

## Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón

José María Ruano de la Haza  
Universidad de Ottawa

Bajo la rúbrica «re-escritura» se ocultan en los textos del teatro del Siglo de Oro y, especialmente, en los de Calderón, cinco técnicas o métodos, que es importante diferenciar. Los he denominado tentativamente: refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización. Por «refundición» entiendo la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior (o de un texto en prosa anterior, como hace Calderón con *El purgatorio de San Patricio* o Guillén de Castro con *Don Quijote*)<sup>1</sup>. Se trata, de hecho, como señala Ann Mackenzie, de re-escribir «comedias antiguas ajenas a fin de transformarlas en comedias propias y originales» (*La escuela de Calderón*, p. 15). La «reelaboración», por otro lado, pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión, y puede ser llevada a cabo por el propio dramaturgo, como hace, por ejemplo, Calderón con su *La vida es sueño*<sup>2</sup>, o por otro profesional de la Comedia. Por «reconstrucción» aludo al intento de recobrar parcial o totalmente un texto teatral perdido con el propósito de recuperar la versión original. No se trata en este caso de componer un nuevo texto teatral, ni de producir una nueva versión, sino de volver a escribir como mejor se pueda un texto perdido, recurriendo quizá a la memoria de un actor que lo ha representado, a traslados parciales que han sobrevivido, o incluso a la memoria del propio dramaturgo que lo había compuesto originalmente. Reconstrucción es, por ejemplo, una de las dos versiones existentes de la comedia de Don Juan, probablemente *Tan largo me lo fiáis*<sup>3</sup>. Con el término «adaptación» me

<sup>1</sup> Véase la Introducción a mi edición de *El purgatorio de San Patricio*, pp. 19-20.

<sup>2</sup> Véase mi *La primera versión de «La vida es sueño»*, de Calderón.

<sup>3</sup> Véase mi artículo sobre «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*».

refiero a la práctica de adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico específico o por una compañía determinada<sup>4</sup>. Finalmente, la «reutilización» consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente; como, por ejemplo, la canción tradicional de que se sirve Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, o incluso la reaparición, como segundo acto de *Los cabellos de Absalón* de Calderón, del tercer acto de *La venganza de Tamar* de Tirso.

Como se sabe, *El mayor monstruo del mundo* existe en dos versiones diferentes, una manuscrita y otra impresa. La más temprana es la impresa, dada a luz por primera vez en la *Segunda Parte de las Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, «recogidas por don Joseph Calderón de la Barca, su hermano», en Madrid, por María de Quiñones, año de 1637 —un año después, y en la misma imprenta y con la misma tipografía que la *Primera Parte*. Es de suponer, pues, que, como se ha concluido para la *Primera Parte* (Cruikshank, «Textual criticism», p. 2), el propio Don Pedro participase de alguna manera en la recogida de los textos manuscritos o impresos que le sirvieron de base. Recientemente, Santiago Fernández Mosquera ha analizado y comparado, en un fino y admirable estudio («La escritura didascálica»), las acotaciones de ambas versiones, concluyendo que las de la impresa son menos cuantiosas y detalladas que las de la *Parte*. Como ya apunté en un trabajo anterior, la escasez de acotaciones en un manuscrito o edición impresa sugiere una probable derivación del texto original del dramaturgo. Por el contrario, una abundancia de acotaciones, especialmente dirigidas a los movimientos de los actores o a detalles de la escenificación, apunta a un manuscrito destinado a una representación específica. Claramente, como ha demostrado Fernández Mosquera, la versión manuscrita pertenece a esta última categoría, lo cual no quiere decir que la impresa tenga una procedencia diferente. Pese a la relativa parquedad de acotaciones, la versión impresa procede claramente de un texto utilizado para una representación, como se deduce de su última acotación: «Sale toda la compañía» (X7r).

La versión impresa de *El mayor monstruo del mundo* es un texto bastante deturpado, plagado de erratas y con un número elevado de lecturas ininteligibles<sup>5</sup>. Muchos de estos errores pueden ser atribuidos a un escriba o compositor que transcribía leyendo y no oyendo su texto base. Por ejemplo, en la primera jornada, Filipo observa con tanta admiración como la que despierta en el lector que «los prodigios del puñal / preñezes son admirables» (T4v). (La lectura manuscrita es: «Los

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, la adaptación del auto calderoniano de *Andrómeda y Perseo* a un corral de comedias en mi edición crítica de la obra.

<sup>5</sup> Por ejemplo, en la primera jornada, viendo acercarse el barco en que llega Tolomeo a Egipto, dice Sirene a Mariene:

