

CALDERÓN EN SU LABORATORIO:
LA EVIDENCIA DE ATAJOS COMENTADOS Y REPARTOS

Margaret R. Greer
Duke University
Dept. of Romance Studies
Durham, NC 27708-0257
Estados Unidos
mgreer@duke.edu

Considerando el corpus existente de manuscritos autógrafos o parcialmente autógrafos de Calderón, el objeto de este ensayo es discernir el origen de los cortes que han sufrido muchos de sus textos. ¿Cuántos de estos cortes fueron hechos por el dramaturgo o anticipados por él? Y al editar una obra, ¿cómo debemos tratar los atajos?

Sabemos que entre el escrito original y el texto impreso, suelen mediar un número indefinido de manuscritos de autores de comedias u otros amanuenses que lo modifican a través de la supresión de texto a la medida de su gusto, las posibilidades de su compañía, o su idea de la paciencia de su público. En algunos casos, los manuscritos mediales pueden dejar huellas de lo cortado e irremediamente perdido, como en el caso de *La estatua de Prometeo*. El manuscrito que pertenecía al autor de comedias Manuel Mosquera, cuyo nombre figura en la portada, fue copiado por Salvador de la Cueva, actor y copista que colaboró con varias compañías entre 1660 y 1702, incluyendo la de Mosquera. El apuntador de la compañía de Mosquera, Juan Francisco Sáenz de Tejera, marcó una nueva división entre la segunda y la tercera jornada, lo cual indica que lo

atajado —tal vez una cuarta parte o más del texto original de Calderón, había sido cortado de la segunda jornada¹. La compañía de Mosquera representó la obra en Palacio en 1685; presumimos que lo cortado fue eliminado para una representación abreviada anterior, o en el corral o como particular en Palacio, y que Mosquera cambió el emplazamiento de la división para equilibrar mejor la longitud de las jornadas.

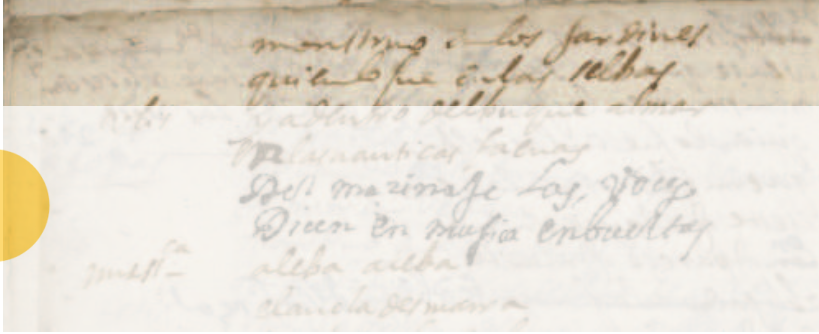


Figura 1: *El monstruo de los jardines*, BNE ms. Res. 96, fol. 27v.

En otros dos casos de manuscritos del copista conocido como «Pseudo Matos Fragoso», encontramos la evidencia de la intervención del mismo Calderón. Santiago Fernández Mosquera y Alejandra Ulla Lorenzo hablan de uno de ellos, el manuscrito de *El mayor encanto, amor*, en su contribución a este coloquio. Este copista fue así denominado por Manuel Sánchez Mariana², quien corrigió la identificación de su mano con la del dramaturgo Juan de Matos Fragoso, error de identificación que Antonio Paz y Meliá cometió al catalogar los manuscritos de la Biblioteca Nacional Española en el primer tercio del siglo xx. Pseudo Matos participó al menos en 42 manuscritos conservados en las colecciones de la Biblioteca Nacional Española³, el Institut del Teatre de

¹ Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, pp. 208-214. Aunque postulaba en esta edición y en otros artículos que el copista podía haber sido el mismo Mosquera, al comparar la caligrafía con la de BNE ms. 15540, *La luna africana. Comedia de nueve ingenios*, es evidente que Cueva fue el copista de los dos, y de otros que hemos atribuido a Mosquera en <www.manos.net>. Cueva firma *La luna africana* en el f. 68v, que pueden ver ilustrado en *Manos.net*.

² Sánchez Mariana, 1984.

³ Paz y Meliá, 1934.

