

EN EL TALLER DE ESCRITURA DE CALDERÓN: EL MANUSCRITO RES-79 DE LA BNE

María J. Caamaño Rojo

Departamento de Didáctica da Lingua
e a Literatura e das Ciencias Sociais
Facultade de Ciencias da Educación
Universidade de Santiago de Compostela¹
Avda. Xoán XXIII, s/n. Planta 5, Despacho 6
15782 Santiago de Compostela
mariajose.caamano@usc.es

El manuscrito Res-79 de la BNE es uno de los testimonios más importantes en la transmisión textual de la tragedia calderoniana *El mayor monstruo del mundo*. La pieza, como es sabido, es una de las muchas que el dramaturgo reescribe; en este caso, unos treinta años después de haberse publicado la *editio princeps* en la *Segunda parte de comedias* de 1637². Este manuscrito, con licencias para la representación fechadas en 1667

¹ Este trabajo se inscribe bajo el Proyecto de Investigación FFI2012-38956 de la DGICYT, dirigido por Luis Iglesias Feijoo, del grupo GIC de la Universidade de Santiago de Compostela y el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)», coordinado por Joan Oleza, de la Universitat de València.

² Para todo lo relacionado con la reescritura de esta comedia y sus posibles causas véanse Ruano de la Haza, 1998; y Caamaño, 2002.

y 1672, ofrece una versión sustancialmente distinta a la publicada en la parte —incluso con un nuevo título, *El mayor monstruo los celos*—, y viene avalado por el hecho de que, aunque sus dos primeras jornadas responden claramente a las características de un manuscrito para la representación, la tercera es autógrafa. Se trata pues, dado su hibridismo, de un testimonio sumamente interesante, pues por un lado nos permitirá observar las huellas de la convivencia entre el espectáculo y la poesía en un mismo soporte material; y por otra parte, dado el carácter autógrafo de la tercera jornada, constituye un documento valiosísimo para analizar con detenimiento el proceso de reescritura autorial.

EL MANUSCRITO RES-79: BREVE DESCRIPCIÓN³

Se trata de un manuscrito en 4º formado por 73⁴ folios cuya vinculación con el mundo escénico es más que patente: presenta remisiones a la censura, aprobaciones y licencias de representación al final de la primera y la tercera jornadas, se consignan los nombres de los miembros del elenco al lado de cada uno de los *dramatis personae*, los símbolos gráficos como cruces o tambores para marcar la salida o entrada de personajes o el sonido de las cajas respectivamente son frecuentes a lo largo de todo

³ Puede consultarse electrónicamente en la colección Teatro del Siglo de Oro de la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?destacadas1=Teatro+del+Siglo+de+Oro&home=true&languageView=es>>.

⁴ No hay paginación ni foliación de la época, los números arábigos que aparecen en el margen superior derecho de cada folio han sido insertados por el personal de la biblioteca, y tampoco presenta reclamos. El texto de la obra abarca 73 folios, aunque según la numeración arábica moderna den un total de 74, puesto que cuentan como dos folios, 16 y 17, lo que en realidad es un papel pegado sobre el que sería realmente el 16. También sobre el folio 6v se inserta un papel pegado en el que se ofrece una versión corregida del fragmento previamente copiado. Entre los folios 63 y 64, según la numeración moderna (pero en realidad 62 y 63), puede observarse que se ha cortado un folio en el que se había escrito algo, pues quedan restos del texto tras el corte. Resulta significativo el hecho de que justo en el folio 64 de la numeración moderna aparezca un 18 que sí parece de la época y que justamente coincide con el número de folio del acto tercero sin tener en cuenta ese folio cortado; de lo que se deduce que la anulación que se ha pretendido señalar es del siglo XVII y no posterior. Los folios 71v-72r están en blanco.

el texto, y además, el manuscrito está plagado de pasajes atajados, muy probablemente destinados a su eliminación en la puesta en escena⁵.