Yà tu esposo el gran Tetrarca,  
mouido el vagel humano,  
puerto ha tomado en la margen (T3v)

presagios del puñal / premisas son bien notables», p. 76)<sup>6</sup>. Otros ejemplos de lecturas disparatadas de la *Parte* son los siguientes: «la Duquesa / ciencia» (T7r) por «la dudosa ciencia» (p. 92); «los contingentes delirios / del hado» T7r) por «los contingentes avisos / del hado» (p. 92); «Astros y delignios» (T7v) por «astros y signos» (p. 92); «avaro de los gozos, / à vn marido no los dexas» (X4r), por «avaro de los gozos / aun muriendo no los dejas» (p. 161); y «que ya se cumple / de aquel judiciario docto, / echado» (X4v) por «que ya se cumple / de aquel judiciario docto / el hado» (p. 163). Estos errores sugieren que al copista o impresor no le estaban dictando el texto base, sino que él mismo lo estaba leyendo, ya que, al oír tamaños despropósitos, cualquier persona, por descuidada que fuese, hubiese titubeado antes de copiar o imprimir tales lecturas. Pero, ¿qué tipo de texto base fue el utilizado? No es probable que fuese el autógrafo, ya que, ni aún queriendo, se podrían cometer tantos errores. Más bien parece una copia del autógrafo, que, como propondré después, fuera adaptada y abreviada por una determinada compañía de actores. Aunque también es posible que se tratara de una copia desautorizada, quizá el trabajo de un memorió. Personalmente nunca he tenido gran fe en la memoria supuestamente prodigiosa de estos individuos. Mi análisis del único manuscrito existente del *Peribáñez* de Lope («An Early Rehash») me llevó a la conclusión de que era, efectivamente, producto de la labor de un memorió, pero de un memorió tan desmemoriado que, como dice Lope de uno de ellos, «con algunos versos que aprenden mezclan infinitos suyos bárbaros» («Prólogo» a su *Trecena parte*). En efecto, en el *Peribáñez* manuscrito se retienen unos cien versos del original, no más; el resto es todo inventado, aunque siguiendo hasta cierto punto el esquema argumental y los temas desarrollados por Lope. Pero recientemente, Victor Dixon me ha enviado un trabajo suyo, todavía inédito, sobre una versión memorial de *La dama boba*, firmada por un tal Luis Remírez de Arellano, tan relativamente fiel al original que el mismo Lope la publica en su *Novena parte*. Dixon, sin embargo, apunta que Remírez era considerado en la época como un prodigio inimitable y único en su talento<sup>7</sup>. Me temo que el tipo de memorió más común sería el de la poca memoria que tan infructuosamente trató de reconstruir el texto del *Peribáñez* lopiano.

La segunda versión de *El mayor monstruo del mundo* se encuentra en un manuscrito, autógrafo en parte, que se conserva con la signatura Reserva 79 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Podemos distinguir en él tres manos diferentes, predominando una por acto, lo cual sugiere que los tres actos fueron copiados simultáneamente. A esta misma conclusión nos lleva el análisis de las filigranas, ya que una de ellas aparece en, al menos, uno de los papeles utilizados por cada una de las tres manos. El manuscrito fue censurado dos veces. Al final del Acto I y con fecha 30 de septiembre de 1667, hallamos la aprobación de D. Francisco de Avellaneda y con fecha de 6 de octubre de 1667 la de D. Fermín Sarasa y Arce, ambas en Madrid. Al final del tercer acto, hay una nueva censura, firmada otra vez por D. Francisco de Avellaneda, pero en esta ocasión fechada en Madrid el 23 de abril de 1672. Se trata, pues, claramente de una versión preparada para una representación, como se comprueba no

<sup>6</sup> Por estar el manuscrito sin numerar, todas las referencias a esta versión remiten a las páginas de mi edición para la Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

<sup>7</sup> «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope». Agradezco al profesor Dixon el envío del manuscrito de este artículo inédito.

sólo por el hecho de que en la primera página aparezca el reparto de la compañía, sino también por la cantidad de anotaciones, tachaduras y símbolos escenográficos —tales como tambores dibujados para indicar el sonido de «cajas»— que encontramos esparcidos por sus márgenes. En el reparto, los nombres de los personajes han sido escritos por un copista, pero los de los actores aparecen de mano del mismo Calderón. Entre ellos se encuentran Sebastián de Prado y su esposa María de Quiñones, Jerónimo de Morales, Bernardo de la Vega, Juan de la Calle, Manuel Vallejo, y Bernarda Manuela, todos ellos activos en los corrales madrileños entre 1667 y 1672<sup>8</sup>. Estos datos confirman que la fecha del traslado del manuscrito coincide con la de las censuras y la de la representación.

El problema muy particular que presentan las dos versiones de *El mayor monstruo* radica, no solamente en el hecho de que difieren considerablemente entre sí, sino también en el enigma que encierran los últimos versos de la versión manuscrita, versos que fueron escritos, no por Calderón, a pesar de que casi toda la tercera jornada es de su puño y letra, sino por el copista de la primera jornada:

Como la escribió su autor  
no como la imprimió el hurto,  
de quien es su estudio echar  
a perder otros estudios (p. 184)

¿A qué hurto o a qué ladrón se refiere Calderón, o su copista? La versión impresa que con toda probabilidad provocaría estos comentarios sería la de la *Segunda Parte*, publicada al menos dos veces en Madrid antes de 1667 (en 1637 y 1641)<sup>9</sup>, ya que todas las sueltas existentes siguen la edición de Vera Tassis y son, por tanto, posteriores a 1686. Pero la *Segunda Parte* lleva un corto Prólogo de Don Joseph Calderón en el que se recuerda al lector que «en la primera Parte [...] de las Comedias que imprimí de Don Pedro Calderón de la Barca, mi hermano, propuse la razón que para imprimirlas me obligaba, y fue que, no pudiendo estorbar que otros las imprimiesen erradas y defectuosas, quise que, saliendo de mi poder, fuesen, ya que defectuosas, no por lo menos erradas. Restaurarlas solamente pretendí de los errores ajenos». Si hemos de creer los últimos versos de la versión manuscrita, en el caso de *El mayor monstruo*, Don Joseph Calderón evidentemente fracasó en su intento.

