honrraron	honraron (VO ₂)
"	121	Testigo	testigo (VO ₂)
"	121	precisso	preciso (VO ₂)
"	122	Cetro	Cetro (VO ₂)
"	122	Alejandro	Alexandro (VO ₂)
"	124	Octauo	Octavo (VO ₂)
"	124	desposeido	desposseido (VO ₂)
"	125	averla	haverla (VO ₂)
"	127	pribanza	privanza (VO ₂)
"	127	Cessar	Cesar (VO ₂)
"	127	gozàsen	gozassen (VO ₂)
"	129	cursasen	cursaran (VG)
"	129	entràsen	entrassen (VO ₂)
"	130	desluciese	desluciesse (VO ₂)
"	130	bajo	baxo (VO ₂)
"	130	seruidumbre	servidumbre (VO ₂)
"	131	los dos Fabios	los Fabios (A ₂)
"	132	Embajadores	Embaxadores (VO ₂)
"	132	Ptholomeo	Ptolomeo (VO ₂)

Línea	134	honrosos	honrosos (VO ₂)
"	137	desuanecio	desvanecio (VO ₂)
"	137	poluo	polvo (VO ₂)
"	138	Patria agena	agena Patria (VG)
"	140	Bacho	Vacho (VO ₂)
"	142	honrras	honras (VO ₂)
"	146	averle	haverle (VO ₂)
"	147	aviendo	haviendo (VO ₂)
"	147	le fueron remitidas	se le remitieron (VG)
"	150	tubo	tuvo (VO ₂)
"	151	conserban	conservan (VO ₂)
"	153	llabe	llave (VO ₂)
"	155		Nipho inserta aquí una nota apologética: "Esta expresión es mui conforme al tiempo del Autor; y a acausa de ponerse la pieza entera, se ha dexado por no mutilarle cosa alguna; además, que yo venero las producciones de Don Pedro Calderón, y no hallo tan facil como otros el atrevimiento de enmendarle, como ha sucedido en muchos de sus Autos, à los que se han puesto remiendos que desdicen bastante del original que los produxo". Esta nota Nipho también la incluyó en la edición de 1781.
Línea	161	y esto responde etc.	Suprimido por Nipho (A ₂)
"	162	A las Quinta y Sexta preguntas	suprimido por Nipho (A ₂)
"	164	lleba	lleva (VO ₂)
"	165	à cerca del	acerca de el (VO ₂)
"	165	escriuieron	escrivieron (VO ₂)
"	201	Panegirica Deposition	panegyrica disposición (E)
"	204	Professor	Professor (VO ₂)
"	207	derecho	Derecho (VO ₂)
"	210	essenciones	esempciones (VO ₂)
"	212	fauor	favor (VO ₂)
"	179	del	por el (VG)
"	179	y de la S[eño]ra	y la Señora (A ₂)
"	180	el año 1552	en el año 1552 (A ₂)
"	181-185	subrayado	Nipho no subraya (VO ₁)
"	187	fauorable	favorable (VO ₂)
"	189	alcauala	alcavala (VO ₂)
"	190-192	y esto, y lo demás, que refiere en respuesta de las preguntas 5 ^a y 6 ^a lo sabe por tener de ello particular noticia, y responde.	suprimido por Nipho (A ₁)
"	193-194	A la 7 ^a pregunta dixo: que de quanto deja dicho, y deja de decir, nada para con el pone en mas alto predicamento a la Pintura.	Nada pone en mas alto predicamento à la Pintura (A ₁)
"	196	Juntas	juntas (VO ₂)
"	197	Donatiuo	Donativo (VO ₂)
"	198	Particulares	particulares (VO ₂)
"	200	hubiera	hubiera (VO ₂)
"	201	Pinturas	pinturas (VO ₂)
"	201	hubo	hubo (VO ₂)
"	202	auian de auenirse	havian de avenirse (VO ₂)
"	202	Estos Extremos	estos extremos (VO ₂)

Línea	203	si le repartiera	si se les repartiera (VG)
"	203	de Estudios	de sus estudios (VG)
"	204	reserbara	reservara (VO ₂)
"	204	a falta de Estudios hizo	por falta hizo (A ₁)
"	205	grabar	gravar (VO ₂)
"	207	y yà que Leyes cita; Ley ay	y hay ley (A ₁)
"	207	posession	possession (VO ₂)
"	208	deje	dexe (VO ₂)
"	210	ese	esse (VO ₂)
"	212	priuilegia	privilegia (VO ₂)
"	212	deja	dexa (VO ₂)
"	213	esempta	exempta (VO ₂)
"	213	que habilidad	Y habilidad (VG)
"	214	aprehenden	aprenden (VO ₂)
"	215	prerrogatibas	prerrogativas (VO ₂)
"	215-216	Dios, quanto à Dios, se Retrato	Dios, quando Dios se retratò (VG)
"	216	en el Hombre	en el hombre (VO ₂)
"	217	auiendo	haviendo (VO ₂)
"	217	retratase	retratasse (VO ₂)
"	218	esplendores	explendores (VO ₂)
"	218	quedase	quedasse (VO ₂)
"	220	bajò	baxo (VO ₂)
"	221	Sepulchro	Sepulcro (VO ₂)
"	225-301	y esto responde. A la 8 ^a pregunta dijo: que todo lo que lleba dicho es publico, y notorio, publica voz y fama, y comun Opinion y lo sabe por lo mucho que ha leydo assi en Historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de Personas de toda creencia, y fidedignas le han participado, y que es la Verdad para el Juram[en]to, que lleba fecho, en que se afirmò, y ratificò, y siendo necessario lo hace, y depone de nuevo, y lo firmò: D[o]n Pedro Calderón de la Barca ante mi Eugenio García Coronel.	Y todo lo que lleva dicho este testigo, lo sabe por lo mucho que ha leído, assi en historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de personas de toda creencia, y fidedignas; y ser comun opinion, y publica voz, y fama, en que se afirma, y ratifica, y lo firmò Don Pedro Calderòn de la Barca. Ante mi, Eugenio García Coronèl. (A ₁)