En el manuscrito se observan cuatro manos. Como bien se consigna en la base de datos del proyecto *Manos teatrales*, dirigido por Margaret Greer⁶, tres de ellas coinciden, *grosso modo*, con cada una de las tres jornadas (M049, M328, D001 [M100]), salvo los dos folios finales, trasladados por un cuarto copista (M140). La única letra identificada hasta el momento es la del dramaturgo, que se ocupa del traslado de la tercera jornada, pero que hace también incursiones en las anteriores para realizar alguna que otra corrección sobre el texto previamente copiado por los demás amanuenses, sobre las que volveremos más adelante⁷.

EL INICIO

El hibridismo de este manuscrito, a caballo entre los manuscritos de compañías y los autógrafos, se comprueba perfectamente a través de su primer folio (Imagen 1). Como puede observarse, el texto comienza con la habitual jaculatoria «Jesus Maria Joseph», antes del propio título de la comedia, para a continuación, tras el epígrafe «Personas», incluir el *dramatis*, seguido a la derecha por el reparto de actores que en su momento se supone habrían de poner en escena la comedia. Lo curioso es que el elenco es consignado por el propio dramaturgo, así como la inclusión entre líneas del personaje de Filippo, probablemente olvidado por el primer copista. El hecho de que sea el dramaturgo el que inserte esta información pone claramente de manifiesto el estrecho vínculo que une texto y espectáculo, dramaturgo y compañía, mundos que estaban a todas luces mucho más conectados de lo que desde una perspectiva estrictamente filológica pudiese parecernos. Entre los nombres de los actores incluidos por Calderón figuran Prado y María

⁵ No me centraré aquí en el análisis de esos pasajes atajados, pero se trata en todos los casos de momentos en que la acción dramática se detiene de algún modo: pasajes reflexivos, monólogos, amplias relaciones... que podrían ser eliminados sin causar grandes problemas para la progresión de la trama. De hecho, estos atajos establecen un vínculo claro entre este manuscrito y el 16.854 de la BNE, que ofrece la «versión representada» de la comedia al prescindir de los pasajes atajados, aunque luego un segundo copista se encargue de restaurarlos. Ver Caamaño, 2001, pp. 154-212.

⁶ Ver *Manos teatrales* <<http://manosteatrales.org/index.html>>.

⁷ Para una descripción más exhaustiva del manuscrito, en cuanto a disposición del texto, filigranas o estructura, ver Caamaño, 2006.

de Quiñones como los protagonistas, el Tetrarca y Mariene, Vallejo en la piel del gracioso Polidoro o Bernarda Manuela como Sirene. A tenor de los datos que nos ofrece el DICAT, todos ellos, salvo María de Prado (que encarnaría a Libia) estaban activos en los corrales madrileños entre 1667 y 1672⁸, fechas de las licencias para la representación que figuran en el manuscrito. Sin embargo, María de Prado muere en 1668, por cuanto hemos de entender que este reparto no se correspondería con la representación de 1672, sino con la de 1667.

También en este primer folio, en el margen superior izquierdo, podemos leer una nota interesante: «Calderón la nueva». Como puede observarse, la letra no es ni la del copista de la primera jornada ni tampoco parece la de Calderón, pero se acerca bastante a la mano que traslada los folios finales del manuscrito, también, como veremos a continuación, sumamente interesantes. Al margen de la identificación de su copista, la referencia «Calderón la nueva» puede interpretarse como una indicación bastante clara de que el manuscrito ofrece una nueva versión autorial de la comedia, diferente a la publicada en la *Segunda parte* treinta años antes, de la que parece querer distanciarse. Este distanciamiento se manifiesta de forma palmaria en el cambio de título, pues si la pieza publicada en 1637 se presentaba como *El mayor monstruo del mundo*, el manuscrito ofrece, al inicio de las tres jornadas, incluida la autógrafa, un nuevo paratexto: *El mayor monstruo los celos*. Parece más que probable pensar, como he apuntado en un trabajo anterior⁹, que el cambio de título responda antes bien a cuestiones extraliterarias, como la necesidad de vender como nueva una comedia reescrita, representada y publicada treinta años antes, que a razones puramente poéticas, por lo que volveríamos de nuevo a la yuxtaposición de parámetros escénicos y literarios que se observa en este manuscrito. Tanto es así, que si nos fijamos de nuevo en este primer folio, se ve cómo, en la transcripción del título, hay una tachadura que parece revelar la propia autocorrección del amanuense, quien inicialmente habría pretendido mantener el paratexto original para modificarlo luego tachando «del» («del mundo») para insertar «los celos».