Un cotejo de las dos versiones revela que la manuscrita es bastante más extensa: 3.632 versos contra los 3.073 de la *Parte*. Esta diferencia de 559 versos concuerda con la práctica calderoniana de escribir comedias y autos de mayor extensión a partir de la década de los 50. El cotejo se detalla en la Tabla I:

<sup>8</sup> Según he podido confirmar en los legajos del Archivo de la Villa de Madrid correspondientes a las representaciones de autos sacramentales de esos años: legajos 2-198-6 (1667); 2-198-5 (1668); 2-198-3 (1669); 2-198-4 (1670); 2-198-2 (1671); 2-198-1 (1672).

<sup>9</sup> La tercera impresión, a pesar de llevar la fecha 1637, fue dada a luz, según demostraron Heaton y Wilson, después de 1641; y, probablemente, como sugieren Wilson y Cruickshank por las mismas fechas en que se compone el manuscrito, es decir, entre 1663 y 1673; véase Don W. Cruickshank, «The textual criticism», pp. 4-5.

TABLA I

Jornadas	I		II		III		Total	
	Ms	P	Ms	P	Ms	P	Ms	P
Parecidos	927	927	564	564	283	283	1.774	1.774
Añadidos	99	34	24	79	206	133	329	246
Diferentes	182	139	630	365	717	549	1.529	1.053
Total	1.208	1.100	1.218	1.008	1.206	965	3.632	3.073

Como podemos comprobar en esta Tabla, el 51% del texto manuscrito difiere del de la *Parte* y el 42% del texto de la *Parte* es diferente del manuscrito. Sin embargo, solamente el 8% de los versos impresos son añadidos, o sea, no poseen un equivalente verbal o temático en el manuscrito; mientras que solamente el 9% de los versos manuscritos no posee equivalente temático o verbal en los de la *Parte*. Expresado de manera diferente, un 91% de los versos de la segunda versión dicen más o menos lo mismo pero, en aproximadamente el 50% de los casos, con palabras diferentes, que los de la primera; y un 92% de los versos impresos dicen más o menos lo mismo pero, en aproximadamente el 50% de los casos, con diferentes palabras, que los manuscritos. Es también significativo que ambas versiones sigan más o menos el mismo esquema métrico, excepto en una ocasión que discutiremos más tarde. Estos datos nos llevan a la conclusión preliminar de que la versión manuscrita de *El mayor monstruo* no puede ser considerada refundición de la impresa.

También será razonable concluir, a la vista de estos datos, que el texto base utilizado por Calderón y sus copistas en 1667 era el impreso en 1637, o uno muy parecido, por la coincidencia tan notable que acabamos de mencionar. Existe, sin embargo, la posibilidad de que la compañía de Sebastián de Prado tuviera a su disposición el manuscrito original de la pieza o una copia cercana<sup>10</sup>. Pero esta posibilidad es bastante remota, no sólo porque habrían transcurrido más de 30 años desde que se escribiera o se copiara ese manuscrito, sino también porque, como indican los últimos versos de la segunda versión, Calderón y sus copistas conocían un texto impreso anterior; y este texto impreso, producto, como dicen ellos, del hurto, tenía que ser el de la *Segunda parte*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ha sobrevivido otro manuscrito de *El mayor monstruo del mundo*, que sigue, con variantes y recortes, el parcialmente autógrafo. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16.854) y no ha sido todavía estudiado con la atención que se merece.

<sup>11</sup> En su edición crítica de *El mayor monstruo*, Hesse da una lista de las variantes que existen entre el manuscrito y las versiones impresas; es decir, las tres ediciones de la *Segunda parte* y la de Vera Tassis. Un vistazo a estas variantes podría hacernos concluir que el manuscrito utilizó como texto base la segunda edición de la *Segunda parte*, publicada en 1641. Sin embargo, el cotejo de Hesse no es de fiar, especialmente en lo que respecta a esta segunda edición. En realidad, como ya concluyó Cruickshank («The textual criticism», p. 4) y yo he tenido ocasión de comprobar, la segunda edición de la *Segunda parte*, en Madrid, por Carlos Sánchez para Antonio Ribero, sigue la príncipe página por página, con mínimas revisiones. No podemos, por tanto, saber con certeza cuál de las dos ediciones serviría de texto base para el manuscrito, lo cual tampoco es de importancia crucial para nuestros propósitos. Véanse también Heaton, «On the *Segunda parte* of Calderón», y Oppenheimer, «Addenda on the *Segunda parte* of Calderón».

