

## EN TORNO AL TEXTO DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, DE CALDERÓN: EL MANUSCRITO 15.159 DE LA BNE<sup>1</sup>

*E*n *príncipe constante* es una de las obras de Calderón que ofrece un texto más deturpado. Desde luego, es el peor de los incluidos en la *Primera Parte* publicada en 1636 bajo la responsabilidad del hermano del dramaturgo<sup>2</sup>. A la hora de elaborar la edición crítica del drama es preciso sanar ese texto, por lo que hay que cotejar el resto de testimonios del siglo XVII. El presente trabajo se centra en uno de ellos, el manuscrito 15.159 de la BNE, con el objetivo de determinar su origen y finalidad, así como definir los vínculos que presenta con las demás ediciones de la obra –no contamos con otros manuscritos– para calibrar su valor ecdótico.

Una parte de la producción teatral del siglo de Oro se conserva en manuscritos. Unos pocos son autógrafos; también hay copias realizadas para la representación por los que Lope llamaba «papelistas y secretarios cómicos» (Case: 1975: 160), esto es, copistas próximos a una compañía que se encargaban de adaptar el texto a las necesidades y carencias de la misma; otras copias debieron de destinarse a la compra-venta de los

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo HUM2007-61419/FILO, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TC-12. Su autora es beneficiaria de una beca del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

<sup>2</sup> «*El príncipe constante*, que cierra el volumen, ofrece un estado textual desastroso» afirma Iglesias Feijoo en la introducción a su edición de la obra (Calderón: 2006: XLII).

aficionados, es decir, a la lectura (Bouza: 2001: 40-42; Vega García-Luengos: 2003: 1296; Greer: 2008: 202). De Calderón se guardan manuscritos de unas dieciséis comedias, a veces autógrafas solo en parte, y de unos dieciocho autos, en todos los casos menos uno totalmente autógrafos (Sánchez Mariana: 1993: 445; Vega García-Luengos: 2003: 1294)<sup>3</sup>.

El manuscrito del que se ocupa el presente trabajo titula la obra *El príncipe constante y esclavo por su patria*<sup>4</sup>; contiene 2.962 versos, por lo que su versión supera en casi doscientos a la de las ediciones (2.785)<sup>5</sup>. La letra, que no es de Calderón, parece del siglo XVII (Porqueras Mayo: 1983: 235). No hay en el manuscrito ninguna indicación sobre el copista, la fecha, el lugar de la copia, censuras ni el nombre de un poseedor. Apenas se observan tachones y, cuando los hay, son de palabras con erratas que se vuelven a escribir; tampoco presenta añadidos al margen, líneas que indiquen cambio de lugar de los versos u otro tipo de marcas<sup>6</sup>.

Un paso fundamental en el conocimiento del manuscrito lo constituiría la identificación de su copista. De momento no es posible aventurar un nombre; aunque Porqueras Mayo (1983: 235) indica que Ruano de la Haza encuentra similitud entre la letra de este manuscrito y otro de *La jura del príncipe* de Mira de Amescua copiado por Martínez de Mora, la consulta de este material permite negar con seguridad tal conexión. También se ha intentado la búsqueda en la base de datos [www.manosteatrales.org](http://www.manosteatrales.org) dirigida por Greer, que ha resultado infructuosa.

<sup>3</sup> Sobre las causas del reducido número de manuscritos teatrales conservados, ver Hunter (1985: 25-26). Un panorama general de los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro lo ofrecen Varey (1990: 100-102), Sánchez Mariana (1993 y 2002) y Vega García-Luengos (2003: 1291-1296). En copistas y copias concretos se basan, entre otros, los trabajos de Ruano de la Haza (1978, 1983 y 2000a), Greer (1984b y 2008), Sánchez Mariana (1984), Bentley (1993), Valbuena Briones (1998), Rodríguez-Gallego López (2008), Sáez Raposo (2010), García Reydi (2011) y Ulla Lorenzo (2011).

<sup>4</sup> Paz y Meliá (1934: 449) describe así este manuscrito: «2.979 Príncipe (El) constante y Esclavo por su Patria. Comedia de Calderón»; cita el primer verso y los dos últimos y prosigue «51 hoj., 4º, l. del s. XVII, hol.ª, (D.)-15.159».

<sup>5</sup> Ese es el número total de versos según la edición del manuscrito de *El príncipe constante* ofrecida por Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (Calderón: 1996) y la basada en los testimonios impresos llevada a cabo por Cancelliere (Calderón de la Barca: 2000).

<sup>6</sup> En la página que sigue a las *dramatis personae*, la palabra «Fez» está tachada y a su lado otra mano ha escrito «fez», con minúscula: es la única ocasión en que se advierte una caligrafía distinta a la principal en el manuscrito.

Los únicos estudios dedicados íntegramente a este manuscrito son los de Wilson (1961) y Porqueras Mayo (1983), quienes coinciden en considerarlo una copia destinada a los miembros de una compañía teatral. Wilson (1961: 786) lo fecha hacia mediados de siglo y se pregunta si pudo haber servido para una representación concreta de 1658<sup>7</sup>; con tono peyorativo concluye sobre algunos pasajes que «to attribute to Calderón such crude stuff as this is clearly absurd», pero hay que tener en cuenta que Wilson escribe su artículo en un momento en que todavía no se habían estudiado bien las dobles versiones en Calderón. Por su parte, Porqueras Mayo defiende con más datos la dependencia del manuscrito de una puesta en escena. También Sánchez Mariana (1993: 449-450), Baczyńska (1998: 204), Ruano de la Haza (2000b: 48), Godinas (2008: 155-157) e Iglesias Feijoo (2008: 260), quienes aluden escuetamente a este manuscrito en sus estudios, lo vinculan a una compañía de cómicos. Todavía nadie ha argumentado con solidez la relación de este testimonio con la tradición impresa de la obra; falta también esclarecer si esta redacción es de Calderón o simplemente de un «papelista o secretario cómico» que trabajó sin la vigilancia del dramaturgo.

Las ediciones modernas de *El príncipe constante* se sirven del manuscrito de diverso modo. Cancelliere es quien menos autoridad otorga a este testimonio, que considera una simple copia de una compañía teatral en la que los versos añadidos «interrumpen el clímax de la acción» y las acotaciones son «redundantes» para la comprensión del texto (Calderón: 2000: 117). Porqueras Mayo, en cambio, aprecia la versión del manuscrito sobre todo por sus acotaciones, «muchas veces significativas porque explican o ilustran detalles, con gran viveza, de la obra» (Calderón: 1975: XC), aunque relega sus variantes a nota. Sí emplea el manuscrito para la fijación del texto Iglesias Feijoo, pues «cuando coinciden ambas versiones [la del manuscrito y la de las ediciones], el manuscrito ayuda a salvar errores y ausencias» (Calderón: 2006: XLIII). Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (1996: 68), en fin, editan el texto de este testimonio alegando que su elección “no es, en modo alguno, arbitraria ni injustificada”.

<sup>7</sup> Efectivamente, Alenda y Mira (1903: 341) menciona una representación de *El príncipe constante* en Fregenal de la Sierra en 1658, en el contexto de las fiestas celebradas para honrar el nacimiento de Felipe Próspero. Ese mismo año se imprimió una relación anónima de dichos festejos –cuyo largo título comienza *Frexenal leal y afectuoso...*– al final de la cual se reproduce la loa que precedió a la comedia. Este documento no arroja ninguna luz sobre la relación de esta puesta en escena y el texto del manuscrito 15.159.

Resulta admirable que en ningún momento duden de la autoría de Calderón y que no se planteen la posibilidad de que muchos de los cambios del manuscrito se deban a un adaptador del texto para una compañía teatral<sup>8</sup>. Solo el cotejo y el análisis de la naturaleza y la distribución de variantes del manuscrito posibilitarán, por un lado, corroborar su vínculo con una compañía de teatro y, por otro, establecer su relación con el resto de testimonios, su autoridad y su valor para la edición crítica.

## 1. Dependencia de una representación

La relación entre copia manuscrita y puesta en escena por un lado y texto impreso y lectura no es biunívoca: Vega García-Luengos recuerda que muchos de los manuscritos «no fueron elaborados ni utilizados en los ámbitos de la representación, sino que estuvieron orientados hacia coleccionistas y lectores» (2003: 1293), y que «las partes y, sobre todo, las sueltas, además de atender la adicción al teatro del público alfabetizado [...] proporcionarían los soportes de repertorio de los representantes, tanto de profesionales, como de aficionados» (2003: 1312). Por eso conviene olvidarse de todo prejuicio sobre la naturaleza del manuscrito de *El príncipe constante* y resolver si se trata o no de una copia destinada a la puesta en escena solo a partir de datos ofrecidos por el propio texto<sup>9</sup>. Wilson y Porqueras Mayo hicieron ya buena parte de la tarea que intentará completarse aquí.

### 1.1. Ampliación del papel del gracioso

En los manuscritos dramáticos no son infrecuentes los añadidos que potencian el papel de uno de los actores, normalmente el que hace de gracioso:

This overwriting of the burlesque part of the play and the subsequent pruning of it seem to be characteristic of several others [manuscripts]; in

<sup>8</sup> Se ha alzado alguna voz, como la de Godinas (2008: 162), contra esta “decisión que, tomando en cuenta la carencia de autoridad y el carácter contextual del texto en él contenido, podría dar a un lector no familiarizado una idea falseada del texto compuesto por Calderón.”

<sup>9</sup> Cuando se alude al «manuscrito» en realidad se hace referencia a la versión contenida en este, que puede ser copia de otro testimonio en donde se introducen los cambios; esto es, no se considera el manuscrito como objeto físico, sino el texto en él albergado; igualmente, las menciones al «copista» se refieren no al de este manuscrito 15.159 de la Biblioteca Nacional sino al artífice de los cambios de esta versión de *El príncipe constante*, que puede no corresponderse con el del manuscrito conservado con el que se trabaja.

the manuscripts of *El mágico prodigioso*, *El mayor monstruo los celos* and *En la vida todo es verdad y todo mentira* we can find more lines assigned to the gracioso than we find in the printed editions<sup>10</sup> (Wilson: 1973: 169).

También el manuscrito de *El príncipe constante* aumenta el protagonismo del gracioso, lo que notan ya Wilson y Porqueras Mayo. En la versión de las ediciones este papel le corresponde a Brito, quien interviene con treinta y dos versos en la primera jornada, con diez en la tercera y que no aparece ni una sola vez en la segunda: cuarenta y dos en total<sup>11</sup>; en cambio, el gracioso del manuscrito, Cutiño, pronuncia cincuenta y seis versos en la primera jornada, ochenta y uno en la segunda y ochenta en la tercera: doscientos diecisiete. La diferencia salta a la vista.