⁸ Ver Ruano, 1998, p. 38 y DICAT, 2008.

⁹ Caamaño, 2002a.

EL FINAL

Si el inicio de este testimonio resulta bastante revelador en cuanto a su condición híbrida, a caballo entre el manuscrito de compañía y el autógrafo, su final no lo es menos. Como ya he mencionado con anterioridad, pese a que la tercera jornada del manuscrito es la que el propio dramaturgo transcribe, los últimos folios (fols. 70r-73r) no pertenecen a su pluma, sino que es una cuarta mano la que los copia. Margaret Greer¹⁰ analizó en su día en un interesante artículo el frecuente fenómeno de la aparición de numerosas variantes en los finales de las piezas dramáticas, que en no pocas ocasiones respondían al proceso dialógico que se establecía entre dramaturgos y compañías durante el proceso creativo. Una de las obras de las que se ocupa en su estudio es precisamente *El mayor monstruo del mundo*, cuyo final en el manuscrito Res-79 presenta, según Greer, dos versiones diferentes, una previa a la aprobación del censor y una posterior, la que aparece en los dos últimos folios, ninguna de ellas autógrafa. Para Greer el texto de los dos últimos folios es la versión estéticamente más satisfactoria, aunque se cuestiona si esta es realmente la autorizada por Calderón. Otra posible lectura de este final reescrito podría tener que ver con cuestiones de legibilidad, pues pudo ser que el copista de los últimos folios volviese a copiar el pasaje porque previamente Calderón lo había redactado con multitud de correcciones sucesivas. En realidad, el texto que parece ser el definitivo lo copia el propio Calderón en el margen del folio 69r y coincide con el de los folios finales.

Es también en estos folios finales donde se incluyen los enigmáticos y conocidos versos atribuidos al gracioso Polidoro «como la escribió su autor / no como la imprimió el hurto / de quien es su estudio echar / a perder otros estudios», como cierre —totalmente anticlimático— de la comedia (Imagen 2). La intervención, no autógrafa y además tachada, ha sido interpretada como una alusión a la primera versión de la pieza, la impresa en 1637, procedente según esto de un manuscrito de compañía que habría manipulado a su antojo el texto original del dramaturgo. Me inclino más bien a pensar, con Cruickshank¹¹, que el posible referente de estos versos —insisto, tachados y no autógrafos— pudiese ser la edi-

¹⁰ Greer, 1984, pp. 77-78.

¹¹ Cruickshank, 2000, p. 143.

ción falsa de la *Segunda Parte* conocida como Q, con fecha de 1637 pero en realidad muy posterior.

LAS CORRECCIONES AUTÓGRAFAS

Las curiosidades de este manuscrito no se reducen a sus folios iniciales y finales, sino que a lo largo de las tres jornadas pueden observarse constantes correcciones tanto por parte de los copistas como de la mano del propio Calderón. Me centraré en adelante en analizar estas intervenciones autoriales encaminadas a limar, matizar y perfeccionar el texto de la pieza previamente trasladado por otras manos o por la suya propia. En este sentido, conviene distinguir muy bien entre las dos primeras jornadas, no autógrafas, y la tercera, pues son reflejo de dos procesos diferentes: en el primer caso, el dramaturgo corrige el texto de su comedia previamente trasladado por otros copistas en un documento que a todas luces estuvo muy próximo a los circuitos escénicos auriseculares, mientras que las correcciones de la tercera jornada revelan los vaivenes en el propio proceso de composición dramática del poeta, quien, no lo olvidemos, está en este momento reescribiendo un texto suyo previamente publicado y representado. Este tipo de correcciones nos permiten observar con detalle el proceso de escritura de la reescritura de *El mayor monstruo del mundo*.