Dividiendo los versos de ambas versiones entre «parecidos» y «añadidos y diferentes», observamos que el texto se re-elabora más según avanza la segunda redacción. La relación entre versos parecidos y diferentes crece y decrece de manera inversa jornada por jornada, como muestra la Tabla II:

TABLA II

Jornadas	I		II		III	
	Ms	P	Ms	P	Ms	P
Parecidos	77%	84%	46%	56%	23.5%	29%
Añadidos y diferentes	23%	16%	54%	44%	76.5%	61%

Las variantes más importantes entre las dos versiones son de varios tipos. Las más comunes afectan una palabra o parte de una frase y, en algunos casos, corrigen errores, y en otros, mejoran, pulen, fijan e iluminan el texto de la primera versión. No quiere esto decir que las lecturas divergentes del impreso, rechazadas en el manuscrito, no fueran necesariamente de Calderón; habrá entre ellas algunas morcillas de autor de comedias y algún malentendido por parte de copistas, pero en general la mayor parte de las variantes de 1667 pueden explicarse como intentos por parte del propio dramaturgo de mejorar un original que escribió más de treinta años antes. Por ejemplo, la nave de Antonio ve «desdichas» (T5v) en la versión impresa y «estragos» en la manuscrita (p. 82); en el mismo pasaje, «despojo» (T5v) se transforma en «ruina» (p. 82); «cristal que esprimio la nieue» (T6r) en «cristal que corrió la nieve» (p. 83); «halta el sepulcro entrè» (T6r) en «hasta el panteón entré» (p. 83) y «pues por aßombro tan fuerte / no ha de paßar mi vengança / los vmbrales de su muerte» (T6r) en «que, en altivo pecho real, / no ha de pisar el umbral / de la muerte la venganza» (p. 84). Todas estas lecturas del manuscrito enriquecen, mejoran o esclarecen el sentido de las impresas.

Otros cambios estilísticos incluyen la eliminación de ciertas metáforas —como la del unicornio que, introduciendo su cuerno en una fuente inficionada por un áspid, enturbia el agua para que el sediento caminante no beba de ella (X3r). Claramente, no se trata en estos casos de corregir errores, sino de perfeccionar la expresión original de algunos pasajes, y no será lícito poner en tela de juicio la legitimidad autorial de la mayoría de las lecturas divergentes del impreso, aun en los casos en que las manuscritas constituyan una considerable mejora. Por ejemplo, en la versión impresa, el famoso monólogo de Herodes sobre los celos está escrito exclusivamente en décimas, que es como Lope aconseja que se digan las quejas (X4v); en la manuscrita, Herodes define los celos en un soneto interpolado en un romance (p. 164), la única ocasión en que la segunda versión altera el esquema métrico de la primera. En la versión impresa, la escena comienza con el romance, el cual es seguido por once décimas, que incluyen no sólo el monólogo de Herodes (siete décimas) sino también una corta escena que dramatiza el encuentro de Herodes con Filipo y Tolomeo. En la manuscrita, el romance no se interrumpe al comienzo del monólogo de Herodes, sino que Calderón injerta en él el soneto ya mencionado donde se definen los celos como el mayor monstruo; tras el soneto, Herodes revierte al romance, el cual sirve también para una escena, sin paralelo en la impresa, entre el Tetrarca y Libia; en el momento en que ambas versiones

coinciden de nuevo —es decir, cuando Herodes encuentra a Filipo y Tolomeo— la versión manuscrita se sirve de las cinco últimas décimas de la impresa. Parece claro, pues, que el esquema de la versión original era simplemente: romance-décimas; pero, como veremos después, uno de los ingredientes que parece haber eliminado el autor de comedias responsable del texto impreso es la intriga secundaria. Al darse cuenta de que faltaba la escena con Libia, Calderón decide reconstruirla, cambiando no sólo el texto, sino también la métrica, que ahora es: romance-soneto-romance-décimas. De la versión impresa Calderón conserva, pues, el principio y el final de esta escena, pero modifica completamente su parte central. Quizá sea prueba de la madurez dramática de Calderón el que, en lugar de utilizar las tradicionales décimas para las quejas, haga resaltar la famosa definición de los celos al encerrarla en un artificial soneto insertado en un pedestre romance. No hay, sin embargo, razón alguna por la que debamos dudar de la legitimidad de la primera versión del monólogo de Herodes: ambas fueron escritas por Calderón, pero en diferentes momentos de su carrera como dramaturgo. Las diferencias entre las dos simplemente evidencian cambios en su técnica teatral y en su sentir dramático.

Otras variantes atañen el fondo histórico de la historia de Herodes y Mariene, añadiendo alusiones a Marco Antonio y Cleopatra. En la versión manuscrita, estas alusiones sirven para señalar que la traición de Herodes hacia Octaviano radica en su alianza con Marco Antonio. Parece lógico suponer que todo el fondo histórico que encontramos en el manuscrito se encontrara ya en la perdida versión original, pues es parte esencial del desarrollo argumental y de la caracterización de Herodes; si esto es así, habremos de concluir que gran parte de él fue eliminado por el primer autor de comedias por considerarlo innecesariamente confuso para el público a quien destinaba su versión. Lo que hace Calderón en este caso no es, pues, reelaborar sino reconstruir su texto original.