Barcelona, y la Hispanic Society of America⁴. En el manuscrito de *El monstruo de los jardines*, BNE ms. Res. 96, el amanuense dejó espacio en el folio 27v para dos versos que introdujo después Calderón.

En el folio 27r del mismo manuscrito hay un atajo con enmiendas marginales de Calderón, y una suerte de cifra ocho que puede ser una rúbrica que autoriza el atajo. Aunque la cifra se hizo con un color de tinta parecido al que empleó Calderón en su enmienda como se puede ver en la edición digital de la Biblioteca Digital Hispánica, no es una rúbrica claramente calderoniana; podría haber sido del autor de comedias, o de su apuntador. Una de las posibles identidades que Alejandra Ulla y yo barajamos para Pseudo Matos es la del autor de comedias Manuel Vallejo⁵. Sabemos por su entrada en *DICAT* que Vallejo representó esta obra como particular en Palacio en 1672 y 1683⁶. De resultar ser cierta esta suposición, sería evidencia material de la colaboración de Calderón con Vallejo a la hora de abreviar una de sus obras.

Por el contrario, otro manuscrito de un copista retocado por Calderón, el manuscrito de la BNE Res. 91, conserva una versión larga y bien construida de *Basta callar*. Este texto fue recogido en su primera versión por Vera Tassis en 1682 en la *Verdadera Quinta parte*, versión en la que aparece truncado de tal modo que hasta resulta incoherente. Calderón preparó esta segunda versión de *Basta callar* para una fiesta de corte que tuvo lugar no antes de 1652, y que en la edición que preparé, tiene unos 4106 versos —muchos, aun para una obra palaciega. Es más larga que otras tres obras de corte calderonianas bien editadas: *En la vida todo es verdad y todo mentira* por Don Gaspar de Guzmán, Fray Jerónimo Amor, por Edward M. Wilson, y *Guárdate del agua mansa* por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz; sus ediciones tienen 3841, 3356, y 3505 versos, respectivamente⁸. El texto de Vera Tassis de *Basta callar*, a pesar de omitir la primera quinta parte de la tercera jornada, también presenta la nada despreciable cantidad de 3440 versos. ¿Habré sido poco selectiva en admitir tantos versos, incluso cuando venían encuadrados para una

⁴ «Pseudo Matos Fragoso» se identifica con el número de Copista C028, Mano número M006 en la base de datos *Manos Teatrales*, donde se pueden ver las fichas de sus manuscritos.

⁵ Ulla Lorenzo, 2013. Otra posible identidad de Pseudo Matos es Alonso de Olmedo Tufiño «el Mozo», el actor de primeros galanes y autor de diversas piezas menores, activo entre 1631 y 1682.

⁶ Ferrer Valls, *DICAT*.

⁷ Calderón, *Basta callar*.

⁸ Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

posible omisión, a veces con un «no» escrito a su lado? Opté por incluir todos los versos excepto aquellos que fueron claramente eliminados por Calderón, bien cubriéndolos con un papel donde aparecen escritos los nuevos versos sustitutos, o bien tachados con una raya y acompañados por otros de su mano, o por medio de su método característico, unas vueltas de pluma que los tacha, como el ejemplo que se puede ver en el fol. 15r de la edición digital en la Biblioteca Digital Hispánica.

En esta edición incluí también algunos versos legibles a pesar de estar tachados con una línea, tal vez por un apuntador o el autor de comedias, a menos que hubiera una alternativa indicada por el dramaturgo. Un buen ejemplo de este caso es el chiste metateatral del gracioso Capricho en el folio 52v que evoca otra comedia famosa de Calderón, *El galán fantasma*; al observar el encuentro del conde de Mompeller con su principal competidor por el amor de Serafina—César/Ludovico, a quien cree haber logrado asesinar, Capricho dice:

Esta vez, pues no se asusta
el conde de ver a un muerto,
el paso de la fantasma
hecho por aqueos cerros⁹.

Todos los que hemos trabajado con los manuscritos de Calderón sabemos que revisaba mucho no solo sus borradores sino también algunas copias hechas en limpio por un amanuense. Don Cruickshank ha sugerido, además, la posibilidad de que nuestro dramaturgo escribiese más de lo estrictamente necesario, anticipando que algunos pasajes fueran emendados o cortados al representarse: dijo que la longitud de *La desdicha de la voz*, con sus 3800 versos

raises the possibility that Don Pedro wrote more than a normal performance would require because he knew that the practicalities of rehearsal would show up scenes and passages which did not work well on the stage, and which would be cut¹⁰.