Algunos añadidos correspondientes al gracioso tienen un tono bastante tosco<sup>12</sup>, como este que sustituye los vv. 876-902 de las ediciones<sup>13</sup>:

(*Vanse metiendo mano y sale Cutiño retirándose de Celín y otros dos moros*)

CELÍN	Bárbaro, date a prisión.
MORO 1	¿Qué hacías dentro la cueva?
CUTIÑO	Acabarme de espulgar.
CELÍN	Pues ¿cómo oyendo la guerra te estabas de aquella suerte?
CUTIÑO	Tengo un disgusto con ella

<sup>10</sup> Según Varey (1990: 101-102), lo mismo ocurre en el manuscrito 16.877 de la Biblioteca Nacional, que contiene una versión de *Cada uno para sí* de Calderón. También Greer (1991: 83) observa la ampliación de «crowdpleasing comic passages» en el manuscrito de *Santa Juana*, de Tirso de Molina; asimismo, Pedraza (2000: 213) piensa que el desarrollo del papel del gracioso Cosme en las ediciones de Valencia y Zaragoza de *La dama duende* «podría indicar que el texto valenciano-aragonés procede de una compañía cuyo intérprete de mayor importancia fuera el gracioso».

<sup>11</sup> Se cuentan también las intervenciones que en realidad solo constituyen medio verso. No se han considerado los seis versos de Brito con los que se realiza el ataque a fray Hortensio Félix Paravicino, puesto que Calderón se vio obligado a eliminarlos en seguida y no aparecen en ninguno de los testimonios conservados.

<sup>12</sup> Wilson (1961: 790) afirma: «Cutiño's replacement of Brito and don Juan greatly coarsens the play».

<sup>13</sup> En casos como este se trata de versos que sustituyen a los de las ediciones; en otros son meros añadidos entre dos versos que en las ediciones aparecen seguidos. Ver también las adiciones entre, por ejemplo, los vv. 583-591, vv. 1169-1170, vv. 1435-1436, vv. 1484-1486 y vv. 2602acot- 2603. Por otro lado, hay que advertir que el manuscrito carece de puntuación y signos de interrogación y admiración, aunque en la cita se incluyen de forma provisional para facilitar la lectura.

- por cosas que yo me entiendo;  
fuera de que agora empieza.
- CELÍN                   ¿Quién eres? Dilo.
- CUTIÑO               Yo soy  
quien tú quisieres que sea:  
criado de don Fernando  
de Portugal.
- MORO 2               ¡Linda presa!  
Matémosle, Celín.
- CUTIÑO               ¡Miren qué linda receta! (*Átanle las manos atrás*)  
Señores moros de bien,  
suelto me iré.
- CELÍN                   ¡Linda flema!
- CUTIÑO               ¡Ay, que me quiebra una mano! (*Tíranle de los cabellos*)  
¡Que me arranca una guedeja!
- MORO 1               Calle, pues que callo yo.
- CUTIÑO               ¡Pues valga el diablo la perra  
que acá le echó! ¿Soy de mármol?
- MORO 1               Al campo, Celín, le lleva;  
que los nuestros han vencido  
las lusitanas banderas.
- CELÍN                   Camine y vaya delante.
- CUTIÑO               ¡Aquí de Dios! ¡Que me llevan  
a comer el alcuzcuz,  
aceite, cabra y oveja! (*Vanse*)

Los estudiosos rechazan la posibilidad de que este y otros añadidos tan ordinarios provengan de la pluma de Calderón: «Hay ampliaciones que la crítica textual tiene que rechazar por burdas: no las hubiese autorizado el dramaturgo» (Porqueras Mayo: 1983: 248). Ahora bien, Calderón también era capaz de escribir de propio versos vulgares, por lo que estos juicios no esclarecen nada acerca de la autoría de los cambios del manuscrito.

Si se observa con más detalle la relación del gracioso del manuscrito con el de las ediciones se puede obtener algunas conclusiones. En primer lugar, llama la atención que el nombre del gracioso del manuscrito, Cutiño, se corresponda en las ediciones con el de uno de los nobles que acompaña a Fernando<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> La cursiva es mía. Todas las citas de *El príncipe constante* proceden de la *Primera parte* de 1636 (QCL), texto utilizado como base del cotejo de testimonios para la edición que preparo.

JUAN                   Tánger las puertas de sus muros cierra.  
 FERNANDO           Todos se han retirado a su sagrado,  
                               *don Juan Coutiño, conde de Miralva,*  
                               reconoced la tierra con cuidado (vv. 491-494)

En el manuscrito hay otro personaje llamado don Juan, cuyo nombre completo es don Juan de Silva y que aparece como locutor con la forma abreviada «Juan»; su apellido es citado en varias ocasiones, en una de ellas por Fernando junto al título nobiliario que en las ediciones posee don Juan Coutiño<sup>15</sup>:

don Juan de Silva, conde de Miralva (v. 493)

El noble don Juan Coutiño de las ediciones, por tanto, «se desdobra» en el manuscrito. Este personaje, por otra parte, tiene un referente histórico: parece difícil creer que Calderón se atreviera a bautizar al gracioso con el nombre de un noble real que halló en el libro de Faría utilizado por él<sup>16</sup>: es una razón de peso en contra de la autoría calderoniana de la versión del manuscrito.

Don Juan Coutiño aparece de forma acortada como el locutor «Juan» en las ediciones, mientras que en el manuscrito se menciona como «Cutiño» cuando es el gracioso y como «Juan» cuando es el noble don Juan de Silva. El gracioso del manuscrito, por tanto, aparte de pronunciar nuevos versos que no están en las ediciones, se adueña de muchas de las palabras que en estas le corresponden al noble don Juan<sup>17</sup>. Por ello, al estar caracterizado lo que dice don Juan Coutiño en las ediciones, como noble que es, por un tono serio, el gracioso del manuscrito a veces no resulta nada divertido<sup>18</sup>. Este es otro indicio de que la dirección del cambio es de la versión de las ediciones a la del manuscrito, pues parece poco probable que originalmente estos versos de carácter grave se pusiesen en boca de un gracioso tan chocarrero: resulta más juicioso pensar que Cutiño

<sup>15</sup> Don Juan de Silva aparece ya en las *dramatis personae*; también en: v. 476acot, v. 871acot y en una acotación en un añadido entre los vv. 2602-2603.

<sup>16</sup> Como explica Sloman (1950: 60): The historical character, D. Juan Coutiño, Count of Miralva, is taken from the *Epítome [de las historias portuguesas de Faría y Sousa]*. In the very paragraph dealing with the restoration of Ferdinand's body to Portugal, Faría y Sousa refers to him specifically among those who persisted in the assault of Arzila.

<sup>17</sup> Sobre estos cambios ver Wilson (1961: 787-788).

<sup>18</sup> Ver, por ejemplo: v. 492, v. 959, vv. 1184-1200, vv. 2603-2605 y vv. 2741-2744.



habla de asuntos serios debido a los reajustes de la adaptación, en la que se adueña parcialmente del papel del noble don Juan. Esto constituye otro dato que inclina la balanza en contra de la autoría de Calderón, pues resulta difícil sostener que el dramaturgo incurriera en este «descuido»<sup>19</sup>.

## 1.2. Cambios en otros personajes

Algunos aspectos del manuscrito parecen deberse a las limitaciones o carencias de una compañía teatral para la cual se hubiera arreglado su texto: en primer lugar, hay menos personajes femeninos que en la versión de las ediciones (Porqueras Mayo: 1983: 237), pues se suprimen dos de las moras, Estrella y Celima, y una tercera, Rosa, aparece en las *dramatis personae* con la indicación «no habla»; consecuentemente, Rosa es sustituida por Zara en el v. 1591<sup>20</sup>. Fácilmente se deduce que en la compañía no había suficientes actrices para desempeñar todos los caracteres femeninos que exige la otra versión. En cambio, hay más personajes masculinos, pues en las *dramatis personae* se añaden «moros de acompañamiento», «dos otros cautivos» y «músicos».

Por otra parte, el Rey moro, a diferencia de lo que ocurre en las ediciones, no es el padre de la princesa Fénix sino su hermano: la única explicación plausible de este cambio de parentesco es que la compañía careciese de un actor mayor capaz de desempeñar el papel de viejo (Wilson: 1961: 791-792). Porqueras Mayo (1983: 246) postula que debía de estar formada por actores muy jóvenes<sup>21</sup>.

El cambio de relación entre Fénix y el Rey se observa en este momento<sup>22</sup>:

<sup>19</sup> A este respecto opina Wilson (1961: 788): «These changes prove that the manuscript is later than the printed text». Por otra parte, lo lógico sería que Cutiño también asumiera muchos de los versos, si no todos, de Brito, ya que es el gracioso de la otra versión y por tanto le corresponderían sus intervenciones; pero solo en una ocasión de la tercera jornada se sustituye el nombre de Brito por el de Cutiño (v. 2214).

<sup>20</sup> Una intervención de Rosa (vv. 25-30) se incluye entre los versos sustituidos por otros en el manuscrito y es suplantada por Fénix en el v. 63.

<sup>21</sup> El mismo autor (1983: 237) advierte que ya en las *dramatis personae* del manuscrito se elimina la indicación «viejo» junto a «Rey moro». Ahora bien, García Reydi (2011: 191) señala el caso de un actor de poca edad que desempeñó el papel de viejo, Pedro de la Rosa, pues «el *attrezzo* de su compañía, que sin duda debía de contar con barbas postizas, permitió la metamorfosis adecuada para que un actor joven pudiera representar verosímelmente el papel de padre».

<sup>22</sup> Ver también: v. 450, v. 2659 y los añadidos del manuscrito entre los vv. 2152-2153 y entre los vv. 2602-2603.



MULEY       ¿Para qué?  
 FÉNIX        Porque ignorante  
               mi *padre* de mi cuidado (vv. 443-444)

padre] E (Ediciones)  
 hermano] Ms. (Manuscrito)

Ahora bien, hay una alusión de Fénix a su padre que se deja tal cual, sin cambiarla por «hermano»:

REY            Qué es lo que dices?  
 FÉNIX        Señor  
               si sabes, que siempre has sido  
               mi dueño, mi *padre*, y Rey, (vv. 124-126)

Este descuido es un dato valioso acerca de la dirección del proceso de copia: tiene poco sentido pensar que en una primera versión Fénix y el Rey son hermanos y en la que llega a la imprenta son padre e hija y que, en la redacción de la primera versión, Calderón sufre un lapsus y convierte sin motivo alguno en un verso concreto al Rey y Fénix en padre e hija; resulta más sensato sostener que el copista que adapta el texto para la compañía tiene un despiste y pasa por alto esta alusión de la princesa mora a su padre. Otros versos en los que habla Fénix apoyan la idea de que la versión del manuscrito se ha elaborado sobre la de las ediciones<sup>23</sup>:

A tus ojos ves mi pecho,  
 rendido a un desnudo alfanje  
 y consientes que los míos  
 tiernas lágrimas derramen?  
 Siendo Rey, has sido fiera?  
 Siendo *padre*, fuiste áspid?  
 Siendo juez, eres verdugo?  
 Ni eres Rey, juez, ni *padre*. (vv. 2679-2686)

padre (v. 2684)] E  
 hermano] Ms.

padre (v. 2686)] E  
 mi sangre] Ms.