A diferente categoría pertenecen las variantes musicales. Hay mucha más música cantada e instrumentada en la versión manuscrita que en la impresa. No creo que debamos suponer aquí que el primer autor necesariamente eliminara los pasajes manuscritos adicionales para una representación fuera de Madrid. El Calderón de finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta era un Calderón mucho más «operático» que el de los años treinta. Para estas fechas estaba creando un «teatro total»<sup>12</sup>, que incluía grandes dosis de música, danza y espectáculo, y esta nueva concepción se ve reflejada en la versión manuscrita de *El mayor monstruo*. En la primera versión, encontramos, por el contrario, el Calderón de otras piezas contemporáneas como *El médico de su honra*, *La vida es sueño* y *La devoción de la cruz*, en que la música juega un papel mucho más limitado que en los autos sacramentales tardíos y fiestas palaciegas de su última época. El Calderón maduro ha convertido *El mayor monstruo* en un drama semi-operático, no sólo por empleo más frecuente de la música, sino por la mayor grandiosidad y trascendencia de su tema, lo hiperbólico de su acción dramática y la grandilocuencia de su expresión poética.

<sup>12</sup> En su tratado sobre el destino de la ópera (*Über Bestimmung der Oper*), Richard Wagner nota la proximidad de Calderón a la ópera (Sullivan, *Calderón in the German Lands*, p. 312).

Algunas variantes entre las dos versiones hemos de atribuirles, pues, a dos factores nuevos: diferentes condiciones escénicas, y el diferente público a quien iba destinada.

Una cuarta categoría de variantes fundamentales afectan el desarrollo de la trama argumental. Hay relativamente pocos cambios en la acción de la primera jornada. La única diferencia notable ocurre al final: en la versión impresa, Filipo comunica a Herodes que ha llegado gente del emperador a Jerusalén con noticias de la muerte de Marco Antonio; el pueblo de Jerusalén echa la culpa a Herodes y lo busca para prenderlo; Mariene le suplica que huya; pero el valiente Herodes quiere enfrentarse al vulgo y, a pesar de los ruegos de Mariene, sale de escena con ese propósito, finalizando así la jornada. En la versión manuscrita, el Capitán, soldado del emperador, llega a apresar a Herodes por haber ayudado a Antonio; y menciona que toda Jerusalén, al conocer el caso, clama contra él. Como hemos visto, en la versión manuscrita, Calderón restaura el fondo histórico que fue probablemente omitido por el autor de la adaptación primitiva. Es posible, pues, que el final impreso no sea de Calderón; esto es, que se trate de un nuevo final, escrito por el autor de comedias o su poeta para ocultar la eliminación parcial de esos datos históricos. Al restaurar el fondo histórico, Calderón está, pues, reconstruyendo, no reelaborando, la primera versión de su texto.

Los cambios en el desarrollo argumental de la segunda jornada son mucho más extensos. Ambas versiones coinciden más o menos en sus primeros 200 versos, pero en el enfrentamiento entre Octaviano y el Tetrarca, después de la espectacular y milagrosa caída del retrato que se interpone entre el emperador y el puñal de Herodes, éste declara que la mujer del retrato es su esposa Mariene. En la versión manuscrita Octaviano no descubre su identidad hasta la tercera jornada y de manera mucho más espectacular: Mariene, enlutada, el rostro cubierto, viene a pedir al emperador que perdone la vida de su esposo. Una vez que Octaviano se la ha concedido, Mariene se quita el velo, revelando su identidad al sorprendido Octaviano, que la creía muerta. Obviamente, la versión manuscrita es dramáticamente mucho más efectiva, y no es de suponer que ningún autor de comedias se atreviera a cambiarla para transformar un descubrimiento visual en un descubrimiento verbal. Calderón, pues —al darse cuenta, años después, de que debía, no sólo retrasar esta importante revelación, sino dramatizarla en escena— decidió re-elaborar su primera versión.

Tras la prematura declaración de la identidad de Mariene en la versión impresa —poco típica de un Herodes taimado y suspicaz—, los Soldados se llevan al Tetrarca a la prisión donde se halla «su hermano»; es decir, el gracioso Malacuca, que ha adoptado la identidad de Aristóbolo. Al encontrarse con Malacuca en vez de con Aristóbolo, Herodes, no dándose cuenta de la necesidad del trueque, descubre el engaño. En la versión manuscrita, el más astuto Herodes comprende inmediatamente la importancia de continuar con la ficción del gracioso (llamado Polidoro, en la segunda versión) y declara en un aparte que «disimular me conviene». El disimulo de Herodes tiene repercusiones importantes para el desarrollo argumental de la nueva versión: en la versión impresa el Capitán informa a Octaviano inmediatamente del engaño de Malacuca; en la manuscrita, Octaviano no descubre la verdad hasta la tercera jornada. Aparte, pues, de aumentar el suspense dramático al demorar estas importantes revelaciones, Calderón hace actuar al Tetrarca, en la segunda versión, de un modo mucho más solapado y sinuoso. Es casi ridículo el modo en que al inocente Herodes se

le escapa la verdad en la versión impresa; en la manuscrita, por el contrario, la duplicidad de su carácter es evidente.