Las incursiones de Calderón en el texto de las dos primeras jornadas son muy escasas y, precisamente por ello, sumamente interesantes. Al margen de la inclusión de los nombres de los actores de la compañía en el *dramatis personae* del folio inicial, la mano del dramaturgo aparece únicamente en dos ocasiones en la primera jornada. La primera se produce en el folio 12v, en una extensa relación de Aristóbolo a Octaviano tras su apresamiento en la batalla de Actium, en la que el hermano de Mariene trata de ocultar la traición del Tetrarca centrando su relato en el suicidio de Marco Antonio. Calderón tacha un verso de este parlamento de Aristóbolo, «pues a la cumbre más suma», y copia en el margen derecho su nueva lectura: «pues al orbe de la luna» (Imagen 3). Se trata de una hipérbole a través de la que Aristóbolo exalta la fortuna de Octaviano: «Mas, viendo [Marco Antonio] que le seguías / a Menfis y que traías / de tu parte a la fortuna, / pues a la cumbre más suma / pues al orbe de la luna / de ella inspirado subías»... Pues bien, la corrección autógrafa coincide con la lectura que de este verso ofrecía la primera versión de la

comedia, que Calderón rescata ahora y resulta ser, además, una metáfora muy frecuente en el *usus scribendi* calderoniano.

El otro momento en que aparece la mano de Calderón en las jornadas transcritas por amanuenses anónimos se sitúa en el folio 17r, o por mejor decir el 16, puesto que en la numeración arábiga moderna se computan como dos folios, 16 y 17, lo que en realidad es un papel pegado sobre el que sería realmente el 16. En el papel pegado sobre el folio 16r se vuelve a transcribir todo el pasaje, puesto que en la copia inicial, el dramaturgo, con una llamada en forma de línea horizontal, inserta en el margen derecho siete versos en boca de Libia que no estaban inicialmente y que son cruciales para el desarrollo de la intriga secundaria en esta segunda versión de la pieza, intriga que gira en torno a un triángulo amoroso entre dos de las damas de compañía de Mariene, Libia y Sirene, y el soldado Tolomeo (Imagen 4). Parece que lo ilegible de la corrección llevó al amanuense de esta primera jornada a transcribir de nuevo todo el folio incluyendo ahora la inserción de esos versos de mano del propio dramaturgo, quizás consciente de su relevancia dramática o, quién sabe, incluso a instancias del mismo don Pedro. Lo añadido en la intervención de Libia aporta, como he dicho, información sustancial para la configuración de la intriga secundaria entre Libia, Sirene y Tolomeo, pues Libia revela en estos versos el motivo de la inquina de Sirene hacia ella y el galán: «La dulce voz de Sirene / por más que me ha aborrecido / desde que supo ser yo / por quien Tolomeo no vino / en el casamiento que / con él su padre hacer quiso / a su pesar lisonjera / parece que habla conmigo». Esta intervención autorial se completa con la añadidura de dos versos más en el folio siguiente, el 17v, atribuidos ahora a Sirene y que sirven claramente como contrapunto manifiesto de la rivalidad entre las dos damas a causa de Tolomeo. Tras la noticia que trae Filipo acerca de la recuperación del soldado, y tras las congratulaciones de Libia, inserta ahora el dramaturgo la intervención antagónica de Sirene: «Malhaya voz que tal dijo, / sino que ya hubiese muerto».

Estos dos añadidos autógrafos, las únicas intervenciones junto a la sustitución de «la cumbre más suma» por «el orbe de la luna» que el dramaturgo realiza en las dos primeras jornadas, las no autógrafas, resultan especialmente significativas si las relacionamos con el proceso de reescritura al que Calderón somete esta pieza, que pasa de ser *El mayor monstruo del mundo* a *El mayor monstruo los celos* a través de este manuscrito. Como es sabido, una de las teorías existentes acerca de este proceso de reescritura justificaba la redacción de la segunda versión de