<sup>23</sup> Con ligeras variaciones en el texto de las ediciones y el manuscrito que no afectan a la argumentación.

En los testimonios impresos, este último verso, «Ni eres Rey, juez, ni padre», recoge los sustantivos de la correlación iniciada tres versos antes: «Siendo *Rey* [...], Siendo *padre* [...], Siendo *juez*». En el manuscrito, en cambio, no se incluye uno de ellos, «hermano» –«Siendo *Rey* [...] Siendo *hermano* [...] Siendo *juez*–, y en su lugar se emplea «mi sangre», que mantiene la rima en «ae» del romance pero que no respeta la correlación. Si los versos del manuscrito fueran anteriores a los de la versión de las ediciones habría que aceptar que la correlación escrita por el dramaturgo en un principio era defectuosa y la modificada, curiosamente, perfecta.

Por último, a diferencia de lo que ocurre en casi todos los testimonios impresos, en los cuales Tarudante es «general», en el manuscrito, como en Vera Tassis, aparece junto al nombre de este el título de «Rey» en la lista de personajes. Pero la categoría que posee Tarudante en el texto de las ediciones queda al descubierto en un lugar del manuscrito:

FÉNIX	Este retrato ha enviado.
MULEY	Quién?
FÉNIX	Tarudante <i>el Infante</i> . (vv. 441-442)

el infante] E  
y el infante] Ms

Al introducir la copulativa «y», «el infante» deja de ser una aposición y por tanto un atributo de Tarudante; en efecto, este no es príncipe sino rey según el manuscrito. Pero tal cambio conlleva un error grave de sentido, puesto que Muley pregunta por el retrato que guarda su amada Fénix, una imagen de Tarudante que, con lógica, le ha sido entregada por este; no se sabe quién es ese «infante» al que la princesa hace responsable junto con su pretendiente moro del envío del retrato. Esto muestra una vez más que el texto de las ediciones es anterior y sirve de base para el manuscrito, cuyo copista no se luce demasiado al resolver algunos de los problemas que le supone la adaptación de la obra.

### 1.3. Acotaciones más abundantes y detalladas

Subraya Wilson que «the stage directions of the manuscript are far more explicit and more frequent than those of the printed texts» (Wilson: 1961: 787)<sup>24</sup>. Este es un signo bastante inequívoco de la proximidad del

<sup>24</sup> También Porqueras Mayo (1983: 240).

manuscrito al acto dramático: por su abundancia Ruano de la Haza (1992: 46-47) asegura que la versión zaragozana de *La vida es sueño* es una adaptación para las tablas, y Fernández Mosquera (1996: 252) concluye que el manuscrito R 79 BNM de *El mayor monstruo del mundo* ofrece «una versión para ser representada» debido a las «ricas didascalias» que contiene<sup>25</sup>.

La acotación inicial, por ejemplo, apenas deja lugar a la duda sobre su funcionalidad<sup>26</sup>:

Salen dos cautivos cantando lo que quisieren y Zara] E  
Salen Zara y dos cautivos o tres con instrumentos. Esté un espejo en una fuente encima de un bufete, y una toalla y jarro de plata] Ms.

La acotación del v. 2584 también muestra con nitidez esta diferencia entre el manuscrito y las ediciones<sup>27</sup>:

Sale Fernando] E  
Sale don Fernando de gala, con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano, en un bofetón por alto o por el tablado, como quisieren, y dice] Ms.

Por otra parte, en el manuscrito abundan las indicaciones menores relacionadas con la interpretación y los gestos de los actores. Junto a versos en los que en las ediciones no hay ningún tipo de acotación, en el manuscrito se encuentran, por ejemplo: «quítale el retrato» (v. 474),

<sup>25</sup> Ver también Ruano (2000b: 47-48) y Greer (2008: 208).

<sup>26</sup> Con ligeras variantes entre los testimonios impresos que no importan para la argumentación.

<sup>27</sup> Ver también la acotación al v. 2646, y las que se hallan en los añadidos del manuscrito entre los vv. 876- 902 y entre los vv. 2012-2013. A veces el cambio en las acotaciones del manuscrito consiste solo en la omisión de un objeto: se eliminan las cadenas en v. 1509acot. y los arcabuces en v. 2532acot. Esta supresión lleva a pensar que la compañía concreta para la que se realiza la adaptación tal vez no contaba con dichos utensilios. Por otra parte, sobre la indicación «como quisieren» afirma Ruano de la Haza (2000b: 58): el poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere» [...] Claramente, los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, que en ocasiones los anotaba en el manuscrito copia que sacaba para la representación. No obstante, la expresión también puede deberse a quien prepara la versión para la compañía teatral, que deja así varias posibilidades para la puesta en escena. En este trabajo se defiende que Calderón no es el autor del texto albergado en el manuscrito 15.159.

«yendo al muro» (v. 559), «Quítale el pliego al rey y rómpelos y arrójalos y luego los coge y se los come» (v. 1374) o «Híncanse de rodillas los esclavos» (v. 1581), «representando a media voz» (v. 1692acot.), «en voz alta» (v. 2254) o «va arrastrando» (v. 2280)<sup>28</sup>. Incluso se concreta el modo de interpretar: por ejemplo, en la acotación «sale don Enrique» (v. 847), el manuscrito añade «alborotado», «como recelado» apunta en el v. 1693 y «severo» en la acotación del v. 1818, donde las ediciones solo leen «Vase». También son indicaciones para la representación los apartes, señalados en el manuscrito en versos para los que las ediciones no ofrecen más detalle<sup>29</sup>.

En síntesis, hay en el texto numerosas señales de que se trata de una adaptación para una compañía de cómicos. Ahora hay que determinar la relación del manuscrito con el resto de testimonios de *El príncipe constante*: quizá la versión para la escena se hiciera a partir de un texto más cercano al original, y por tanto con mejores lecturas, que el que pudo recuperar Calderón para llevarlo a la imprenta.

## 2. Relación con la tradición impresa

En el presente trabajo no es posible explicar la filiación de los impresos de *El príncipe constante*: baste señalar que la edición *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas. Cuarta parte*, publicada en Lisboa en 1652 (L), y la suelta, sin fecha ni pie de imprenta, incluida en el ejemplar falsificado de la *Sexta parte de escogidas* ubicado en la Biblioteca Universitaria de Friburgo (EFB) ofrecen un texto más cercano al original que el resto de testimonios<sup>30</sup>.

### 2.1. Errores en común con la primera edición de la *Parte* (QCL)

El manuscrito presenta una quintilla incompleta en común con todos los testimonios salvo VT, que corrige<sup>31</sup>:

<sup>28</sup> Ver también: v. 135, v. 464, v. 834, v. 1214, v. 1263, v. 1433, v. 1693, v. 1762, v. 2381, v. 2550, y v. 2745.

<sup>29</sup> Ver también: v. 133 (con VT), v. 155 (con VT), v. 158, v. 947 (con VT), v. 1434, v. 1941, v. 2017, v. 2045, v. 2153 o v. 2283. Algunos de estos apartes son asimismo precisados por VT porque aclaran el sentido del texto no solo en la representación sino también en la lectura.

<sup>30</sup> Ver Iglesias Feijoo (2008).

<sup>31</sup> La cursiva es mía e indica el contexto de la quintilla. El nombre del locutor se enmarca entre corchetes para indicar que su intervención no comienza en ese verso sino antes.

[BRITO] *del gran profeta Mahoma.*  
 REY Que tenga fe en este estado  
 más me ofende, y más me infama  
 infante, maestre.  
 BRITO El Rey llama  
 FERNANDO A mí, Brito, haste engañado,  
*ni infante ni maestre soy* (vv. 2268-2273)

Este error común evidencia que el manuscrito se remonta en última instancia a la misma fuente de la que derivan todas las ediciones. A la vez, comparte errores con QCL que no han podido ser ocasionados de forma independiente; el resto de testimonios de la zona alta del estema, esto es, L y EFB, presenta en algunos de estos lugares una buena lectura que procede del arquetipo. Por ejemplo:

[FERNANDO] tomaré la libertad  
 de quien queda a padecer  
 por mí? dejaré que sea  
*vano* por su honor cruel,  
 por ser liberal conmigo? (vv. 1875-1879)

vano] QCL, Ms.  
 uno por] L, EFB  
 uno con] VT

La lectura de L y EFB tiene más sentido que la de QCL; indicio de la propiedad de la variante de estos testimonios es que coincide en lo esencial con la enmienda de Vera Tassis, que lee el error de QCL a través de la reedición de esta, VSL. Además «vano» y «uno» son palabras muy próximas, lo que propiciaría el error paleográfico. Otro ejemplo:

[FERNANDO] amigos *mi fin* llegó,  
 llevadme de aquí en los brazos.  
 JUAN Serán los últimos lazos  
 de mi vida.  
 FERNANDO Lo que os ruego,  
 noble don Juan, es, que luego  
 que espire, me desnudéis,  
 en la mazmorra hallaréis  
 de mi religión el manto,  
 que le truje tiempo tanto,  
 con este me enterraréis (vv. 2512-2521)

mi fin llegó] QCL, Ms.  
a mi fin llego] L, EFB, VT

Con la lectura de QCL, «mi fin llegó», no se respeta la rima de décima: llegó – lazos (b) – brazos (b) – ruego (a) – luego (a) – desnudéis (c) – hallaréis (c) – manto (d) – tanto (d) – enterraréis (c). Sí que mantienen la rima L, EFB y VT, testimonio este último que, como se ha indicado, enmienda. El manuscrito carece de tildes, pero al excluir la preposición «a», «mi fin» deja de ser un suplemento de «llego» y se convierte en sujeto de «llegó», que solo puede estar en tercera persona y por tanto su acento ha de recaer en la última sílaba. El manuscrito presenta aquí pues el mismo error que QCL.