En la versión manuscrita, el cuadro que sigue a la escena del atentado contra Octaviano comienza con una escena cómica entre Polidoro y los Soldados, que le quieren hacer confesar la identidad de la desconocida del retrato. Polidoro pide recado de escribir y, tras hacer traer a los Soldados todos los trastos necesarios, declara que no sabe hacerlo. Aparte de suplir un momento de comicidad, la escena soluciona el problema de dónde sacar el recado de escribir que luego utilizará Herodes para redactar su fatídica carta. En la versión impresa, el Tetrarca simplemente pregunta a Malacuca si hay recado de escribir y éste le contesta afirmativamente. En el manuscrito, Herodes se encuentra con el recado de escribir, sin saber cómo ha llegado allí, aumentando así la sensación de intervención de un hado o fuerza misteriosa que ha interpuesto en su camino el instrumento de su autodestrucción. Significativamente, Herodes declara a Filipo en la versión manuscrita que, para llevar a cabo su resolución de ordenar la muerte de Mariene, «pues hay recado, quiero antes, / con escribirla, ensayarla» (pp. 119-20). En el encadenamiento fatídico del drama, el espectador llega a la conclusión de que si Polidoro no hubiese pedido poco antes recado de escribir, Herodes no lo hubiese hallado en este momento, y, por consiguiente, no hubiese escrito la carta, la cual no hubiese podido, entonces, llegar a manos de Mariene, con las funestas consecuencias que se dramatizan al final de la obra. Los cambios en el desarrollo argumental que hemos señalado en la jornada segunda poseen también implicaciones para la jornada tercera, la cual, como hemos visto, es la que ha sido más extensamente re-escrita. Sin embargo, por falta de tiempo, no nos será posible exponerlos aquí. Baste decir que la tercera jornada nos confirma en nuestra suposición de que, en lo concerniente a la intriga principal, Calderón estaba reelaborando —y no reconstruyendo— un texto que quizá hubiese escrito con prisas originalmente.

A la conclusión contraria nos lleva un análisis de la intriga secundaria. En efecto, en esta ocasión, Calderón está claramente reconstruyendo o reincorporando a su texto algo que el autor de comedias original había suprimido, tal como se comprueba por los restos de esta intriga que detectamos en la versión impresa. En el folio T3v, por ejemplo, hallamos tres versos que son dichos por un personaje llamado Sirene, personaje que no aparece ni en el texto ni en el reparto de la versión impresa, pero que sí figura en la manuscrita como componente esencial de un típico triángulo amoroso, formado por ella, Libia y Tolomeo. El distraído compositor o copista que trasladó la adaptación teatral de la cual procede la primera versión obviamente se olvidó en esta ocasión de eliminar el nombre de Sirene del diálogo. Aun sin este revelador detalle, sería, de todas maneras, lógico suponer que fue el autor de comedias quien suprimió a Sirene —y con ella a gran parte de la intriga secundaria— que no conjeturar que Calderón la había incorporado por primera vez en la nueva versión. La presencia de Sirene tiene como objetivo despertar los celos de Libia, quien, al ver a Tolomeo leyendo una carta, trata de arrebatarla, creyendo que procede de su rival. Mariene interviene y lee la carta en que Herodes ordena a Tolomeo que la mate. Son, pues, los celos de Libia los que hacen llegar la fatídica carta a manos de Mariene. Estos celos son, además, como los del Tetrarca, inmotivados. Los paralelos entre la intriga secundaria y la principal son, pues, evidentes. Con la eliminación del personaje de Sirene, la acción

secundaria se encuentra apenas desarrollada en la versión impresa, quedando reducida a una corta escena en la tercera jornada en la que Libia, sin motivo alguno, muestra celos al ver a Tolomeo leyendo un papel.

Pero el autor de comedias responsable de la adaptación escénica anterior a 1637 no sólo suprime elementos de la versión original, sino que también añade. La escena de la tercera jornada en que «sale Malacuca con muletas y manco» para explicar a Octaviano que sus soldados le han dado una serie de «tratos» es de un increíble mal gusto, totalmente impropia de Calderón y sin paralelo, que yo conozca, en su teatro. La infortunada descripción de las torturas que ha sufrido el gracioso, relatada con gran riqueza de detalles —como, por ejemplo, que, mientras estaba en el aire, se rompió la cuerda con que el verdugo le estaba dando el trato, con que «después de sacarme / los brazos por el pescuezo, / me hizo quebrar ambas piernas» (X2v)— pertenece más bien a un tipo de teatro chabacano y cruel que Calderón nunca practicó, pero que obviamente tenía sus adeptos.