Pero añade que no podemos estar seguros de eso, porque una obra que circula durante varios años o décadas suele sufrir cortes primero

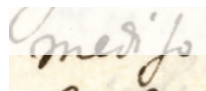
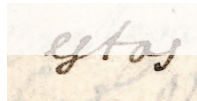
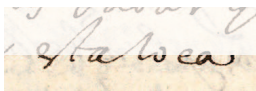
⁹ Calderón de la Barca, *En la vida*, p. 184.

¹⁰ Cruickshank, 2009, pp. 225-226.

por parte de los autores de comedias y luego por los impresores que lo ajustan a las páginas disponibles, como dijo Calderón¹¹.

La pregunta que se impone ahora es la siguiente: teniendo en cuenta los breves comentarios relativos a los pasajes atajados y fijándonos en la letra con la que están escritos los comentarios, ¿hasta qué punto podemos deducir de manera razonablemente fiable qué pasajes habría escrito Calderón anticipando su posible eliminación, cuáles de ellos hubiera aceptado y qué cortes habría rechazado? ¿Una quimera provocada por la meditación excesiva sobre las diferencias individuales en la caligrafía? Tal vez.

La idea de intentar desentrañar esta incógnita surgió a raíz de las notas marginales escritas al lado de unos pasajes encuadrados en el primer manuscrito autógráfico calderoniano conservado, *La selva confusa*, BNE ms. 75. Observa Erik Coenen en su notable edición que el manuscrito contiene revisiones posteriores en otra tinta más pálida, todas aparentemente de la mano del dramaturgo, incluyendo las notas marginales¹². En las siguientes imágenes, se puede ver un ejemplo de tales notas, acompañadas por palabras cuya caligrafía es muy parecida a la del texto dramático en sí¹³. Comparen, por ejemplo, la nota marginal «esta se dice» en el folio 22v:



Figuras 2, 2a, 2b, 2c, 2d; *La selva confusa*, fols. 22v, 20v, 30v, 49v, 32v.

con «a este» (fol. 20v), «esta loca» (fol. 30v) «estas» (fol. 49v), y «me dijo» (fol. 32r, para la «d»). Las ligaduras «st» son muy similares, aunque

¹¹ Cruickshank, 2009, p. 226.

¹² Calderón de la Barca, *La selva confusa*, p. 13.

¹³ Selección de ejemplos autógrafos del mismo manuscrito calderoniano porque sabemos, como Don W. Cruickshank ha demostrado (1970), que la caligrafía del dramaturgo evolucionó a lo largo del tiempo.

la «t» está más curvada en el propio texto que en las notas marginales. Calderón hizo la misma nota marginal, «esta se dice» en el folio 23v, como se puede ver en la edición digital en la Biblioteca Digital Hispánica, donde también pueden encontrar sus notas «dicese esta copla» en el folio 35v y «dicese» en el fol. 41v, y compararlas con formas similares que escribió en el texto: «dijesse», fol. 44v; «dicen», fol. 26v; y «dijeron», fol. 52v. Décadas más tarde, nuestro dramaturgo apuntó otra nota marginal «dicese» con una caligrafía muy parecida a la de *La selva confusa* en el fol. 51 del manuscrito autógrafo de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, publicado asimismo en la Biblioteca Digital Hispánica. Es muy distinta de la escritura de las tres notas marginales «dicese» incluidas en el manuscrito de la *Santa Juana* de Tirso de Molina, Parte I, folio 20v, también visibles en la Biblioteca Digital Hispánica. Dos de estas notas son casi de manera segura de Pedro Llorente, el autor de comedias que representó la obra hacia 1615¹⁴. La letra es igual a la del reparto escrito a la izquierda de la lista de los personajes en el primer folio del manuscrito, y a la del reparto en el manuscrito de *La guarda cuidadosa* de Miguel Sánchez «el Divino», BNE ms. 16648, otra obra representada por Llorente.