Estos dos ejemplos bastan para confirmar la dependencia del manuscrito del texto de la *Parte* o de otro que contiene estas mismas variantes y que, en cualquier caso, se sitúa en la rama de QCL<sup>32</sup>. No sería el único manuscrito vinculado a una representación cuyo texto derivase directamente de un impreso; así, Ruano de la Haza (1991: 495) comenta:

En la década de 1670, el autor Antonio de Escamilla decidió sacar una copia manuscrita de la comedia calderoniana *Cada uno para sí*. Para ello utilizó el texto impreso en 1661 en la *Parte Quince de Comedias Nuevas Escogidas*. Dos de sus copistas se encargaron de la labor de trasladar la comedia<sup>33</sup>.

Vega García-Luengos (2003: 1295) y Blecua (2009: 100) afirman que, si un manuscrito se prepara con un impreso por modelo, seguirá la puntuación de este y su texto se dispondrá en dos columnas; como en el caso de *El príncipe constante* solo hay una columna por página y no contiene

<sup>32</sup> Ver asimismo: v. 533, v. 558, v. 686, v. 770 y v. 2764. El manuscrito también alberga variantes adiaforas en común con QCL frente a otros testimonios: v. 196, v. 794, v. 957, v. 1.013, v. 2757 y v. 2762; y otras a las que solo puede llegar si lee QCL o un testimonio con estas mismas lecturas: v. 409, vv. 413-423 y v. 2716. Por otra parte, estos errores y lecturas que el manuscrito comparte con QCL los tiene también VSL; VS posee todos menos los de los v. 1857, v. 2348, v. 2757 y v. 2762. Por estos indicios, si el manuscrito siguiese otro impreso también podría ser este VSL.

<sup>33</sup> Ver también la introducción de Ruano de la Haza a su edición de *Cada uno para sí* (Calderón: 1982: 3-93). Por su parte, Rodríguez Gallego-López (2008: 292), a propósito del texto de *El mayor encanto, amor* y con un razonamiento paralelo al expuesto aquí para *El príncipe constante*, afirma que el manuscrito es copia «o bien de *QC* o bien de *S*». Fernández Mosquera (2008: 131) coincide en esta suposición y señala que igualmente el manuscrito de *Los tres mayores prodigios* depende de la *Parte*. Ver también Ulla Lorenzo (2011).

salvo unas pocas comas y ni un solo punto, es de suponer que procede no de un impreso, sino de otro manuscrito; con todo, cabe la posibilidad de que el copista escriba lo que alguien le dicta siguiendo un impreso. A favor de del antecedente manuscrito están algunos errores paleográficos que se justifican porque el copista no entiende la caligrafía del modelo:

que la piedad de los ojos  
 fue tan grande, tan vehemente  
 de *no ver* siempre desdichas  
 de no mirar ruinas siempre,<sup>34</sup>  
 que por el campo buscaban  
 entre lo rojo lo verde. (vv. 619-624)

no ver] E  
 mover] Ms.

La variante del manuscrito rompe el paralelismo y además carece de sentido; seguramente las palabras «no» y «ver» se encuentran muy próximas –si no están unidas– en el manuscrito que sigue y de ahí el error.<sup>35</sup>

## 2.2. Buenas lecturas del manuscrito frente a errores de la *Parte*

A simple vista, el manuscrito presenta un texto bastante bueno, pues apenas posee errores en la métrica, la rima, la sintaxis o el sentido, sobre todo si se compara con la *Parte* de 1636. Por eso se ha afirmado que «tiene algunas variantes que mejoran el texto de la *Primera parte* de Calderón» (Sánchez Mariana: 1993: 450). Ahora bien, lo importante es saber de qué tipo son esas lecturas, porque no hace falta recordar que estas no tienen el mismo valor si son originales o enmiendas de un copista; por lógica se deduce que si el manuscrito sigue un testimonio de la rama de la *Parte* que contiene los errores de esta, cuando la *Parte* presente un error y el manuscrito una lectura válida, este corrige. Podría objetarse que el ascendiente del manuscrito no tiene por qué contener todos los errores de la *Parte*, sino solo aquellos que ambos testimonios tienen en común, y que el resto se han introducido posteriormente hasta llegar a QCL; pero otras variantes evidencian que el manuscrito se basa en un texto con

<sup>34</sup> «Siempre» es errata en QCL.

<sup>35</sup> Asimismo pueden ser errores de este tipo la confusión «iba con *órdenes pues*», buena lectura de las ediciones, con «iban con *orden después*», del manuscrito (v. 199); «*el aire turba*» con «*alegre turba*» (v. 844); y «que aunque una *montaña sea* / rústico palacio» con «que aunque una *montaña seca* / rústico palacio» (vv. 1231-1232).



muchos errores de la *Parte*, aun aquellos que «no se ven» porque en su lugar ostenta una lectura buena. Esto se aprecia con claridad donde la *Parte* tiene un error; Lisboa y la suelta de *Escogidas* de Friburgo ofrecen una buena lectura idéntica a la que no han podido llegar de forma independiente y que procede del arquetipo; Vera Tassis otra buena lectura que ha de ser una solución salida de su propio magín para subsanar el error que lee en la reedición de la *Parte*, y, el manuscrito, otra diferente a la de estos tres testimonios. Por ejemplo, en esta redondilla hay en QCL un verso corto que, además, estropea la rima<sup>36</sup>:

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños.

CAUTIVO 1 Tu vista  
hace nuestra esclavitud  
dichosa.

CAUTIVO 2 Siglos pequeños  
*son los del Fénix, señor* (vv. 1099-1103) QCL

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños

CAUTIVO 1 Verte con vida y salud  
hace nuestra esclavitud  
dichosa.

CAUTIVO 2 Siglos pequeños  
*son los del Fénix, señor* L, EFB

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños

CAUTIVO 1 Señor, tu vida y salud  
hace nuestra esclavitud  
dichosa.

CAUTIVO 2 Siglos pequeños  
*los del Fénix sean, señor* VT

[FERNANDO] no disgustéis vuestros dueños

CAUTIVO 3 Qué piedad y qué grandeza  
CAUTIVO 1 Denos los pies vuestra Alteza  
y sean siglos pequeños  
*los del Fénix, gran señor* Ms.

La lectura del manuscrito no procede del arquetipo, porque de ser así coincidiría con la de L y EFB, la cual sí que se remonta a dicho testimonio perdido: presenta versos de métrica apropiada rehaciendo toda la redondilla debido a que, aunque lee el mismo verso corto que QCL, lo advierte y lo subsana. Otro ejemplo:

<sup>36</sup> La cursiva es mía y señala el contexto de la redondilla.

REY                    *Con más doméstica guerra*  
 Se ha de rendir.  
 MULEY                De qué suerte?  
                           con abatir a poner  
                           a Fernando en tal estado  
                           que él mismo a Ceuta me dé. (vv. 1786-1790)  
 QCL

menos costosa y cruel] add. L, EFB  
 se ha de rendir a mis pies] add. VT<sup>37</sup>  
 con intención más cruel] add. Ms.

Se trata de un romance en «é» en el que falta el verso de la rima después de «con más doméstica guerra». De nuevo L y EFB ofrecen la misma variante, un octosílabo ubicado en el arquetipo, VT ofrece una solución propia y otra diferente el manuscrito<sup>38</sup>.

Por otra parte, estas lecturas manifiestan que Vera Tassis no conoce el manuscrito, ya que las enmiendas de ambos testimonios divergen: si el “mejor amigo” Calderón se ayudase de este texto en más de una ocasión hubiese adoptado sus soluciones.

Otras veces la buena lectura del manuscrito donde la *Parte* ostenta un error sí que coincide con la de L y EFB; pero esto no debe llevar a engaño, pues en tales casos las posibilidades de pensar en la misma solución de forma independiente son muy altas, de manera que el manuscrito ha podido deducir con éxito la lectura que les ha sido transmitida a L y EFB desde el arquetipo. De hecho, a veces también lene en común VT e incluso VS, testimonios que corrigen el error derivado de QCL:

sorbernos una nave una tormenta,  
*es decir, que sobra aquella gente* QCL (vv. 535-536)

es decir que sobraba aquella gente] Ms., L, EFB  
 es decirnos que sobra aquella gente] VT

<sup>37</sup> Para mantener la alternancia de versos correspondiente al romance, VT cambia el v. 187 «Se ha de rendir. MULEY: ¿De qué suerte?» por «¿De qué suerte? MULEY: De esta suerte».

<sup>38</sup> Ver también: v. 463, v. 845, v. 932 (L y EFB leen con VT), vv. 1060-1063, vv. 1104-1110, vv. 1304-1309, v. 1583, v. 1592, v. 1601, v. 1615 (L y EFB leen con VT), v. 1627, v. 1780 (L y EFB leen como QCL), v. 1786, v. 1984, v. 2120 (L y EFB leen como QCL), v. 2489 (VT lee como L y EFB) y v. 2584.

El verso en QCL es hipométrico, pues tiene diez sílabas en lugar de once: falta solo una, que el manuscrito consigue cambiando «sobra» por «sobraba» y VT «decir» por «decirnos». Otro caso más:

Que la mía es común pena,  
no me doy por entendido,  
que muchos la han *parecido*,  
y vive de enojos llena. (vv. 1166-1169)

parecido] QCL  
padecido] Ms., L, VT, EFB

Es fácil vislumbrar que «muchos la han parecido», esto es, «muchos tienen una pena similar a la mía», es una lectura más deficiente que «muchos han padecido la misma pena que yo»: sin dificultad distintos testimonios pueden llegar de forma independiente a la misma conclusión<sup>39</sup>.

También puede suceder que en estos lugares el manuscrito no lea el error de QCL porque dicho error se produce no en el texto de la rama de QCL que lee el manuscrito sino en la propia *Parte*; de ser así, no se trata de una enmienda sino de una lectura procedente del arquetipo<sup>40</sup>.

En ciertas ocasiones la variante del manuscrito parece salida de la pluma de Calderón; tal ocurre en este lugar:

No vista ropas de seda  
sino *sarga* humilde y pobre (vv. 1477-1478)

<sup>39</sup> Ver también: v. 104 (Ms. lee con VS, VT, EFB), v. 191 (VS, VT, L, EFB), v. 300 (VS, VT), v. 727 (L, EFB), v. 843 (EFB), v. 1432 (VS, L, EFB), v. 1463 (VS, EFB), v. 1591 (VT, L, EFB), vv. 1905-1907 (VT), v. 1916 (VT, EFB), v. 2381 (VT, EFB).

<sup>40</sup> Una concomitancia entre el manuscrito y EFB resulta llamativa, aunque no tanto como para desmentir las hipótesis propuestas en este trabajo:

los que caballo tuvieren  
salgan también a su usanza  
*con sus lanzas y arneses*. (vv. 574-576)

con sus lanzas y arneses] QCL, L  
con lanzas y con paveses] Ms.  
con sus lanzas y paveses] EFB  
con lanzas y con arneses] VT

Ciertamente, el hiato «y arneses» –ya que con la sinalefa el verso solo tiene siete sílabas– no debía de ser sencillo de pronunciar para un actor, y de hecho suena extraño en la lectura, de ahí la enmienda de VT. El manuscrito da con la variante más autorizada de EFB, lo que prueba también el buen ojo de quien realiza las correcciones.

sarga] QCL, VT, EFB  
 saria] L  
 jerga] Ms.

