



Manuel de Mosquera y su manuscrito de «La estatua de Prometeo»

Margaret Greer

Universidad de Texas, Austin

Uno de los problemas básicos con que tiene que enfrentarse cualquier investigador serio de las obras de Calderón de la Barca es la dificultad de saber en que medida las palabras que leemos hoy son las que escribió Calderón hace tres siglos. Todos sabemos que, las cinco Partes de comedias publicadas durante la vida de Calderón fueron ediciones bastante descuidadas, con poca o ninguna intervención editorial por parte del autor. Sin embargo, para un buen número de comedias, la única fuente que tenemos es los textos de las Partes, que, con enmiendas a veces acertadas, a veces arbitrarias de Vera Tassis, han pasado luego por manos de Apontes, Keil y Hartzenbusch a la edición de Valbuena Briones.

Dada tal situación, y poseyendo el compendio bibliográfico de los Reichenberger, creo que una de nuestras primeras responsabilidades es la de buscar otras autoridades para los textos de las comedias que nos interesan. Tal búsqueda ha revelado la existencia en la Biblioteca Municipal de Madrid de un manuscrito muy valioso de *La estatua de Prometeo*, a mi parecer el drama culminante de las obras mitológicas de Calderón, que después de un largo abandono, están despertando gran interés en los últimos años. Para apreciar la importancia del manuscrito, debemos repasar rápidamente la historia textual de la obra.

De las cinco Partes, la *Quinta Parte*, que contiene *La estatua de Prometeo*, posee la distinción de ser la más defectuosa. En el mismo año de 1677, salieron dos ediciones de la *Parte*, una con pie de imprenta de Barcelona, Antonio la Cavalleria, otra de Antonio Francisco de Zafia, en Madrid. Calderón rechazó rotundamente la primera edición como una falsificación aparentemente impresa en Barcelona, pero en realidad hecha en

Madrid, sin licencia ni aprobación verdadera. Además aseveró que cuatro de las diez comedias de la colección no eran suyas (aunque en realidad, sólo dos son de otros autores), añadiendo: «Ni aún ninguna pudiera dezir, según están no cabales, adulteradas, y defectuosas...»¹.

Aunque Cotarelo² sugirió que Calderón, a los 77 años, había confundido las dos ediciones, las investigaciones de Molí y Cruickshank han demostrado que el dramaturgo no estaba equivocado: la edición de «Barcelona» es una falsificación, motivada probablemente por el deseo de eludir los trámites del Consejo de Castilla, y que fue hecha en Madrid por dos impresores, casi con seguridad por Melchor Sánchez y posiblemente por Bernardo de Hervada³. Una lectura atenta de *La estatua de Prometeo* de esta *Parte* revela que Calderón también tuvo razón en rechazar esta edición por sus textos defectuosos, porque la comedia tiene varios pasajes muy confusos.

La edición de Madrid de la *Parte* es una reimpresión, a plana y renglón, de la de Barcelona. En el texto de *La estatua de Prometeo*, el compositor corrige varios errores de la edición príncipe, y modifica extensamente la puntuación, la ortografía, la acentuación, y el uso de mayúsculas. Pero a la vez, comete una serie de nuevos errores que facilitan la identificación de ediciones subsiguientes, que se basan exclusivamente en la *Parte* de Madrid. El más notable es la omisión de una línea (Jornada III, línea 84 en la edición de Valbuena Briones, a la que me referiré, por ser la más asequible) de la primera edición, «ese rayo sutil». De los restantes errores, cuatro se encuentran en el folio 46, donde figura «vagas» por «vayas» (Valbuena Briones II, 331), «me rindo» por «merezco» (II, 346), «leño» por «ceño» (II, 358), y «tu Estatua llama» por «tú esta llama» (II, 372). Este texto es el que utilizó el impresor de la edición⁴ suelta que lleva el número 194, y que circulaba no sólo como suelta sino formando parte de la edición contrahecha de la *Sexta Parte* de Vera Tassis, y en la *Parte XVII* del *Jardín ameno*.