la pieza por la necesidad de Calderón de restaurar un texto que habría sido recortado y mutilado por un autor de comedias y que sería el que reflejase la *editio princeps* de 1637, esto es, la *Segunda parte de comedias* a cargo del hermano del dramaturgo¹². Creo sin embargo que estos dos añadidos son bastante reveladores de que esta intriga secundaria no estaba en la mente del Calderón de la primera versión, sino que es en este momento en el que reescribe la pieza cuando decide desarrollar esta intriga, de ahí estas inserciones autoriales *a posteriori*, como reflejo de un proceso de composición dramática *in fieri*. Si además volvemos al primer folio, en el que Calderón inserta los nombres de los actores de la compañía, fijémonos en que las actrices que encarnan los papeles de Libia y Sirene —María de Prado y Bernarda Manuela respectivamente— no son ni mucho menos desconocidas, y si además reparamos en que la condición de criada de Sirene ha sido sustituida ¿de mano de Calderón? por la de dama, quizás resulte más clarificador el motivo por el que en esta segunda versión se da cabida a una intriga amorosa protagonizada por ambas que no estaba en la pieza originaria. Y volvemos de nuevo así a la imbricación entre texto espectacular y texto dramático¹³, entre composición literaria y condicionantes escénicos.

En la segunda jornada no hay ninguna corrección autógrafa, todas pertenecen a la misma mano que traslada íntegramente el acto, se trata por tanto de errores de copia subsanados por el propio amanuense. La tercera y última jornada es la autógrafa, y en ella pueden observarse multitud de correcciones autoriales —pasan de la cincuentena— que nos permiten seguir muy de cerca el quehacer compositivo calderoniano¹⁴. La mayoría de ellas reflejan los esperables cambios estilísticos concernientes a la selección léxica propios del proceso de composición literaria:

vive piadoso victorioso vive / vive piadoso generoso vive (fol. 49r, v. 2584)

fía de mí / de mí fía (fol. 54r, v. 2829)

¹² Ruano de la Haza, 1998.

¹³ Como es sabido, no era infrecuente que los dramaturgos auriseculares escribiesen piezas *ad hoc* para una determinada compañía o, incluso, para un actor determinado. Recuérdese, sin ir más lejos, el *Entremés de Juan Rana*.

¹⁴ Un registro completo de estas correcciones puede verse en Caamaño, 2006.

cuando a sumo aumento llegan / cuando a sumo estado llegan (fol. 63v, v. 3264)

del mismo tesoro suyo / del propio tesoro suyo (fol. 68v, v. 3516)

y muy tarde pues no dudo / y bien tarde pues no dudo (fol. 69r, v. 3554)

En algunas ocasiones incluso se observa una triple vacilación:

para un marido que verse / para un infeliz / ingrato que verse (fol. 55r, v. 2867)

quien me matase a mí pero / quien me diese muerte pero / quien me matase sino (fol. 55r, v. 2883)

Otras intervenciones revelan, no obstante, cambios de mayor calado conceptual, pues van más allá de la mera sustitución de un sinónimo por otro, y afectan a cuestiones, por ejemplo, de decoro:

pero ni con un capón / pero ni con un enano (fol. 52v, v. 2751)¹⁵

Otras resultan más sutiles, y pueden explicarse teniendo muy en cuenta los entresijos de la comedia. Es el caso de:

que por dentro la asegure / que la cierre y la asegure (fol. 54r, v. 2825)

cuya segunda opción implica una mayor incidencia en el hecho de que el cuarto de Libia esté bien cerrado y asegurado, con lo cual la ironía trágica se ve reforzada, ya que más tarde podrá comprobarse que el cuarto de Libia no lo está y ella efectivamente se escapa.

El perfeccionismo de Calderón puede observarse en algunas otras autocorrecciones como la siguiente:

de inocentes vidas fuese / de inocentes vidas vieses

toda la ciudad un golfo / hecha la ciudad un golfo (fol. 56r, vv. 2931-2932)

¹⁵ Este cambio se introduce en la siguiente intervención del gracioso Polidoro: «porque no quiero, / que tan gran superchería / como conmigo se ha hecho / no se hiciera, ¡vive Apolo! / no digo yo con un negro, / pero ni con un capón-enano, / que es tan muchísimo menos / cuanto va desde ser hombre / a sólo empezar a serlo».