La variante de Lisboa puede ser una errata o un lusismo, pues precisamente «saria» es «sarga» en portugués. Calderón no usa en ninguna otra comedia «sarga», o así lo evidencia la búsqueda en TESO. En cambio, sí que emplea «jerga» y siempre con la acepción de tela tosca y pobre: resulta, por tanto, mucho más apropiada para el contexto la lectura del manuscrito que la de las ediciones.

Ahora bien, esta y otras variantes del estilo se deben al estupendo criterio corrector del copista y no contradicen la tesis aquí sostenida de que las buenas lecturas del manuscrito no son originales sino correcciones<sup>41</sup>. Además no resulta inverosímil que el copista hubiese leído –cuando no adaptado también para la escena– más comedias de Calderón e incluso de otros autores, de forma que tales expresiones le resultasen familiares; como observa Ruano de la Haza (2000a: 16) para los autos sacramentales:

Muchas de las copias manuscritas de los autos parecen haber sido transcritas por clérigos y copistas conocedores, no sólo del tipo de referencias que utilizaba Calderón, sino también de su estilo, un estilo que, como los editores de los autos han tenido ocasión de comprobar, incluye

<sup>41</sup> Otro lugar en que la lectura del manuscrito parece ser superior:

Hazte al mar, un barco sea  
 dorado carro del Sol.

ROSA Y cuando tanto arrebol  
*errar* por sus ondas vea... (vv. 61-64)

errar] QCL, L, EFB  
 entrar] VT  
 arar] Ms.

Efectivamente, el verbo del manuscrito coincide con el del verso de otra obra calderoniana, *La sibila del Oriente*: «aré los campos de cristal y nieve». (Calderón: 2010: 840)

Porqueras Mayo (1983: 246) detecta otra variante del manuscrito

superior a la conocida en el texto editado. Cuando Muley describe al rey de Fez las miserias que sufre Fernando en la prisión le dice que queda «en un lugar arrojado» [...] Sólo el manuscrito ofrece «aherrojado», palabra mucho más descriptiva y que ya usa Calderón para situaciones parecidas, por ejemplo en *La vida es sueño* relacionada con Segismundo.

el reciclaje de pasajes, versos e ideas que reaparecen a veces en varios de sus autos. Cualquier persona medianamente familiar con la manera de componer de don Pedro habría sido, pues, capaz, no sólo de corregir acertadamente errores de copistas, sino de añadir versos calderonianos a un ascendiente deturpado.

### 3. Clarificación del significado

El copista del manuscrito se esfuerza de forma notable no solo por enmendar los errores sino también por aclarar el sentido del texto, de manera que deshace ambigüedades y explica o directamente elimina pasajes oscuros. Wilson (1961: 792) formula esta misma idea: «In other changes, additions and alterations, the reviser seems to have been anxious to make explicit every hint of Calderón's, thereby greatly decreasing the play's subtlety».

#### 3.1. Clarificación de versos ya inteligibles

Tal es el afán explicativo del copista que modifica versos de significado ya claro para hacerlos más comprensibles todavía. Así se aprecia en este fragmento:

FERNANDO Qué te admira?  
 FÉNIX De una suerte  
                   me admira el oírte, verte  
 FERNANDO *No lo jures, bien lo creo* (vv. 1616-1618)

No lo jures, bien lo creo] E  
 No te asombres, yo lo creo] Ms.

Ciertamente, Fénix no ha jurado nada, sino que se ha asombrado: de ahí, posiblemente, el cambio del obsesivo copista. La variante de las ediciones hace sentido y ni VT, ni VS, que corrigen cuando se percatan de un error, se detienen en ella. Un ejemplo más:

REY Qué quieres valiente joven?  
 ALONSO Que me entregues al infante,  
                   *al maestro don Fernando,*  
                   y te daré por rescate  
                   a Tarudante, y a Fénix (vv. 2649-2653)

al maestro don Fernando] E  
 pluguiera a Dios fuera vivo] Ms.

El texto de las ediciones no deja totalmente claro que Fernando ya ha fallecido en este momento; para evitar la confusión, el manuscrito subraya que el protagonista está muerto con este octosílabo y un *añadido*<sup>42</sup>. Puede sustituir el verso «al maestro don Fernando» porque redundante en la referencia al infante y su elisión no afecta a la sintaxis ni al significado.

Esta voluntad aclaratoria quizá sea la causa de la inversión de locutores que tiene lugar a partir del v. 477, donde los versos que en las ediciones corresponden a Fernando en el manuscrito se atribuyen a Enrique y viceversa. Es la escena del desembarco en África, durante el cual, según las ediciones, Enrique se angustia por los malos agüeros y su hermano trata de animarle. Posiblemente el copista del manuscrito considera que este reparto de papeles no se aviene bien con lo que poco antes de la batalla con los moros exclama Enrique:

[ENRIQUE] no me espantan accidentes  
del tiempo, ni me espantara  
el semblante de la muerte (vv. 580-582)

Si Enrique asegura que no le teme a nada, no se comprende por qué justo antes se mostraba tan acobardado por simples fenómenos de la naturaleza o, como él los llama, «accidentes del tiempo»; de ahí, tal vez, que quien prepara la versión del manuscrito haya creído conveniente reajustar esta escena de modo que Enrique parezca seguro de sí mismo<sup>43</sup>.

Se pretende que el mensaje llegue con transparencia al público y por este motivo la búsqueda de claridad afecta no solo al diálogo sino a todos los sistemas de signos de la obra teatral: al v. 1214 se adjunta la acotación «Pónese un pañuelo en los ojos Enrique», gesto del actor con el que los espectadores repararían en que está llorando y se revelaría el sentido de los vv. 1216-1217: «harto me han dicho tus ojos / nada me diga tu lengua»<sup>44</sup>. Es un indicio más de que la versión del manuscrito estuvo

<sup>42</sup> Ver vv. 2598acot-2599.

<sup>43</sup> Con el cambio del manuscrito Fernando es pusilánime y Enrique valiente, lo que no se aviene bien con una de las interpretaciones de la comedia en la que coinciden algunos estudiosos, como Wilson (1939: 207) y Parr (1986: 170): la supremacía moral del príncipe portugués sobre todos los demás personajes. Por otra parte, puede considerarse que Enrique se muestra tan valiente en los vv. 579-582 porque las alentadoras palabras de su hermano Fernando han provocado en él un cambio de ánimo.

<sup>44</sup> Sobre la relación de las didascalias implícitas y las explícitas, ver las observaciones de Fernández Mosquera (1996: 254-257).

destinada a las tablas, pues de no ser así no se hubiera insertado esta didascalía pensada directamente para la interpretación<sup>45</sup>.

Curiosamente Ruano de la Haza también observa en el manuscrito de *Peribáñez* de Lope la búsqueda de un texto completamente coherente, sin ambigüedades ni lugares oscuros de ningún tipo: «His main intention in rewriting parts of *Peribáñez* was to produce a version of the play intelligible to a rural audience. To this effect, he subjected Lope's complex and often subtle creation to a rigorous process of simplification and clarification» (1983: 11)<sup>46</sup>. Parece lógico que el copista, al preparar el manuscrito, tuviese en su magín no solo las características del grupo teatral que lo utilizaría sino también del público para quien iba a ser representada la obra; posiblemente recibiese instrucciones de que facilitase su entendimiento por parte del propio autor de comedias<sup>47</sup>.

### 3.2. Sacrificio de la retórica a favor del sentido

El significado posee para el copista mucha mayor importancia que el ornato, de manera que a veces los cambios para hacer más nítido el sentido descuidan estructuras y figuras retóricas de la otra versión. Así, la necesidad de hacer coherente todo lo que dice el manuscrito le lleva también a romper un paralelismo muy claro:

si miro al mar, mil sombras considero;  
 si al cielo miro, sangre me parece,  
*sube lo azul*, si al aire lisonjero  
 aves noturnas son las que me ofrecen, (vv. 527-530)

<sup>45</sup> Ver más cambios que pretenden aclarar el sentido del texto, aun cuando este es diáfano, o arreglan un supuesto error cuando en realidad no lo hay; algunos rayan en lo arbitrario: v. 5, v. 52, v. 147, v. 198, v. 273, v. 317, v. 530, v. 534, v. 538, v. 601, vv. 635-636, v. 942, v. 1066, v. 1137, v. 1216, v. 1494, v. 1843, v. 2135, v. 2143, v. 2213, v. 2241, v. 2355, vv. 2456-2457, v. 2512, v. 2541, v. 2578, v. 2615, v. 2669, v. 2672, v. 2722 y v. 2729. También una parte de los añadidos tienen este propósito: ver el apartado 4.2.

<sup>46</sup> También Greer (1991: 84) concluye que el manuscrito de *Santa Juana*, de Tirso de Molina ofrece «a more “popular” text» de la obra, pues, entre otros motivos: «adds or expands several rather scabrous sexual passages related to the seduction of a villana by a young nobleman. For example, only in the manuscript version does the villana's former fiancé comment: «Io / no compro si están calados / ni la mugger ni el melon» (lines 931-933).

<sup>47</sup> Sánchez Mariana (1993: 444) afirma que en las versiones de los manuscritos para la representación «se varían frases o escenas según se trate de una representación en escenario palaciego o en los corrales públicos, según se represente en la Corte o en pueblos alejados, ante un público noble o ante el pueblo».



sube lo azul] QCL<sup>48</sup>  
tragó una nao] Ms.

Con estos versos, entre otros, Enrique comunica a Fernando la angustia que le producen los malos presagios y su hermano le conforta otorgando un sentido positivo a cada uno de los agüeros. Como Fernando alude a una embarcación perdida en la tormenta –«sorbernos una nave una tormenta / es decir que sobra aquella gente» (vv. 535-536)– y en la intervención de Enrique nada se decía sobre ello, el copista introduce en esta una alusión a una nao tragada por las aguas. Ahora bien, lo hace de una forma muy forzada –coloquialmente podría decirse que «donde puede»– y desbarajusta el paralelismo compuesto por tres miembros con el que expresa la angustia que le produce contemplar el mar, el cielo y el aire –«si miro al mar», «si al cielo miro», «si al aire lisonjero»<sup>49</sup>. De hecho, en no pocas ocasiones al copista se le puede acusar de escasa finura, de desatender la forma e incluso la sintaxis a cambio de una mayor transparencia de significado o la enmienda de un error. Por casos así resulta complicado sostener que el artífice de esta versión de *El príncipe constante* sea el propio Calderón.