Un número considerable de pasajes en el manuscrito de *La selva confusa* fueron encuadrados sin comentario. La presunción inicial de Coenen es que esto indicaría su omisión: «The boxing off of sections of text normally means that these are to be omitted, except, of course, when something like “si”, “dicese”, or the like is added in the margin, <https://www.scipedia.com> to download the version without the wa...»¹⁵ Hay también un número menor de pasajes definitivamente eliminados por líneas horizontales que tachan cada línea o por líneas verticales trazadas sobre los versos indicados, como por ejemplo en el folio 39r del manuscrito. En ambos casos, son acompañados por enmiendas escritas por Calderón con la misma tinta grisácea de las notas marginales¹⁶.

Cruickshank sugiere que al entrar a servir de escudero en la casa del duque de Frías en torno a 1621, Calderón pudo haber escrito *La selva confusa* para el entretenimiento doméstico, y que tal vez pudo haber sido

¹⁴ Ferrer Valls, *DICAT*.

¹⁵ Calderón de la Barca, *La selva confusa*, pp. 28–29.

¹⁶ El uso de un color de tinta parecido en varios manuscritos enmendados por Calderón apoya la sugerencia de Cruickshank de que el dramaturgo usaba una tinta diluida al enmendar. Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, p. xii.

representada por los mismos miembros de la casa, antes de llegar a ser otra vez representada en Palacio por la compañía de Juan Acacio. Si los títulos *Las selvas de amor* y *Selvas y bosques de amor* indican la misma obra, también fue representada por la de Manuel Vallejo¹⁷. Se publicaron versiones algo más cortas atribuidas a Lope en la *Parte XXVII* (Barcelona, 1632) y con el título *Selvas y bosques de amor*, en la *Parte XXIV de Lope y otros* (Zaragoza, 1633). Nota Coenen que estas versiones, aunque abrevian sustancialmente el texto, incluyen cuatro redondillas que faltan en el manuscrito¹⁸. Al observar que cada una de estas ediciones, (B y Z, respectivamente), suprimen algunos de los pasajes atajados y mantienen otros, Coenen expresa otra perspectiva sobre los pasajes insertos en recuadros. Dice que

es imposible saber cuál fue la voluntad del autor en cada caso. [...] Todo indica que la costumbre de atajar o «enjaular» pasajes en el manuscrito servía sobre todo para señalar los que podían ser suprimidos sin dañar la coherencia interna de la comedia, facilitando así la tarea de adaptación para la representación¹⁹.

Por lo tanto, si no interpreto mal, Coenen presume que el que «enjaulaba» todos los pasajes así marcados era el mismo Calderón. Pero, ¿es siempre éste el caso? Al editar una obra, ¿debemos basar nuestras decisiones de incluir o excluir pasajes «enjaulados» sobre tal presunción? Algunas veces, parece que sí; por ejemplo, como se puede ver en el folio 7v de la edición del manuscrito en la Biblioteca Digital Hispánica, la línea que tacha el último verso fue enmendada en el margen por Calderón. En el folio 27v, atajado con tinta como la de las notas, Coenen excluye el segundo pasaje, del cual 4 de los 5 versos están tachados también con rayas, y cortados en B y Z, lo cual es lógico por el cambio de la línea antes y «Si es flora» que es del mismo color y la letra de Calderón; pero Coenen incluye en su edición el primer pasaje, atajado con el mismo color y cortado en B y Z. Coenen incluye también los cuatro versos atajados en el mismo color en el folio 29r, aunque fueron omitidos en B y Z, tal vez por indecorosos según Northrup, algo que nuestro colega duda; también el atajo similar del folio 42r, aunque

¹⁷ Cruickshank, 2009, pp. 64 y 74-75.

¹⁸ Calderón de la Barca, *La selva confusa*, pp. 12-14.

¹⁹ Calderón de la Barca, *La selva confusa*, p. 51.

es omitido en B y Z y la línea tachada es alterada con el verso introducido entre líneas en B, y de otra manera en Z. Ante la imposibilidad de deducir la voluntad de Calderón en cada caso, Coenen explica que «[para] evitar un criterio ecdótico que conlleve suprimir cientos de versos auténticos, [...] he optado por mantener los pasajes atajados»²⁰. Me parece una política editorial acertada, como explicaré más adelante.