El cambio de la tercera persona a la segunda, que podría parecer insustancial, subraya enormemente el protagonismo del Tetrarca en la matanza de los inocentes. Además, al introducir el rasgo semántico de percepción en el verbo, se intensifica la impasibilidad de Herodes ante la tragedia y convierte el reproche de Mariene en un ataque mucho más directo.

Resulta también sumamente curioso el cambio que introduce Calderón en uno de los dos sonetos que incluye en la pieza, justo en el cierre del que incluye en esta segunda versión pero que no estaba en la primera. Se trata de un soneto definición —«Pues si los celos definir hubiera» es el primer verso—, englobado en un romance y en boca del protagonista, el Tetrarca, que a través de una descripción zoomórfica intenta describir en qué consisten los celos. Calderón cierra el soneto inicialmente con los versos «que conformáis un compuesto de horror tanto / que no habrá mayor monstruo que los celos», pero a continuación sobrescribe para cerrarlo como sigue: «no forméis un compuesto de horror tanto / que el mayor monstruo hayan de ser los celos». La variación es sutil, pero consigue un doble efecto: por un lado, otorgarle al soneto un cierre mucho más acorde con su condición de soneto-definición; y por otra parte, incidir de nuevo en la ironía trágica, pues a través de la negación y el subjuntivo se incrementa la duda, la posibilidad de que el mayor monstruo no sean los celos, como ya en este punto de la pieza todo espectador sabe.

Otro caso interesante en este sentido es el que atañe conjuntamente a la dimensión musical y al personaje de Sirene, ambos factores de suma importancia en el proceso de reescritura al que Calderón somete esta pieza. Se produce en una escena de claro protagonismo femenino en el que las damas de Mariene intentan paliar con música su aflicción:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.

MAR. Bien sentida
y declarada pasión,
¿cuyos son
esos versos? SIR. No lo sé,
porque acaso los hallé

Si te quisiere matar
algún enemigo fiero,
madruga y mata primero
MAR. ¡Ay de quien ha de
[esperar
a morir y no matar!
Y más cuando considero
cuánto se acerca el severo
hado, contra quien no sé
en mi defensa qué haré.

estudiando otra canción.

SIR. Madruga y mata
[primero.
(fol. 65v, vv. 3387-3396)

MAR. Vuélvelos a repetir
porque yo también le pida.
LAS DOS. Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir.
Mas si a advertir
llego mi ansia entretenida,
el canto impida,
que ya no los quiero oír.
LAS DOS. Porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.

La canción de la primera versión del pasaje reproduce unos versos muy conocidos en la época procedentes de un romance del Comendador Escrivá, publicados en 1511 en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo y glosados en numerosas ocasiones por diversos escritores del Siglo de Oro español. De la nueva canción tan sólo se registran versiones similares en *El conde Lucanor* y *El escondido y la tapada*¹⁶. En el tercer acto de *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega¹⁷, también se canta esta canción, aunque, en lugar de presentarla, como aquí, como una letra antigua, se resalta su condición novedosa. El tono de las dos canciones es completamente opuesto, de manera que, mientras la primera se regodea en el dolor, la segunda apuesta por enfrentarse a él y superarlo. Tanto el hecho de que la canción sea menos conocida como su propio tono, más aguerrido y directo, confieren de nuevo al personaje de Sirene un mayor protagonismo en esta reescritura de la reescritura.

LAS CORRECCIONES NO AUTÓGRAFAS

El análisis de este proceso de revisión autorial resulta sumamente interesante, y podríamos escarbar en todas y cada una de estas correcciones autógrafas para conocer más en profundidad el quehacer compositivo calderoniano, pero este manuscrito ofrece también en esta tercera jornada otros aspectos que merecen ser atendidos, sobre todo en

¹⁶ Wilson y Sage, 1964, p. 122.