### 3.3. Alteración de usos calderonianos

Hay otros lugares que rebaten con más fuerza la posibilidad de la autoría calderoniana, pues descubren el desconocimiento de algunos usos y combinaciones típicos del dramaturgo por quien escribe el texto del manuscrito. Este, por ejemplo, juzga confusas las estructuras de raigambre gongorina «A no sino B», «no A sino B», tan del gusto de Calderón<sup>50</sup> y por tanto las «enmienda»:

Pero como la porfía  
con iguales piedras suele  
hacer señal, por la fuerza  
*no, sino cayendo siempre* (vv. 769-772)

no, sino cayendo siempre] E  
que cae cayendo siempre] Ms.

<sup>48</sup> Se trata de un error de QCL: la lectura correcta es «su velo azul».

<sup>49</sup> Puede ser también que el copista del manuscrito no supiese solventar el error «sube lo azul» y decidiese introducir en su lugar la referencia a la nave perdida en la tormenta. Ver otros lugares en los que la aclaración del significado sacrifica tropos y figuras: v. 44, v. 94, v. 193, vv. 278-280, v. 723, v. 758, v. 1373, y v. 2287.

<sup>50</sup> Ver Alonso (1960: 225); Collard (1967: 22) y Pinillos (2004: 268).

La modificación del manuscrito afecta al octosílabo en que el nexo adversativo «sino» aparece precedido de la negación «no». Al copista debe de resultarle tan extraño que prefiere cambiarlo por la subordinada «que cae», la cual modifica a «la fuerza» y que, si bien pretende mejorar la sintaxis, en realidad da lugar a una oración bastante rara<sup>51</sup>.

Otra usanza calderoniana que no complace al copista tiene que ver con las silvas. En efecto, de los cuatro tipos fijados por Morley y Bruerton<sup>52</sup>, «Calderón wrote only Type 4 and Type 2, with two occurrences of Type 1 in plays of a special character» (Hilborn: 1971: 178). Esto es, la aparición de un verso suelto no consiste en un error sino que se trata de una característica de las silvas de segundo tipo<sup>53</sup>, pero si alguien no está al corriente de ello, le mueve un prurito corrector tan fuerte como el copista del manuscrito y se topa con un verso sin rima, con seguridad subsanará lo que interpreta como un error claro y añadirá otro verso:

REY                    Rinde la espada altivo  
                          portugués, que si logro el verte vivo  
                          *en mi poder, prometo*  
                          *ser tu amigo, ¿quién eres?*

FERNANDO        Un caballero soy, saber no esperes  
                          más de mí, dame la muerte. (vv. 902-907)

tu amparo ser y libertar prometo] add. Ms.  
ser tu amigo] E; dime, dime Ms.

El manuscrito cambia el principio del verso siguiente al suelto de las ediciones porque no tiene sentido tras el endecasílabo que introduce para completar el pareado. En cualquier caso, la repetición de «prometo» al

<sup>51</sup> Ver también vv. 2595-2598.

<sup>52</sup> Esta es la taxonomía de Morley y Bruerton (1968: 39): la primera es la silva de consonantes, aAbBcCdD...; la segunda consiste en versos de siete y once sílabas mezclados irregularmente, sin orden fijo de extensión o rima, con algunos sin rima; la tercera está formada solo por versos de once sílabas, la mayoría rimados, sin contar el pareado final, sin orden fijo, la mayoría dísticos ABAB y ABBA; la cuarta la integran versos de siete y once sílabas mezclados irregularmente con todas las rimas en los pares.

<sup>53</sup> En Hilborn (1971: 154-173) se citan otras comedias y autos donde hay versos sueltos; extrañamente este mismo autor se muestra escéptico con respecto a los versos sin rima en las silvas calderonianas: «There are a very few cases of unrimed lines –so few that their authenticity becomes decidedly suspect» (1971: 175). Sobre la funcionalidad de las silvas en Calderón puede verse Fernández Guillermo (2008).

final de dos versos seguidos resulta un tanto desmañada<sup>54</sup>. Y es que, por un lado, el copista del manuscrito se muestra especialmente sensible a los errores y lugares oscuros del texto, pero, por otro, a veces es incapaz de introducir un cambio sin deteriorar el contexto. Es más, a veces, en su intento de subsanar una lectura que interpreta equivocada, ocasiona un error; así sucede en uno de los versos con los que Muley, obligado por el Rey a ser el guardián del príncipe Fernando, insta a este a que se escape:

[MULEY]        líbrate tú, que mi vida  
                     se quedará a padecer  
                     *tu muerte, líbrate tú,*  
                     que nada temo después. (vv. 1863-1866)

la muerte, vete tú] Ms.

El copista del manuscrito cambia el posesivo «tu» por el artículo «la» porque probablemente no comprenda que Muley se quede a padecer la muerte de Fernando; pero su verso es hipométrico, por lo que constituye un error<sup>55</sup>. Es poco probable que esta y otras modificaciones expuestas más arriba salieran de la pluma de Calderón.

#### 4. Añadidos, omisiones y sustituciones

El manuscrito contiene casi doscientos versos más que las ediciones; esto es, como se ha dicho, presenta algunos añadidos, pero también omisiones respecto a la versión anterior y pasajes que se permutan por otros nuevos, frecuentemente más largos. Es posible establecer una clasificación de este tipo de cambios, lo que a su vez permite apreciar mejor las líneas generales de esta versión de *El príncipe constante*.

##### 4. 1. Modificación del papel del gracioso

Uno de los motivos de estas alteraciones del texto ya se ha visto y consiste en el aumento del papel del gracioso. A veces se introducen bromas de este personaje donde no las hay en las ediciones, por ejemplo esta entre los vv. 1435-1436<sup>56</sup>:

<sup>54</sup> Ver también: v. 865 y v. 2560.

<sup>55</sup> Ver también: v. 72, v. 219, v. 226, v. 234, , v. 621, v. 856, v. 871, v. 1557, v. 1594, v. 1604, v. 1656, v. 1894, v. 2057, vv. 2473-2481 y v. 2764.

<sup>56</sup> Ver también los añadidos entre los vv. 598-599, vv. 926-927, vv. 1169-1170, vv. 1484-1486, vv. 2224-2228 y vv. 2486-2487.

CUTIÑO      ¡Quién le cogiera al perrazo  
allá en aldea gallega  
para dalle pan de perro  
y molelle como alheña!

MULEY      Mucho es si yo me reporto;  
un nudo tengo a la lengua.  
¡Vive Alá que he de libralle  
si dos mil vidas me cuesta!

Otras veces se alarga y modifica la intervención del gracioso; los vv. 583-590 de las ediciones se sustituyen por<sup>57</sup>:

JUAN            Tus pasos sigo.  
Cutiño, ven, no te quedes.            (*Vase*)

CUTIÑO        ¿Qué es quedar? Ya voy tras ti.  
Ea, Cutiño valiente,  
saca la espada animoso (*Saca la espada*)  
que hoy te han de caber de suerte  
ocho moros. ¡Vive Dios,  
que más de doscientos vienen!  
No es esta buena ocasión  
y es disparate atreverme  
a imposibles: retirarme  
es lo que más me conviene,  
que no faltará ocasión.  
Don Enrique y don Juan vuelven  
peleando con los moros;  
agora me hago valiente.

*(Salen don Enrique y don Juan retirando a los moros y Cutiño acuchillalos por detrás)*

ENRIQUE      ¡A ellos, que ya estos perros  
vencidos la espalda vuelven!

CUTIÑO        ¡Perrazos, aquí estoy yo,  
que mi brazo altivo y fuerte  
no ha de perdonar cabeza  
que no corte!

<sup>57</sup> Ver también el cambio de los vv. 876-902. No solo se sustituyen los versos del gracioso Brito sino que una vez se cambia las intervenciones de otros personajes por una del gracioso: vv. 1534acot.-1547acot.

1°                    ¡Huye, Amete,  
                         que son rayos desatados  
                         agora los portugueses!

*(Huyen. Los moros entran por una puerta y salen por otra)*

Cabe señalar, por último, que el manuscrito elimina algunos de los versos del gracioso de las ediciones, Brito, como los que pronuncia lleno de temor al desembarcar en África (vv. 503acot.-517) o la puya contra los moros que lo pisan cuando se hace el muerto en el campo de batalla, escena que cierra la primera jornada (vv. 964acot.-970)<sup>58</sup>. Por estos añadidos y supresiones se deduce que uno de las principales diferencias del manuscrito con respecto a las ediciones atañe al personaje del gracioso, que cobra importancia y resulta mucho más rudo y ordinario.

#### 4.2. Aclaración del sentido

Otras ampliaciones se justifican por el afán del copista de aclarar al máximo el sentido. En la primera jornada, Muley, enamorado de la princesa Fénix, se pone celoso al descubrir que ella guarda un retrato de otro hombre, Tarudante; discuten enardecidos y Muley le pide que le entregue el retrato. Al final no queda claro qué pasa con este, pues ni siquiera hay una acotación que indique algo como «quítele el retrato»; dicha acotación sí que aparece en el manuscrito, el cual incluye cuatro octosílabos tras el v. 476:

[MULEY]        Pero la caja me llama. *(tocan otra vez)*  
FÉNIX            Rompe el retrato.  
MULEY        Si haré  
                         o en el mar le arrojaré  
                         porque se aplaque su llama.

Este añadido atribuye cierto rechazo de la princesa hacia Tarudante, pues le pide a Muley no que le devuelva el retrato sino que lo rompa. Al final de la obra el manuscrito incluye varios pasajes en los que Fénix

<sup>58</sup> Curiosamente, también el traductor polaco del siglo XIX Juliusz Słowacki, quien se basa en la edición de Keil; consciente de esta concomitancia, Baczy-ska (Calderón: 2009: 28) descarta la posible vinculación entre el texto polaco y el manuscrito 15.159: «la coincidencia se debe no tanto al azar, como a la singular habilidad con la cual Słowacki sabía visualizar las acciones escénicas».

se presenta deshecha de tristeza por su inminente boda con Tarudante<sup>59</sup>, lo cual parece ir en consonancia con este añadido. Otro ejemplo de «ampliación explicativa» se encuentra en la tercera jornada entre los vv. 2598acot.-2599:

ALFONSO    Eres sombra fingida.  
 FERNANDO    Fernando soy, ya tuvo fin mi vida.  
                   Lo que te digo es cierto:  
                   desde ayer a la Aurora estoy yo muerto.

El cometido de estos versos es dejar bien claro que Fernando está muerto y que a quien ven los espectadores en escena es a su espectro<sup>60</sup>.