Figura 3: *Basta callar*, BNE Res. 91, fol. 37v y fol. 26v.

En la mayoría de los manuscritos, las notas referidas a los atajos se limitan a «sí» o «no». Tal es el caso del manuscrito de *Basta callar*, BNE Res. 91, del cual hay un ejemplo en la figura 5, y otros en los folios 12v y 21r del manuscrito en la Biblioteca Digital Hispánica: tres páginas en

²⁰ Calderón de la Barca, *La selva confusa*, p. 52.

que uno o más autores de comedias han registrado su decisión de cortar y/o retener un pasaje con «si» y «no».

Al lado, tienen las mismas palabras en el folio 26v, uno de los tres folios autógrafos completos en este manuscrito²¹. El parecido —o más bien en este caso, la diferencia— es menos evidente que en el caso de los apuntes marginales de la *Selva confusa* ya discutido. Sin embargo, Calderón es consistente en enlazar la «i» con la «s» en «Si», ejecutando una vuelta hacia la derecha que cruza el trazo descendente dos de las tres veces. Además, su «i» es ligeramente más curva que la «i» recta marginal. El «no» de la nota marginal empieza con una espiral grande de abajo arriba en el lado izquierdo de la letra, y sólo en una ocasión describe una vuelta abierta al descender y ascender formando el cuerpo central de la «n». Finalmente el dramaturgo deja un espacio sin cerrar en la «o» que queda cerrada en el «no» marginal.

En su edición de *Llamados y escogidos*, Ignacio Arellano y Luis Galván atribuyen los recuadros con «si» y «no» que indican la supresión o inclusión de los pasajes marcados y otras alteraciones menores, a una «adaptación concreta para una representación», probablemente en Madrid²². Parece ser el caso también del auto *La humildad coronada*, con la excepción de unos apuntes posiblemente calderonianos de «no» al lado de los atajos en el folio 20v (BNE ms. Res. 72, BDH); Calderón ha insertado una enmienda entre líneas justo antes del primero de los atajos.

Al hacer su modelica edición de *La desdicha de la voz*, T.R.A. Mason tomó en consideración el color de la tinta además de la caligrafía de las palabras. La mayoría de las enmiendas en el manuscrito parecen ser de la mano del dramaturgo. Por ejemplo, si miramos el folio 33v del manuscrito autógrafo en la Biblioteca Digital Hispánica (BNE ms. Res. 108, BDH), la caligrafía de las palabras «no» apoya el juicio de Mason de que fue Calderón quien hizo los atajos para abreviar una obra muy larga, y relega el pasaje de su texto al apéndice de su edición. Pero la mano calderoniana no controla todas sus decisiones ecdóticas; incluye la enmienda marginal introducida en el folio 27v por otra mano en vez de los versos originales

²¹ Al editar la obra, seguí la numeración original por jornada, en la cual aquellos folios son los números 22, 23 y 24 recto y verso. En este ensayo, empleo la numeración continua a lápiz añadida por la Biblioteca Nacional, en la cual son los folios 24-26, como pueden ver en las imágenes digitales de la Biblioteca Digital Hispánica.

²² Calderón de la Barca, *Llamados y escogidos*, p. 33.

más dramáticos de Calderón, «es estar al riesgo espuesta / de mi vida y su vengança». Dice Mason que tales versos podrían haber sugerido un riesgo de la vida de Beatriz en un convento, y que podrían haber llamado la atención del censor²³. Incluye otra enmienda de la misma mano en el fol. 38r, sugiriendo que los actores podrían haberlo querido para explicar cómo podría escaparse don Pedro; la líneas adicionales fueron incluidas en ediciones de la obra impresas en el siglo xvii²⁴. La misma mano parece haber añadido la acotación «Basse» en el folio 39r, que Mason lee como un «Banse» mal escrito. Mason adopta estas enmiendas como cambios añadidos en los ensayos por un miembro de la compañía, que el dramaturgo podría haber aceptado, junto con la abreviación del texto. Es plausible, porque sabemos que Calderón asistía a veces a los ensayos —al menos para una representación palaciega. *La desdicha* fue escrita para el teatro público, pero la existencia de un reparto parcial de su mano en la portada de la obra (folio 1 del manuscrito, BDH) para la compañía de Antonio de Rueda, también comisionado para representar dos autos de Calderón en junio del mismo año indica que el dramaturgo estaba en contacto al menos con el autor de la compañía²⁵.