¹⁷ Lope de Vega, *La reina Juana de Nápoles*, p. 739.

relación con la fijación textual de la comedia. Se trata de correcciones no autógrafas al texto autógrafo, esto es, momentos en que otra mano corrige a Calderón. ¿Qué hacer como editores en estos casos? Constató, al menos, dos ocasiones de muy diferente índole:

Viva Aureliano, viva Viva Otaviano, viva (fol. 52r, v. 2742)

Esta corrección no responde a los parámetros de la tinta ni de la letra de Calderón, se acerca más a la del copista de la primera jornada (Imagen 5). La corrección es necesaria, puesto que los vítores son para Octaviano, el César, y de hecho no hay ningún Aureliano en la obra. En este caso, ¿deberíamos, por tanto, corregir el error del autor?

La otra corrección es más dudosa en cuanto a su carácter no autógrafo (Imagen 6):

y tan rendido, que verla
sin este acero dispongo,
porque ninguno a mi lado
la pueda causar asombro
(fol. 61v, entre el v. 3180 y el 3181)

Sean de Calderón o del copista de los folios finales del manuscrito, estos cuatro versos están tachados pero con una anotación «si» en el margen izquierdo, y aunque se atienen a la estructura métrica del romance en el que se insertan, su inclusión constituiría en realidad una grave incoherencia para el desarrollo de la acción dramática, puesto que el puñal no está aquí en manos del Tetrarca, sino que es Octaviano quien se queda con él desde comienzos de la segunda jornada hasta prácticamente el final de la obra. No hay ninguna referencia a que se lo dé al Tetrarca y luego vuelva a manos de Octaviano. ¿Deberíamos incluirlos, a pesar de lo dicho, si consideramos que pertenecen a la pluma del dramaturgo?¹⁸

¹⁸ No obstante, tanto Hesse como Ruano de la Haza sí los incluyen en sus respectivas ediciones de la obra. Ver Calderón de la Barca, *El mayor monstruo los celos*, pp. 128 y 168 respectivamente.

CONCLUSIONES

Como ha podido observarse, el manuscrito Res-79 de la BNE constituye un filón inagotable para el estudio del proceso compositivo calderoniano, pero no sólo en lo que tiene que ver con su propio quehacer como poeta, sino también como documento revelador del peso que el mundo del espectáculo teatral y las compañías de comedias ejercieron en ese proceso de creación literaria. Al mismo tiempo, nos plantea una serie de interrogantes relacionados con la plasmación de estos sucesivos estadios compositivos en el formato tradicional de una edición crítica, acaso demasiado hermético en casos como el que aquí nos ocupa. Quizás debiéramos aprovechar los poderosos recursos que en la actualidad nos ofrecen las nuevas tecnologías para empezar a apostar por un formato de edición más abierto, plural y dinámico que reflejase mejor el complejo universo creativo que ofrecen muchos de nuestros manuscritos teatrales áureos.

BIBLIOGRAFÍA

- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, «*El mayor monstruo del mundo*», de Calderón de la Barca. *Estudio Textual*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2001.
- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón: reescritura y tradición textual», *Criticón*, 86, 2002, pp. 139-157.
- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, «Notas al título de una tragedia calderoniana», en *Homenaxe a Fernando Tato*, coord. Ramón Lourenzo, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002a, pp. 435-445.
- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*. *Tese de Doutoramento*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo los celos, A Critical and Annotated Edition from the Partly Holographic Manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Everett W. Hesse, Madison, The University of Wisconsin Press, 1955.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo los celos*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CRUICKSHANK, Don William, «Los “hurtos de la prensa” en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Francisco Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.
- DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*), dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GREER, Margaret R., «Calderón, copyists, and the problem of endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, pp. 71-81.
- Manos teatrales* <<http://manosteatrales.org/index.html>>.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Teatro español del Siglo de Oro* [CD-Rom], Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
- VEGA, Lope de, *La reina Juana de Nápoles. Comedias*, IX, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- WILSON, Edward y Jack SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