### 4.3. Desarrollo del final

Una buena parte de las ampliaciones del manuscrito se concentra al final; de hecho, este es un fenómeno nada extraño en las dobles versiones del teatro del Siglo de Oro: «an examination of a number of autograph or partly autograph manuscripts in the Biblioteca Nacional reveals that the majority of these manuscripts show evidence of substantial alteration at the end of one or more acts» (Greer: 1984a: 75-76)<sup>61</sup>. Estos pasajes incorporados en el manuscrito atañen en general al triángulo amoroso Muley-Fénix-Tarudante, y en ellos se insiste en la melancolía de la princesa mora, destinada a casarse con quien no quiere, esto es, con Tarudante. Por ejemplo, este añadido entre los vv. 2602-2603<sup>62</sup>:

(*Vanse todos y salen Tarudante, Fénix, Muley y soldados. Fénix triste*)

FÉNIX            ¿Dónde me lleváis, desdichas, (*aparte*)  
                   tan ajena de mí propia  
                   que por mí misma pregunto  
                   a estos valles y a estas rocas?  
                   No sé qué llevo conmigo  
                   que aquel sueño me congoja.  
 TARUDANTE    Triste vas, Fénix, ¿qué tienes?

<sup>59</sup> Ver el apartado 4.3.

<sup>60</sup> Ver también los añadidos entre los vv. vv. 1161-1170, vv. 1233-1234, vv. 1419-1420, vv. 1520-1531, vv. 2152-2153, vv. 2600-2601 y vv. 2654-2658.

<sup>61</sup> No obstante, al contrario de lo que ocurre en *El príncipe constante*, en la mayoría de los manuscritos teatrales los finales no se alargan sino que se reducen.

<sup>62</sup> Ver también los añadidos entre los vv. 2602acot.-2603, vv. 2686-2687, vv. 2734acot.-2740, vv. 2746-2750 y vv. 2759-2762.

FÉNIX            Señor, acordeme agora  
                       que no he de ver más mi hermano  
                       ni la patria.

TARUDANTE    Dulce esposa,  
                       de eso no llesves tristeza. (*Tocan alarma*)  
                       Pero ¿qué es esto?

(*Dentro*)        ¡Vitoria  
                       por Alfonso!

MULEY            ¡Esta es traición!

(*Salen el rey don Alonso, don Enrique y don Juan de Silva con espadas desnudas y don Fernando atraviesa el tablado con la hacha encendida, por alto en tramoya o por bajo, como quieran*)

ALONSO         Rinde las armas que agora  
                       ha llegado la ocasión.

TARUDANTE    Veré con tu sangre roja  
                       manchar aquesas arenas.

ALONSO         Perdonad, Fénix hermosa.  
                       Enrique, amparalda vos.

TARUDANTE    ¡Arreniego de Mahoma! (*Entranse acuchillando a Muley y a Tarudante*)

ENRIQUE        Señora, venid conmigo  
                       y no temáis.

FÉNIX            Soy dichosa  
                       que más quiero ser tu esclava  
                       que de Tarudante esposa.

La intriga amorosa, que en la versión de las ediciones resulta un tanto desangelada, adquiere así más interés<sup>63</sup>. El desenlace gana intensidad por el desconsuelo de la joven mora y la orden de Alfonso justo antes del cierre de la comedia de que se celebre la boda entre Fénix y Muley provoca mayor conmoción.

#### 4.4. Cambio de estrofas deturpadas

En ocasiones el copista del manuscrito opta por cambiar estrofas con la rima o la métrica estropeadas por otra u otras estrofas totalmente

<sup>63</sup> Wilson (1961: 792) observa: «Muley's love affair with Fénix is further emphasised»; también Porqueras Mayo (1983: 245): «Hay considerables ampliaciones en la vertiente musulmana de la obra, sobre todo por lo que se refiere a la zona amorosa de la pieza dramática que afecta a los personajes Tarudante, Fénix y Muley».



nuevas. Por ejemplo, las ediciones presentan una quintilla de seis versos que el manuscrito varía completamente para conseguir que tenga cinco<sup>64</sup>:

*entregue a Ceuta, y saldrá  
de padecer y sentir  
tantas penas y rigores.*

*(Sale Celín)*

- CELÍN            Licencia aguardan que des,  
                      señor, dos embajadores,  
                      de Tarudante uno es,  
                      y el otro del portugués  
                      Alfonso.
- FÉNIX            Hay penas mayores?  
                      *Sin duda que por mí envía*  
                      *Tarudante.*
- MULEY          *Hoy perdí, cielos, (vv. 1998-2007) E*

*entregue a Ceuta y verá  
cuán fácil se puede ir*

*(Sale Celín)*

- CELÍN            Licencia señor de hablarte  
                      piden dos embajadores.
- REY              ¿De quién son?
- CELÍN            De Tarudante.
- FÉNIX            ¿Viose desdichas mayores? *(Aparte)*
- CELÍN            Y el otro viene al Infante.
- FÉNIX            *Sin duda que por mí envía (Aparte)*

Por último, hay añadidos y sustituciones cuyo motivo no se alcanza a dilucidar. Entre estos se encuentra el cambio del comienzo de la segunda jornada, donde se sustituye una décima completa y ocho versos de otra (vv. 971-989) por estas dos redondillas<sup>65</sup>:

<sup>64</sup> La cursiva es mía y señala los versos comunes al manuscrito y las ediciones, con pequeñas variaciones en los testimonios impresos que no afectan a la explicación. Ver también los añadidos: vv. 1560-1564, vv. 2012-2013, vv. 2242-2243 (si bien el intento de enmienda del manuscrito es fallido, pues su quintilla tiene cuatro versos y rima dos veces en «ansí») y vv. 2247-2254.

<sup>65</sup> La cursiva es mía y señala los versos comunes al manuscrito y las ediciones, aunque el primero presente los nombres propios en otro orden.

FÉNIX            *Rosa, Zara, Estrella, no  
Hay quien me responda?*

[MULEY]        Sí.  
Yo, Fénix, estoy aquí (*Sale*)  
porque tu sombra soy yo.

FENIX           Escucha, sabrás mi mal,  
si ya no es que sueño fue.

MULEY         ¿Qué tienes? Que en ti se ve  
vuelto en jazmín el coral.

FÉNIX           *Aquí cansada llegué*

En el pasaje de las ediciones, Muley le confiesa a Fénix que la ha seguido y ella le cuenta que se acostó junto a una fuente, la cual se describe en una décima a la que le falta un verso y que desarrolla –de forma incompleta por esa carencia– una correlación. Cabría conjeturar que, como en otras ocasiones, el copista decide inventar una o varias estrofas en lugar de arreglar las de métrica o rima defectuosa del modelo; ahora bien, si solo le preocupa el error formal no se entiende por qué resume tanto el contenido y elige usar otra estrofa. Puede postularse que quita la décima porque la parece «excesiva» la descripción de la fuente, preocupado como está por conseguir un texto fácil y directo<sup>66</sup>.

Sánchez Mariana afirma que «el tipo de escenas [del manuscrito] que no figuran en las ediciones nos hace pensar en la posibilidad de que esté basado en una primera versión de la obra que hubiera sido revisada posteriormente por la censura» (Sánchez Mariana: 1993: 450). Es decir, no considera que el manuscrito añade pasajes sino que son las ediciones las que los eliminan. En primer lugar no se entiende por qué no pasarían la censura y además parecen lógicos los motivos por los que un adaptador del texto para una compañía de cómicos realiza la mayor parte de estos cambios.

## 5. Conclusión

El manuscrito 15.159 de la Biblioteca Nacional contiene una versión de *El príncipe constante* que, aparte de ser más larga que la de las edicio-

<sup>66</sup> Baczy-ska (1998: 204) propone que las décimas fueron suprimidas porque Muley las pronuncia al tiempo que baja un monte, elemento escenográfico con el que no contaría el grupo teatral para el que se prepara el manuscrito. Ver otros añadidos, sustituciones y omisiones de motivación oscura: vv. 7-40, vv. 944-945, vv. 1122-1125 y vv. 1570-1573acot.

nes, se caracteriza por el desarrollo del papel del gracioso y de la intriga sentimental protagonizada por Muley, Fénix y Tarudante, por su texto notablemente más explícito y comprensible y por la mayor presencia de indicaciones escénicas.

Algunos lugares descubren que esta es una segunda versión de la comedia: el descuido al cambiar el parentesco entre el Rey moro y la princesa Fénix, la correlación cuyo último verso recoge de manera imperfecta los elementos diseminados en ella, la torpe separación del nombre de Tarudante y el título que ostenta en las ediciones o la concesión al gracioso de pasajes serios procedentes del noble Juan Coutiño. Por otra parte, aunque la búsqueda en TESO no permite pronunciarse sobre la autoría calderoniana, esta puede rechazarse por varios motivos: difícilmente el dramaturgo hubiera osado denominar a un gracioso con el nombre de un noble real, Cutiño; no se comprende que hubiera corregido algunos de los errores de la rama de la *Parte* a la que pertenece este testimonio y se le hubieran pasado por alto otros, así como que hubiera añadido errores nuevos, los cuales, a su vez, se explican por incomprensión del texto seguido –aunque, en este caso, podría aducirse que los ocasionó el artífice “real” del manuscrito, quien copiaría un escrito del dramaturgo; más extraño resulta aún que, por clarificar el sentido, Calderón estropease la disposición retórica y el ornato de muchos versos y, sobre todo, se empeñara en enmendar estructuras que él mismo emplea con frecuencia como las fórmulas «si no A, B» o los versos sueltos en las silvas.

Al explicarse varias de las modificaciones más destacadas de esta segunda versión como reajustes debidos a las exigencias de una compañía teatral –ampliación del papel del gracioso, cambio de vínculo entre el Rey y Fénix, ahora hermanos quizá por falta de un actor viejo que pudiese hacer de padre, supresión de personajes femeninos y aumento del número y detalle de las acotaciones–, se puede afirmar que esta es una adaptación para las tablas realizada por alguien ligado a un grupo de teatro. El contenido, además, se simplifica para que lo entienda bien un público poco aficionado a sutilezas.

Ahora en fin conviene distinguir entre el texto del manuscrito 15.159 y el propio manuscrito como realidad material: si, como se defiende aquí, esta es una versión destinada a su uso por una compañía de cómicos, sorprende que el manuscrito carezca de tachaduras, flechas, marcas, reparto de papeles, etc.; es sin duda una copia en limpio, que tanto pudo consistir en el modelo del que se extraerían varias copias para ser manejadas por los actores como realizarse a partir de otro manuscrito donde sí

debían de haber quedado las señales de su paso por un grupo de teatro. El autor de los cambios de esta versión quizá no se corresponda con el copista histórico que escribió con su pluma sobre los papeles conservados en la Biblioteca Nacional, sino con otro copista vinculado a dicha compañía teatral que produciría su texto a partir de un manuscrito perdido. Esto lleva a otra propuesta: el texto está vinculado a una compañía pero el manuscrito 15.159 pudo ser destinado a la lectura. Las hipótesis para explicar la pulcritud del manuscrito pese a su clara relación con la puesta en escena son varias y es difícil preferir una sobre las demás<sup>67</sup>.