Juan de Vera Tassis no incluye *La estatua de Prometeo* en su *Verdadera Quinta Parte* sino en la *Sexta Parte* publicada en 1683. Como base de su texto, Vera Tassis debió utilizar la *Quinta Parte* de Barcelona (o tal vez ambas ediciones), porque restaura la línea «ese rayo sutil» que falta en la edición de Madrid, y no se deja engañar por los otros errores de la misma edición. La edición de Vera Tassis difiere en muchos detalles de la *Parte*, pero no hay evidencia de que tuviera, en este caso, otro manuscrito que le sirviera de base para sus correcciones. Aunque restaura correctamente (como confirma el manuscrito de la Biblioteca Municipal) una línea al comienzo de la comedia (I, 6), la rima pide la inclusión de la misma, casi una fórmula en Calderón: «Ha del valle! ¿Quién nos busca?» Vera Tassis no necesitaba otra fuente que su familiaridad con el estilo de Calderón para dicha reconstrucción. En cuanto a las otras modificaciones que hizo en el texto de la *Parte*, siguen las mismas normas descritas por Wilson en relación con *Fieras afemina amor*⁵. Aunque Hesse⁶, comparando las primeras cuatro *Partes* con originales publicados durante la vida de Calderón, encontró que el 52 % de las enmiendas de Vera Tassis eran arbitrarias, el saldo, en el caso de *Prometeo*, es más favorable al editor. Usando el manuscrito como referencia, encontramos que el 56 % de las 112 correcciones de Vera Tassis que he registrado son acertadas, mientras que el 44 % son o arbitrarias o erróneas. La dificultad, sin embargo, es que al intentar aclarar pasajes confusos, Vera Tassis a veces nos aparta del texto original, dando una versión racional pero errónea que impide hallar la lectura correcta, como veremos luego, al cotejar el texto de la *Parte*, Vera Tassis, y el manuscrito.

No obstante, el texto de Vera Tassis, por ser más pulido, prevaleció, y es el que nos ha llegado, pasando por la suelta número 65 de Suria y Burgada, y las ediciones de Apontes, Keil, Hartzenbusch, a las ediciones más recientes de Valbuena Briones⁷ y Aubrun⁸.

Dada tal historia textual, es obvio que para conocer el texto verdadero de Calderón, necesitamos otra fuente. La bibliografía de Reichenberger cita dos manuscritos. Uno está en la Biblioteca del Instituto del Teatro, de Barcelona. Aunque Reichenberger sigue a Simón Palmer al decir que el manuscrito está escrito en letra del siglo XVII, consta en la primera página del mismo que la obra es de Calderón de la Barca, «arreglada nuevamente para representarse en el Teatro Cómico de Granada por D. Juan Manijan, año de 1768». Tal vez la confusión se deriva del hecho que el manuscrito está encuadernado con otro de *La española de Florencia*, sin fecha y con letra que podría ser del siglo XVII.

El otro manuscrito es el Ms. 1-110-12 de la Biblioteca Municipal de Madrid. Aunque esa biblioteca posee numerosos manuscritos autógrafos de los autos de Calderón, su colección de comedias contiene sobre todo ejemplares usados por los actores de los corrales a partir del siglo xviii, algunos manuscritos, y en su mayoría ediciones impresas, o ediciones sacadas de Partes, con la primera o la última página copiada a mano. Era de esperar, entonces, que el manuscrito de *La estatua de Prometeo* fuera una copia tardía, sacada de Vera Tassis o de la *Quinta Parte*. Sin embargo, una ojeada a las primeras páginas del texto reveló que éste no era el caso. Desde el principio, se evidencia que está más cerca de la *Quinta Parte* que de Vera Tassis, pero contiene líneas que no están en la *Parte*, y las acotaciones son mucho más detalladas, como vemos en el Apéndice, ejemplo 1. En la línea 3, donde en la *Parte* figura «inculta cerviz» y Vera Tassis invierte el orden de las palabras, el manuscrito mantiene el orden original, pero escribe «ynhiesta cerviz». El manuscrito también restaura la línea, «Ah del valle, quien nos Busca» cuya ausencia notó Vera Tassis. Corrige «albogues» por «alvergues» en la línea 15, y en la línea 20, donde Vera Tassis añade «pues» para completar 8 sílabas, el manuscrito pone «que». En las líneas 53 y 54, el manuscrito presenta dos variantes discutibles: utiliza el plural «unan» en vez de «una», y sustituye «el fiero» por «nuestro», lo cual cambia la estructura de la oración. En el texto de la *Parte*, «nuestro afán» es el sujeto, el verbo es singular y las palabras de Merlín tienen que vincularse con la frase musical siguiente, leyéndose todo así: «Pues una sus líneas a un punto nuestro afán, dejando en su busca (Música) al monte, al valle, al llano, a la espesura». En el manuscrito, el sujeto sería «Ustedes» sobrentendido, y la oración termina con «busca»: «Pues unan sus líneas a un punto, el fiero afán dejando en su busca». De acuerdo con este cambio, el manuscrito tiene «el monte» en vez de «al monte», etc. La lectura es más clara así, pero no hay referencia anterior a la caza de una fiera -aunque según las acotaciones del manuscrito, en este momento salen todos con arcos y flechas, no sólo Epimeteo, como en la *Parte*, lo cual sugiere que estaban de caza cuando los llamó Prometeo.