Mason no hace comentario sobre la mano en la enmienda entrada verticalmente en el lado izquierdo del folio 42r; habrá presumido que fue la de Calderón, algo que me parece dudoso. Serían del dramaturgo las primeras dos apariciones de «si» en ese margen que indica la conservación de su primera versión del pasaje en vez de la alternativa tachada a la derecha, pero el tercer «si» no fue escrito por el dramaturgo. En el <https://www.scipedia.com> el folio 40r, el «si» en el margen izquierdo, en el recto 49r puede ser de la mano de Calderón, pero el segundo, en el fol. 49v no lo es, aunque la enmienda del verso que sigue al pasaje sí fue escrito por el dramaturgo. Por esta razón, Mason relegó el pasaje al apéndice, aunque me parece un intercambio interesante entre Luquete y don Diego sobre la posible identidad de la voz que canta. Si la decisión de suprimir o incluir se basa en un intento de ser absolutamente consistente con la creación de Calderón, ¿por qué aceptar el cambio de una línea en el fol. 58v? Mason nota el color de la tinta, no la identidad de la mano, que no es la de Calderón. Observa Mason que el cambio no es coetáneo al texto de Calderón, y justifica su inclusión

²³ Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, pp. 9-10.

²⁴ Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, p. 11.

²⁵ Cruickshank, 2009, pp. 225-226.

por una cuestión de gramática: «the original version would have mixed familiar and polite second-person verb forms»²⁶. Dice de los atajos en el fol. 60v que Calderón escribió la canción «Vellísima Galatea» y luego marcó sus dos estrofas de seis líneas para supresión, y por accidente, una redondilla de don Pedro entre ellas²⁷. Pero ni este «no» ni este «si» me parecen ser de la mano de Calderón, ni están tachadas como Calderón tachó su segundo intento en el fol. 42r. Sin embargo, Mason mantiene la acotación «canta». Desde otro ángulo, ¿por qué habría querido Calderón descartar una canción de María de Heredia, famosa por su dotes musicales además de por su vida escandalosa? Una explicación que no parece haber considerado el editor es que esta supresión no fue hecha para las representaciones en Madrid, sino posteriormente, cuando María de Heredia se negó a continuar con la compañía en la gira por Andalucía, y fue sustituida por Antonia Infanta, como nos cuenta el editor²⁸.

Resumiendo: si discuto dos ediciones excelentes como las de Coenen y Mason es porque el repaso de las notas marginales en varios manuscritos calderonianos me ha llevado a pensar que al editar, seguimos buscando en estos papeles manejados por compañías teatrales una consistencia ecdótica utópica: si ya no con un texto «original», de una autoridad «final» de las manos y mente de Calderón y de la compañía teatral que poseía el manuscrito aprobado por los censores. Pero si sabemos que Calderón seguía revisando sus textos, y que consentía en su alteración para y por las compañías teatrales, ¿por qué no transmitir a los lectores y actores actuales el texto calderoniano más completo posible, y dejar que ellos hagan el mismo proceso selectivo que hacían los autores de comedia del siglo xvii? El editor podría utilizar un sistema de marcar los pasajes atajados, sin excluirlos o desterrarlos a los extremos de la edición. Habría que adoptar otro proceder, tal vez ediciones digitales paralelas, en el caso de versiones dobles como *El mágico prodigioso* o *El mayor monstruo del mundo/los celos*. Sin abandonar la labor editorial más inteligente y crítica posible, sugiero que es hora de liberarnos del peso del modelo utópico de la tradición clásica y ofrecer textos dramáticos que puedan vivir en sus variantes, hoy como en su propio siglo.

En cuanto a la evidencia de los repartos, Alejandro García-Reidy y yo anotamos en las fichas de representación en Manos.net todos aquellos

²⁶ Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, p. 250.

²⁷ Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, p. 14.