Se ha determinado también que esta versión se escribe tomando como base un manuscrito de la rama de la *Parte*, pues tiene errores en común con ella que no están en los otros testimonios de la zona alta del estema. Las «buenas lecturas» donde QCL presenta un error son, por tanto, enmiendas del copista, caracterizado por su escrupulosidad a la hora de advertir errores en el texto modelo, por su buen criterio enmendador en muchos casos pero, también, por su desatención del contexto al introducir ciertos cambios. De este modo, si esta versión no es de Calderón sino de un copista que arregla *El príncipe constante* para las tablas y, además, no sigue un texto más cercano al original que el resto de testimonios sino otro que contiene muchos, si no todos, los errores de la tan deturpada *Parte*, la conclusión es que este manuscrito ha de ser de poca utilidad para la fijación del texto crítico de la comedia.

No obstante, el manuscrito tiene cierto interés. La sensibilidad del copista para detectar problemas en la métrica, la rima, la gramática y, sobre todo, en el sentido del texto descubre al editor actual lugares que requieren su atención. Además sus propuestas de enmienda resultan atinadas en no pocos casos: prueba de ello son las coincidencias con otros testimonios, especialmente aquellas con L y EFB, las ediciones más próximas al original. Y no cabe duda de que el manuscrito constituye un instrumento muy útil para conocer la dimensión escénica de *El príncipe constante*; como afirma Arellano (2007: 17): «normalmente la versión

<sup>67</sup> Puede compararse este con el aspecto de otros manuscritos dramáticos: sobre uno de *El mayor monstruo del mundo* afirman Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003: 213): «Es un manuscrito muy limpio, sin fecha ni nombre del copista, sin aprobaciones ni ningún indicio de puesta en escena»; y Suárez y Manjarrez (2008: 322) a propósito de uno de *El conde Lucanor*: «no es autógrafo, sino que parece ser una copia de compañía con numerosos pasajes tachados y anotaciones en los márgenes relativas a la representación».

modificada por las gentes de teatro ofrecerá importantes detalles sobre la condición teatral de ese texto. No lo confundiremos con el “texto de Calderón” o Lope o Mira de Amescua, pero tampoco tenemos derecho a ignorarlo<sup>68</sup>. En este sentido, las acotaciones explícitas «nos pueden ayudar a desenterrar muchas otras implícitas» (Ruano de la Haza: 2000b: 30). Pese a su escaso valor para el establecimiento del texto crítico, el manuscrito, en suma, llama la atención sobre versos y pasajes poco claros, sugiere algunas correcciones satisfactorias y proporciona información fundamental sobre la puesta en escena, aspecto de las obras teatrales del Siglo de Oro al que solo tenemos acceso a través de los textos y algunos documentos históricos.

ISABEL HERNANDO MORATA  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

---

<sup>68</sup> Parecidas palabras emplea Iglesias Feijoo (2001: 97): «Para darnos cuenta del montaje en el corral de una comedia, tanto más aprovechable será la copia cuanto mayor cantidad posea de señales didascálicas de haber pasado por las tablas».

## Bibliografía

- ALEDA Y MIRA, Jenaro. (1903) *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra.
- ALONSO, Dámaso. (1960) *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid. Gredos.
- ARELLANO, Ignacio. (2007) *Editar a Calderón*. Madrid. Iberoamericana / Vervuert.
- BACZY-SKA, Beata. (1998) «Monte y flores *sub iove* del escenario áureo: *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca». *Actas del IV Congreso AISO*. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.). Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. 203-214.
- BENTLEY, Bernard P. E. (1993) «Del autor a los actores: el traslado de una comedia». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.). Salamanca. Universidad. 179-194.
- BLECUA, Alberto. (2009) «Sobre la puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Comago, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez Onrubia (coords.). Madrid. CSIC. 79-101.
- BOUZA, Fernando. (2001) *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1975) *El príncipe constante*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid. Clásicos Castellanos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1982). *Cada uno para sí*. Edición de José María Ruano de la Haza. Kassel. Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1996) *El príncipe constante*. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid. Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2000) *El príncipe constante*. Edición de Enrica Cancelliere. Madrid. Biblioteca Nueva.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2006) *El príncipe constante*, en *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2009) *El príncipe constante*. Edición de Beata Baczy-ska. Wrocław. Institut Im Jerzego Grotowskiego.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2010) *La sibila de Oriente*, en *Quinta parte de comedias*, ed. Ruano de la Haza, J. M<sup>a</sup>., Madrid, Biblioteca Castro.
- CASE, Thomas E. (1975) *Las dedicatorias de las Partes XIII-XIX de Lope de Vega*. Madrid. Castalia.
- COLLARD, Andrée. (1967) *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid. Castalia.

- FERNÁNDEZ GUILLERMO, LEONOR. (2008) «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón». *Anuario Calderoniano*. 1. 105-126.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO. (1996) «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana». *Rilce*. 12.2. 249-279.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO. (2008) «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón». *Anuario Calderoniano*. 1. 127-150.
- Frexenal leal y afectuoso. Teatro festivo en la solemnidad del nacimiento del serenísimo príncipe... de Philipo Quarto*, impreso en Sevilla por Juan Gómez de Blas, 1658.
- GARCÍA REYDI, ALEJANDRO. (2011) «La trayectoria escénica de *Bien vengas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE». *Anuario Calderoniano*. 4. 181-199.
- GODINAS, LAURETTE. (2008) «Calderón en el laberinto textual: *intentio* y *dispositio* en las variantes de la tradición». *Anuario Calderoniano*. 1.151-164.
- GREER, MARGARET R. (1984a) «Calderón, copyist, and the problem of endings». *Bulletin of the Comediantes*. 36. 72-81.
- GREER, MARGARET R. (1984b) «Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*». *Calderón: actas del congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Luciano García Lorenzo (ed.). Anejo de la revista *Segismundo*. 6. 265-276.
- GREER, MARGARET R. (1991) «“Authority” in *comedia* editions: Tirso de Molina’s *Santa Juana*». *Editing the comedia*. Frank Paul Casa y Michael D. McGaha (eds.). *Romance Studies*. vol. II. 67-95.
- GREER, MARGARET R. (2008) «La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón». *Anuario calderoniano*. 1. 2008. 201-222.
- HILBORN, HARRY W. (1971) «Calderón’s silvas». *Calderón de la Barca*. Hans Flasche. Darmstad / Viss. 152-180.
- HUNTER, WILLIAM F. (1985) «Editing texts in multiple versions». *Editing the comedia*. Frank Paul Casa y Michael D. McGaha (eds.). Michigan. *Romance Studies*. vol. II. 24-51.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS. (2001) «Los textos de Calderón: las comedias». *Calderón desde el 2000*. José María Díez Borque. Madrid. Ollero y Ramos. 77-108.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS. y MARÍA CAAMAÑO ROJO. (2003) «Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva segunda parte de Vera Tassis». *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. *Archivum Calderonianum*. Manfred Tietz (ed.). Stuttgart. Franz Steiner Verlag. vol. 10. 207-233.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS. y MARÍA CAAMAÑO ROJO. (2008) «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*». *Anuario calderoniano*. 1. 245-268.



- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas*. Madrid. Gredos.
- PARR, James A. (1986) «*El príncipe constante* and the Issue of Christian Tragedy». *Studies in Honour of William C. McCrary*. Robert L. Fiore, Everett W. Hesse, Jonh E. Keller y José A. Madrigal (eds.). Lincoln. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 165-175.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio. (1934) *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid. Blass. tomo I.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000) *Calderón. Vida y teatro*. Madrid. Alianza.
- PINILLOS, Carmen. (2004) «La presencia de Góngora en los autos de Calderón». *Teatri del Mediterráneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*. Valentina Nider (ed.). Trento. Università degli Studi di Trento. 267-287.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. (1983) «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El príncipe constante*», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 235-248.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando. (2008) «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*. A propósito de un manuscrito de 1668». *Anuario Calderoniano*. 1. 285-315.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (1978) «Two seventeenth-century scribes of Calderón». *Modern Language Review*. 73. 1. 71-81.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (1983) «An early rehash of Lope's *Peribáñez*». *Bulletin of Comediantes*. 35. 5-29.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (1991) «Las edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico». *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.). Madrid. Castalia. 493-517.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (1992) *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*. Liverpool. Liverpool University Press.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (2000a) «Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano». *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel. Reichenberger. 1-34.
- RUANO DE LA HAZA, José María. (2000b) *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid. Castalia.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. (2010) «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*». *Anuario Calderoniano*. 4. 321-332.

- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. (1984) «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)». *Revista de literatura*. 46. 121-130.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. (1993) «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro». *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid. UNED. vol. I. 441-452.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. (2002) «Manuscritos». *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank Paul Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). Madrid. Castalia. 201-203.
- SLOMAN, Albert E. (1950) *The sources of Calderón's «El príncipe constante»*. Oxford. Blackwell.
- SUÁREZ, Juan Luis y Graciela Manjarrez. (2008) «La intención editorial y la edición de las comedias de la *Cuarta parte*». *Anuario calderoniano*. 1. 317-332.
- ULLA LORENZO, Alejandra. (2011) El mayor encanto, amor *de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*. Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela. Facultad de Filología / Universidad de Santiago de Compostela.
- VALBUENA BRIONES, Ángel. (1998) «El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid». *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*. Stuttgart. Steiner. 272-280.
- VAREY, John E. (1990) «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro». *La edición de textos*. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey. London. Tamesis. 99-109.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2003) «La transmisión del teatro en el siglo XVII». *Historia del teatro español*. Javier Huerta Calvo (ed.). Madrid. Gredos. vol. I. 1289-1320.
- WILSON, Edward M. y William J. Entwistle (1939). «Calderón's *El príncipe constante*: Two appreciations». *Modern Language Review*. 34. 207-222.
- WILSON, Edward M. y William J. Entwistle (1961) «An early rehash of Calderón's *El príncipe constante*». *Modern Language Review*. 76. 785-794.
- WILSON, Edward M. y William J. Entwistle (1973) «The text of Calderón's *La púrpura de la rosa*». *Comedias*, Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.). London. Gregg International-Tamesis. vol. I. 161-182.