La variante más notable del manuscrito es la adición de nueve líneas que no están en la *Parte*, cuatro de Prometeo llamando a todos a ver la perfecta hermosura, y una respuesta del «coro».

Figurando tantas variantes en las dos primeras páginas, es obvio que el manuscrito no es un descendiente de la *Parte*. ¿De dónde proviene entonces? No lleva fecha, ni es

posible asignársela por el papel, puesto que he visto las mismas filigranas desde la segunda mitad del siglo XVII hasta mediados del XVIII, por lo menos. La letra podría ser de finales del siglo XVII, o del principio del siglo XVIII. La única verdadera clave que nos ofrece el manuscrito es el nombre «Mosquera» que consta en la portada, debajo del título. El único Mosquera cuyo nombre aparece en conexión con el mundo teatral de la época es un Manuel de Mosquera.

Manuel de Mosquera resulta haber sido un actor bien conocido -aunque no de primer rango- en las principales compañías de Madrid entre 1670 y 1681; luego, de 1684 a 1689, teniendo su propia compañía, fue uno de los autores principales que representaban en el Buen Retiro. Según el interesante manuscrito *Genealogía, Origen y Noticias de los Comediantes de España* en la Biblioteca Nacional, Mosquera era de Valladolid, y «de oficio Pintor». El mismo documento nos cuenta en términos pintorescos cómo el pintor se convierte en actor:

Y haiendose aficionado a la Representación pasó a Madrid en donde tubo noticia de que la comp^a de la Alquilona que se hallaua en Galicia se buscaua galán, y combidandose a ello se fue a pie y mui mal vestido a Santiago peregrinando donde llegó y fue admitido en la comp^a sin más pruebas que la gana de ser representante y prosiguiendo en la dicha comp^a tubo estrecha comunicación con una representante llamada Antonia del Pozo, y prosig^{do} por el reino las representan^{tes} llegaron a una ciudad (que no me acuerdo el nombre) y murmurandose en la comp^a de esta correspond^a el obispo procuro informarse, de los representantes, de si conozian a uno y a otro y si eran solteros, y sauiedo que se querían casar, y no hau^{do} inconueniente llamó a su casa a Man^{uel} y Antonia y requiriendo a amuos de si auia algún Ympedimento, asegurado de que no la auia, empresencia de toda la comp^a les hizo dar las manos y les dixo: vaian con Dios que si no me an dicho verdad de que no heran solteros a mí no me an de poner la Coroza.⁹

Antonia del Pozo también fue conocida por el apodo «La Patata», probablemente por ser hija de Antonia Patata. Según Rennert, era una cantante célebre, y en 1659-60, 1670, 1671 y 1672, estaba en la compañía de Manuel Vallejo¹⁰.