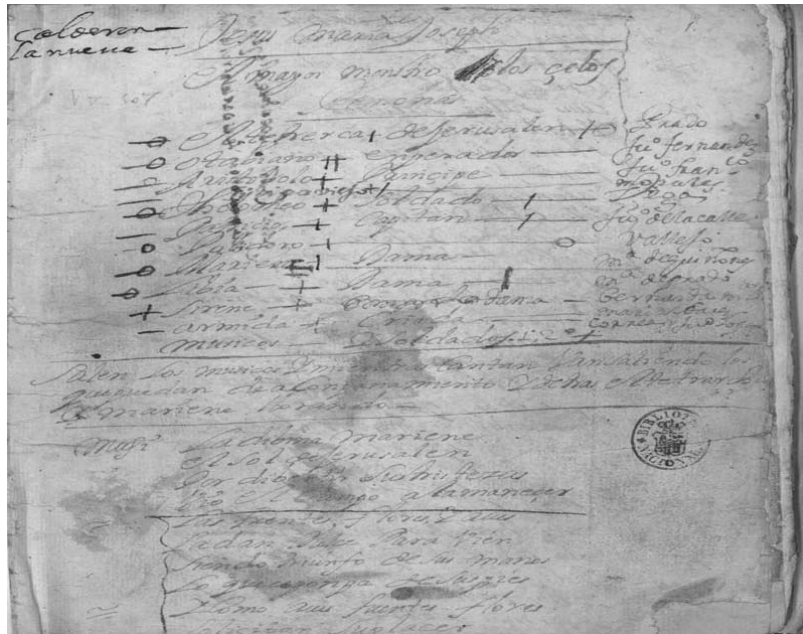


Imagen 1.

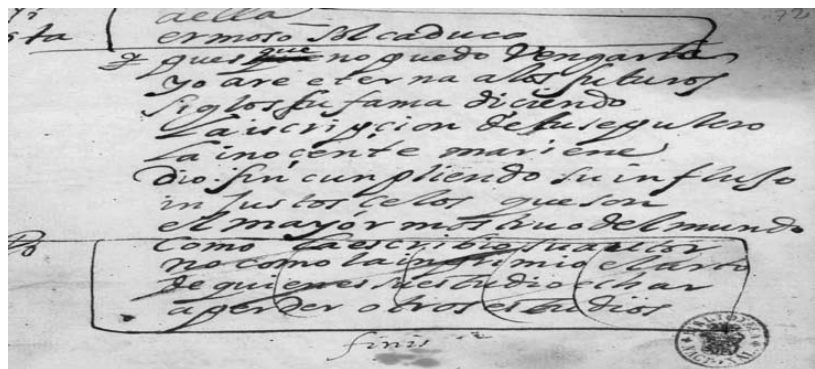


Imagen 2.

de tu parte a la fortuna que al orbe de
 Quiera a la lumbre mas sumo fortuna
 de ella inspirado subra
 lamentando mal y tarde

Imagen 3.

Can Sion Porque aun no me Consulten? Go.
 por mas que a abona
 he de ser mar lo llorado fue que se poden y o
 Y el ayre lo jemido porque en los montes no
 La dulce voz de sirene que en las peñas
 parece que habla con mis que en el
 go en ella que su acento
 tan apropiado dije

Imagen 4.

Todo y Jly. Viva
 Ten los campos de ouense
 Ciman su augusta fuese
 facer el Laurel pacifica las liba
 Viva ~~causino~~ Viva — Donse
 otaviano

Imagen 5.

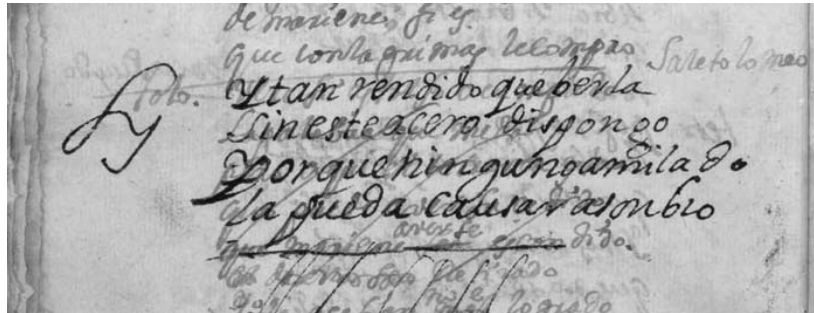


Imagen 6.