²⁸ Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, pp. 55-56.

que encontramos en los manuscritos estudiados, con la inmensa ayuda de la documentación coleccionada en *DICAT*. Por ejemplo, en el caso del reparto de *Llamados y escogidos* (BNE ms. Res. 269, BDH), estrenado en Toledo en 1643, por estar gastado el papel del fol. 1r en el lado derecho, algunos de los nombres o se han perdido o no se pueden leer por completo, pero con *DICAT*, podemos reconstruir una lista aproximada que demuestra el conocimiento de Calderón de la compañía de Pedro de la Rosa, a pesar de contener un error suyo. Asigna los papeles de Daniel y de España a «Pedro de Velasco»; se referiría a Francisco de Velasco, que hacía primeros galanes en la compañía de Pedro de la Rosa desde 1639. Le adjudica a Pedro de Contreras los papeles de Isaías, y Persia; el Rey a Jerónimo de Morales; el Príncipe a Jacinto Becerril y la voz del Príncipe a Francisco de San Miguel. Asignó el papel de la esposa a Jusepa Manzana, la Gentilidad a Isabel de Góngora, Etiopia a María Jiménez, la Sinagoga a Catalina de Nicolás (o de la Rosa), mujer del autor, Pedro de la Rosa, quien tomó el papel de la Mentira, y habría doblado como Armenia, aunque sólo queda la «P» de su nombre. Asignó la Verdad al famoso gracioso, Cosme Pérez, Siria a Juan de Tapia, y Escitia a Toribio de Bustamante, quien puede haber figurado también entre los soldados de la Sinagoga. «La nueva» que propone para el papel de la Fe podría haber sido Ana de Oro, mujer de Pedro de Contreras, quien otorgó un contrato en febrero de 1643 para que ella interpretara primeros o segundos papeles y cantara y bailara en la compañía de Rosa en 1643 y 1644. La María, en el papel de Chipre, podría ser María [de los] Santos, mujer de Toribio Bustamante; los dos fueron contratados por de la Rosa en 1644.

En *El mayor monstruo, los celos* (BNE ms. Res. 79, BDH), cuya transmisión ha analizado bien Caamaño Rojas, el reparto apuntado por Calderón en el fol. 1r parece haber sido una propuesta de reparto de papeles antes de entregar el manuscrito en 1667, porque María de Prado, a quien da el papel de Libia, murió en 1668. Añade el papel de Filipo viejo y el nombre de [Jerónimo de] Morales ['Moralón'] entre líneas. La compañía a la que correspondería es la de Manuel de Vallejo 'el Mozo', que representó la obra dos veces como particular en el Alcázar en 1675²⁹.

Y un ejemplo final, en este caso del paso de los manuscritos de una compañía a otra: comparando la letra del segundo reparto de *Basta callar* introducido en el margen izquierdo del fol. 2r (BNE ms. Res. 91,

²⁹ Ferrer Valls, *DICAT*.

BDH) con el segundo de *Troya abrasada*, entrado entre los nombres de los personajes y el primer reparto a la derecha, (BNE ms. Res. 78, BDH, fol. IV) podemos saber que el papel de Margarita se dio a Luisa López, documentada como miembro de la compañía de Francisco Gutiérrez desde 1654 hasta 1671. En *Troya*, ella fue Elena, y Gutiérrez tomó el papel de Héctor.

En fin, no pretendo sacar una conclusión definitiva de tal evidencia fragmentaria, derivada del estudio de la caligrafía de nuestro dramaturgo en comparación con la de otros autores y copistas. Sin embargo, con las facilidades que nos ofrecen las herramientas digitales de nuestro siglo, si no podemos reconstruir una imagen completa y fidedigna de «Calderón en su laboratorio», al menos podemos ir acumulando el mayor número posible de indicios que hayan sobrevivido, compartirlos entre nosotros, y transmitirlos a generaciones futuras de lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- CAAMAÑO ROJO, María José, «Estudio textual», en Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, ed. Margaret R. Greer, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La desdicha de la voz*, ed. T. R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis, 1971.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Llamados y escogidos*, ed. Ignacio Arellano y Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CRUICKSHANK, Don W., «Calderón's Handwriting», *The Modern Language Review*, 65.1, 1970, pp. 65-77.
- FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 3 tomos, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, tomo 1.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de Literatura*, 46, 1984, pp. 121-130.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1, 2013, pp. 253-271.