Para un estudio de la recepción de *El mayor monstruo del mundo*, los cambios más fundamentales son probablemente los de la caracterización de los tres protagonistas. Ya hemos apuntado que la duplicidad del carácter de Herodes es mucho más acusada en la versión manuscrita que en la impresa. También se hace hincapié en ella sobre su ascendiente sospechoso. Al comienzo del drama, el mismo Herodes menciona que nació «Idumeo» (p. 62). Los idumeos se creían descendientes de Esaú, pero eran considerados prácticamente como extranjeros por los judíos. En la segunda jornada, Octaviano declara que los idumeos pertenecen a una «baja estirpe hebrea, / rebelada de sus nobles tribus» (p. 107); mientras que en la tercera Mariene insulta a Herodes diciéndole que descende de una «bastarda rama del tronco / de Judá», que es un «ascalonita» —esto es, un idumeo— «en cuyo nombre no toco / por no escandalizar», y que posee «los resabios afrentosos / de forajida nación, / baldón de nuestro abolorio [o abolengo]». Mariene concluye su diatriba acusándolo de la matanza de los Inocentes: «hidrópico de sangre / no te bastó que en arroyos / de inocentes vidas vieses / hecha la ciudad un golfo» (p. 160). En la versión impresa, por el contrario, se hace alusión al ascendiente idumeo de Herodes solamente una vez: en la tercera jornada, cuando Mariene le llama «baxo y afrentoso / Idumeo» (X3v), pero no se menciona en absoluto la matanza de los Inocentes. Existe, pues, un cambio muy notable e importante entre el Herodes de la versión impresa y el de la manuscrita, que se puede resumir diciendo que el de la impresa aparece como un héroe orgulloso, valiente, con un sentido del honor muy del teatro del siglo XVII, a quien contemplamos con creciente horror y admiración mientras se enfrenta a un destino adverso que al final lo vence; mientras que el de la segunda, tras una primera impresión favorable, emerge gradualmente como un monstruo astuto, sanguinario, cobarde e intrigante; esto es, como un personaje mucho más complejo, contradictorio y ambiguo, cuya duplicidad explica mucho mejor su acción final: el ordenar la muerte de su inocente esposa por celos, los mismos celos que le llevaron a decretar la matanza de los Inocentes. Se advierte asimismo en la versión manuscrita un interés por presentar a los personajes de Mariene y Octaviano, mediante una técnica de contraste, como casi cristianos, o cristianos en ciernes, para hacerlos más aceptables al público contemporáneo y, por consiguiente, convertirlos en antagonistas más dignos del casi pagano Herodes. En este sentido, la versión manuscrita pierde en verosimilitud

histórica lo que gana en trascendencia metafísica, ya que la tragedia de Herodes y Mariene puede considerarse en el manuscrito como un enfrentamiento entre el hombre más malvado de los muchos malvados que aparecen en la Biblia y la divinidad cristiana, como he argumentado en otro lugar («The Meaning of the Plot»).

En conclusión, parece claro que en el proceso de reescritura a que Calderón sometió *El mayor monstruo del mundo* encontramos dos técnicas o métodos diferentes: reconstrucción y reelaboración. La reconstrucción era necesaria ya que el texto publicado en la *Segunda parte de Comedias*, además de estar plagado de errores, es una burda adaptación teatral llevada a cabo por un autor de comedias sin muchos escrúpulos, que no se preocupaba de aspectos tan fundamentales como la función del fondo histórico o la de la intriga secundaria. Hemos de suponer, pues, que la aseveración antes citada de Joseph Calderón de que no deseaba que las comedias de su hermano salieran erradas no es cierta, al menos en lo que respecta a *El mayor monstruo del mundo*, y que la recogida de manuscritos para esta *Segunda parte* no fue aprobada ni supervisada en su totalidad por Don Pedro. Pero la obra también parece haber sido sometida por un Calderón en los aledaños de su ciclo de senectud a un proceso de reelaboración que pudiera muy bien plasmar su nueva concepción del teatro como espectáculo más visual, más dramático, más trascendental, más musical; en suma, más operático. Para conseguirlo, añadió en 1667 pasajes musicales y transformó el conflicto central de la pieza en una contienda cósmica y trascendental.

En líneas generales, las conclusiones a que acabo de llegar son, creo, razonables. Es razonable suponer que Calderón decidiera re-elaborar un texto escrito más de treinta años antes con el objetivo de adaptarlo a una representación determinada, y que, al hacerlo, lo transformara, según su nueva concepción teatral, en una pieza más del gusto de la época; poseemos también evidencia de que el texto original fue adaptado y recortado por la compañía que lo adquirió originalmente, o por una a las que perteneció después, antes de ser entregado a la imprenta en 1637. Lo que no es siempre demostrable es precisamente qué pasajes de la versión impresa son producto de la intervención de autores de comedias, actores, copistas e impresores y cuáles son genuinamente de Calderón. Tampoco es posible señalar con exactitud qué versos adicionales de la versión manuscrita son reconstrucción calderoniana de versos eliminados de la primitiva y qué versos fueron nuevamente escritos por Calderón en 1667. Más interesante todavía sería especular sobre qué versos de la segunda versión —aceptados y aprobados tácitamente por Calderón— son de verdad suyos o fueron escritos por los autores de comedias, memoriones, actores, impresores y copistas responsables de la versión impresa utilizada por nuestro dramaturgo como texto base.

Un análisis detallado de las dos versiones podrá quizá poner al descubierto algunos de estos versos apócrifos, pero no todos. Al final habremos de admitir que existe la posibilidad de que algunos de los versos considerados por el propio Calderón como suyos, no lo fueran, lo cual nos lleva a la interesante conclusión de que la versión definitiva de *El mayor monstruo del mundo* no es necesariamente producto exclusivo de la mente de su autor, sino resultado de un proceso colaborativo, que, como ya mostré en otro trabajo anterior («Historias de los textos teatrales»), es mucho más común en el teatro del Siglo de Oro de lo que se piensa. Nuestro interés por la reescritura teatral nos ha llevado a esta, para algunos inquietante, para otros estimulante,