Aunque no he visto documentos que demuestren la presencia de Mosquera como actor en Madrid antes de 1670, ya tenía cierta fama en la corte en 1669. Con el cierre de los teatros en 1665, debido a la muerte de Felipe IV, muchas compañías se desbandaron. Aunque los teatros públicos se abrieron de nuevo en 1667, la situación seguía difícil en 1669, cuando Pedro Lanini y Sagredo escribió y le ofreció a Manuel Vallejo una loa describiendo las dificultades de formar una compañía. En su visión de la aparición milagrosa de una compañía, una de las actrices que descienden vivas de un escaparate es «Antonia del Pozo, también dispuesta al trabajo, aunque dijesen de ella que era el 'pozo de la nieve'»¹¹. Manuel de Mosquera también aparece, para hacer de tercer galán en la compañía¹².

Mosquera formó parte de la compañía (no visionaria) de Vallejo en 1670, e hizo de tercer galán en 1672, y barbas en 1673, 1674, 1676, 1679 y 1681 con la misma compañía; en 1671, formaba parte de la compañía de Félix Pascual, y en 1677 y 1678 estaba con Antonio de Escamilla¹³. Los autores Vallejo y Escamilla hicieron una petición en 1675 para aumentar el precio de entrada a los corrales basándose en los hechos de que:

a 20 años que no salen de Madrid, pues antes de acabarse vn año los embarga la Villa de Madrid para el siguiente, y si acaso salen fuera es por tiempo limitado, pues luego y por parte del arrendamiento y por parte de Palacio los apremian para volver a las fiestas de S. M., por cuiu causa son las compañías más crezidas y de más personajes...¹⁴

Siendo Mosquera miembro de una de estas dos compañías, las dos principales (especialmente la de Vallejo) en los años '60 y '70, es muy posible que él y su primera esposa, Antonia, hubiesen participado en el estreno de *La estatua de Prometeo*.

No habría sido el primer galán, sin embargo. En otra curiosa loa, de inversiones barrocas y remedos poéticos, escrita por Agustín Salazar y Torres para *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosalía*, los personajes son los propios actores, comenzando Félix Pascual con el lamento:

FEL.: Perdi mi bien, perdi mi Compañía

LOS 2
(PONCE Y CUEBA): Pues donde la perdiste?

FEL.: Ay dura pena! cerca del Tajo, en soledad amena mas ay de mi infeliz!

LOS 2: Ya es boberia.

FEL.: Perdi mi bien, perdi mi Compañía

Ponce: Di la causa, Pasqual, de tus gemidos,
que a dos graciosos tienes ya podridos.

FEL.: Essos son mis cuidados
que estáis podridos, por no ser salados

PONCE: Si no te explicas mas, no ay entenderte

FEL.: En Toledo, en Toledo (ay dura suerte!)
perdi mi bien, perdi mi Compañía
dulce, y alegre, quando Dios quería;
mirad si en vano lloro mi fracaso.

PONCE: No lo dixo mas tierno Garcilaso.
mas que te sucedió.

FEL.: Mi desventura
nació de que se pega la locura.¹⁵

La locura que se ha pegado es que los actores ya creen ser los personajes mitológicos que han representado. Antonia del Pozo se cree una sirena, por la suavidad de su voz, y va siguiendo a Circe¹⁶. Cuando Félix Pasqual menciona el nombre de Narciso, contesta Mosquera:

MOSQ.: **(Dentro.)**
Quien me llama

FÉLIX: Peor es esto

PONCE: Este es Manuel de Mosquera
que haziendo antes los terceros
tan primer Galán se juzga
que su tema es que es el mesmo
Narciso; y assi, buscando
las fuentes anda diziendo

MOSQ.: **(Sale.)**
Adonde hallaré la fuente
cuya riza plata pura
me retrate vna hermosura
que humana forma desmienta?¹⁷

La supuesta sirena Antonia del Pozo muere y Mosquera vuelve a casarse, posiblemente en 1676¹⁸ con María de Cisneros. No era el primer matrimonio para esta dama tampoco, como nos dice la *Genealogía*:

Fue casada de Primer Matrimonio con Ioseph Jimeno, natural de Aragón era cirujano y tomo el Auito de relijioso Agustino Recoleta en que profeso y se vino a Madrid y se casó y después intento el matar a su mujer con un veneno y no huiendolo conseguido y deseando apartarse de ella la hizo ir un día a la comedia. Tomo todas las alajas y se ausentó, pasó a Mallorca y se acomodó en una Campaña de comediantes por apuntador. Allí intentó casarse con una Mallorquina y los representantes que veía tenían alguna

presunzi3n de que era fraile le amenazaron de que le auisarían a la ynquisizi3n.

Se fue a Tarragona y se juntó con otra compaía como apuntador. «Siguióse de esto el casarse con María de Cisneros y después pasaron con la compaía (que era la de Garseran) a Mallorca.» Allí intentó persuadir a María de Cisneros para que abandonase la compaía, porque él quería ser de nuevo cirujano. Cuando ella se neg3, Jimeno

Yntento quitarla la vida diziendola se nezesitaua purgar lo qual executó y la mañana que la dio la purga la dejó dormir y Zerrando la puerta se fue y se embarco en las galeras. Siendo marauilla de Dios el que hauiendo dormido mas de 4 o zinco oras no la hubiese muerto paso despues Maria de Zisneros con sus padres a Valenzia en donde tubieron el auiso de que el dicho Joseph Gimeno era fraile y hauiendo de pasar con otra compaía (cuio autor era Bernardo de la Vega) a Representar en Madrid se trato antes de llegar el casamiento con Manuel de Mosquera.

El buen fraile irrumpió una vez más en su vida, escribiéndole desde Nápoles,

diziendo la que hauia tenidos noticia de que se hauia casado por falsos ynformes de no ser el su Marido y que presto vendría a españa y al que hauia admitido por Marido le quitaría de su lado; esto la dio mucho que Reír a Maria y mas el venir la a ver una Mujer que dijo que la Mujer de Joseph Gimeno quería ver a la Mujer de Joseph Gimeno. Habláronse y supieron como hauian sido 3 las que hauia engañado .¹⁹

Aparte de sus vicisitudes matrimoniales, María de Cisneros hizo segundas damas en Valencia en la compaía de Joseph Garzerán en 1668, y quintas en 1669, según la *Genealogía*²⁰. Trasladándose a Madrid, formaba parte de la compaía de Antonio de Escamilla en 1677 y 1678 y la de Manuel Vallejo en 1679 hasta 1681²¹. En esta compaía, en 1679, ella y Mosquera intervinieron en la representaci3n de *Ni amor se libra de amor*, el 3 de diciembre, día de la entrada de la reina María Luisa de Orleans, y en la de *El hijo del sol, Faet3n*, por los años de la reina madre Mariana de Austria, en la que María de Cisneros hizo el papel de Silvia y Mosquera (ahora segunda barba) el de Eridano²². Ella representó el papel de la Fama en la última comedia de Calder3n, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* durante el Carnaval de 1680²³. En el mismo año, María hizo segunda dama en los autos presentados para el Corpus por la compaía de Vallejo, mientras Mosquera se encontró otra vez en el papel de tercer galán.

Podemos conjeturar, tal vez, que por la frustración de no poder pasar de tercer galán, formó Mosquera su propia compañía. Como autor, ascendió rápidamente a primer rango, porque de junio de 1684 a Carnestolendas de 1687, era la suya la compañía llamada con más frecuencia para representar ante los reyes. Al principio alternaba con la compañía de Manuel Vallejo, y más tarde con la de Rosendo López²⁴. El 22 de diciembre de 1685, con Rosendo López, representó *La estatua de Prometeo* en Palacio, «con loa, saynetes y fin de fiesta» para los años de la Reina Madre, después de varios días de ensayos, durante los cuales las dos compañías no pudieron actuar en los corrales de la Cruz y del Príncipe²⁵. Hay algunas referencias más a representaciones, o en los corrales o en Palacio, hasta 1689, pero después de este año, su nombre no vuelve a aparecer en los documentos teatrales²⁶.

Parece lógico suponer que nuestro manuscrito fue conseguido por Mosquera en conexión con la representación de 1685, lo cual nos permite asignarle una fecha aproximada -y en todo caso no posterior a 1689. Pero todavía no nos revela su relación con el original de Calderón.