conclusión: que el texto definitivo de una pieza teatral es, a menudo, un texto escrito en colaboración. Ante la dificultad de deslindar lo que es de Calderón y lo que es contribución de otras mentes, propongo que rechacemos la noción romántica de las relaciones perfectas e incontaminadas entre un autor y su obra y que consideremos la producción de un texto teatral una práctica colectiva, en la que intervienen, entre otros, el dramaturgo, el autor de comedias, el copista, el impresor, el actor, el memorión, y el censor. Obviamente, la contribución más importante es la de la mente creadora y directriz del dramaturgo, que puede, a su vez, haber sido influida por otros dramaturgos, el público, los actores, la censura y un largo etcétera; pero, ante el hecho, no sólo posible sino probable, de que Calderón —menos celoso que nosotros de su propiedad intelectual—, no solamente no objetara, ni rechazara, sino que aceptara y aprobara las contribuciones de otros —o que incluso las considerara suyas por desconocer que procedían de otros—, los críticos textuales y, con nosotros, los literarios habremos de concluir que muchos textos calderonianos no son absolutamente de Calderón.

### Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger; Pamplona, Universidad de Navarra, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo del mundo*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor monstruo los celos*, ed. de Everett W. Hesse, Madison, University of Wisconsin Press, 1955.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El purgatorio de San Patricio*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- CRUICKSHANK, Don, W., «The textual criticism of Calderón's *Comedias*: A Survey», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, London, Gregg International / Tamesis, 1973, vol. I, pp. 1-53.
- DIXON, Victor F., «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», en prensa.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de tragedia calderoniana», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, eds., *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, RILCE, 12, 1996, pp. 249-279.
- HEATON, H. C., «On the *Segunda parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 208-224.
- MACKENZIE, Ann, *La escuela de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- OPPENHEIMER, M., «Addenda on the *Segunda parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 335-340.

- RUANO DE LA HAZA, José M<sup>a</sup>, «An Early Rehash of *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, pp. 5-29.
- RUANO DE LA HAZA, José M<sup>a</sup>, «Historias de los textos teatrales del Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO, Alcalá de Henares, 1996*, en prensa.
- RUANO DE LA HAZA, José M<sup>a</sup>, «The Meaning of the Plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, 229-240.
- RUANO DE LA HAZA, José M<sup>a</sup>, *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- RUANO DE LA HAZA, José M<sup>a</sup>, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en Ignacio Arellano *et al*, eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 283-295.
- SULLIVAN, Henry W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.

\*

RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». En *Criticón* (Toulouse), 72, 1998, pp. 35-47.

**Resumen.** Después de la definición de las nociones de *refundición*, *reelaboración*, *reconstrucción*, *adaptación* y *reutilización*, se comparan detalladamente la versión impresa de *El mayor monstruo del mundo* (Madrid, 1637) y una versión manuscrita, en parte autógrafa, de 1667, para llegar a la conclusión de que, en el proceso de reescritura, Calderón se valió de dos técnicas o métodos diferentes: la reconstrucción y la reelaboración.

**Résumé.** Après la définition des notions de *refonte*, *réélaboration*, *reconstruction*, *adaptation* et *réutilisation*, sont soumises à un examen comparatif détaillé la version imprimée de *El mayor monstruo del mundo* (Madrid, 1637) et une version manuscrite, en partie autographe, de 1667. La conclusion est que Calderón, dans le processus d'auto-réécriture, fait appel à deux techniques ou deux méthodes différentes: la reconstruction et la réélaboration.

**Summary.** After defining the following concepts: *rewriting*, *reelaboration*, *reconstruction*, *adaptation* and *reusing*, this paper compares in detail the printed version of *El mayor monstruo del mundo* (Madrid, 1637) and the 1667 handwritten one (partly written by the author himself). The paper concludes that in his self-rewriting process, Calderón resorts to two different techniques or methods: reconstruction and reelaboration.

**Palabras clave.** Calderón. Crítica textual. *El mayor monstruo del mundo*. Refundición.

# LA PERINOLA

## Revista de Investigación Quevediana

- ❖ Estudios sobre Quevedo y su obra.
- ❖ Textos críticos.
- ❖ Material bibliográfico.
- ❖ Noticias varias.
- ❖ Imprescindible para la investigación de la obra de Quevedo.

### Colección de Anejos

Fernando Plaza  
*Ocho poemas satíricos de Quevedo*

Próximos volúmenes

Celsa C. García Valdés  
*Andanzas del buscón don Pablos por México y Filipinas*

Ignacio Arellano  
*Musa Clío del Parnaso Español*

Aurelio Valladares Reguero  
*Peregrinos discursos y tardes bien empleadas, de Pacheco de Narváez*

Victoriano Roncero  
*La España defendida, de Quevedo. Edición crítica*

Pedidos de Anejos a:  
EUNSA, Plaza de los Sauces, 1 y 2  
31010 Barañáin, Navarra (ESPAÑA) -  
Teléfono: 948 25 68 50 - Fax: 948 25 68 54



Suscripción a la revista:  
Contactar con la Secretaría Técnica  
Carlos Mata Induráin  
Universidad de Navarra - Edificio Biblioteca  
31080 Pamplona (España)  
Teléfono: 948 42 56 00 Ext.: 2160  
Fax: 948 42 56 36  
E-mail: cmatain@unav.es

Más información en Internet:  
<http://griso.cti.unav.es/perinola>