Como obviamente no se deriva de la *Quinta Parte* ni de Vera Tassis, caben sólo dos posibilidades: o es una copia, si no del original del dramaturgo, por lo menos más cerca de él que el texto de la *Parte*; o es una refundición hecha para la representación de 1685. La segunda posibilidad parece dudosa. Las refundiciones no eran revisiones cuidadosas del texto, palabra por palabra; la práctica de refundir consistía más bien en cortar pasajes enteros, añadiendo líneas aquí y allá o un nuevo discurso para remendar los huecos. El «manuscrito» de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* en la Biblioteca Municipal, que también perteneció a Mosquera, sigue esa práctica de refundición. Marca unos 50 pasajes para omisión cortando así más de 400 líneas, y añade un discurso y unas 30 líneas dispersas para llenar los vacíos. En contraste, el manuscrito de *La estatua de Prometeo* es una copia muy limpia, que no tiene marca alguna que parezca ser una modificación para una representación²⁷.

Las correcciones que tiene el manuscrito son más bien las de un copista cuidadoso, que una vez terminada la copia, la volvió a leer y corregir. Esto se puede deducir de las variaciones en el color de la tinta usada, que es más oscuro en la segunda jornada, mientras que las correcciones están en la tinta más clara que utiliza al principio y al final, lo cual revela que fueron hechas en una re-lectura. Hay otra indicación de que este escribano intenta copiar fielmente otro manuscrito que no era siempre fácil de leer. Al final de la segunda jornada, cuando la Discordia, vestida de villana, se ha mezclado en la fiesta honrando a Minerva, dice en la *Parte*. «Yo también que de la tierra / con mi Don he descendido.» La línea es un problema, porque ella no puede haber descendido «de la tierra»; tendría que ser o «del cielo» que no cuadra con la rima, o «a la tierra». El manuscrito tiene en vez de tierra, «fiera» -que tiene aún menos sentido- pero el copista ha marcado un rectángulo alrededor de «fiera» y ha escrito «sierra» al lado. Su segunda lectura es la correcta, porque la Discordia está disfrazada de villana, y por eso dice que desciende no del cielo sino de la sierra. Esto podría ser un pequeño indicio de que el manuscrito está más cercano al original de Calderón que la *Parte*, porque viendo la letra de Calderón en *El gran príncipe de Fez*²⁸, sería difícil confundir la «s» de Calderón con su «t», como tiene la *Parte*, pero más fácil confundir su «s» inicial, que a veces forma un largo trozo descendente, con la «f».

En cuanto a la ortografía, el manuscrito parece también más cercano a las preferencias de Calderón que las dos versiones de la *Quinta Parte*, o la *Sexta Parte* de Vera Tassis, aunque hay varias peculiaridades ortográficas que el manuscrito no comparte con Calderón. He comparado el manuscrito con el autógrafo mencionado antes, que siendo de 1669, demuestra las preferencias de Calderón en la época de la composición de *La estatua de Prometeo*. El rasgo ortográfico más singular de los dos manuscritos es su reiterativo empleo de «y» en vez de «i» en posición inicial; las versiones impresas de *Prometeo* siempre utilizan «i». El manuscrito de *Prometeo*, por el otro lado, escribe «i» en posición medial en varias palabras en las cuales Calderón utiliza «y» -eje., cuia, suio o soi, por cuya, suya o soy.

Los dos manuscritos vacilan en el uso de «t» frente a «th» en algunas palabras. En el *Prometeo*, se escribe generalmente «Prometheo», aunque a veces «Prometeo». En *El gran príncipe de Fez*, Calderón escribe en la primera página «matemáticos» y en la tercera, «mathemáticos»; además escribe tanto «Balthazar» como «Baltazar». Los dos manuscritos omiten también la «h» en las formas de haber, escribiendo «e» y «as» donde la *Parte* pone «he» o «has».

En cuanto al uso de «b» o «v» frente a «u» en posición medial, los dos manuscritos son generalmente concordantes en evitar el uso de «u» (con la excepción de las formas de saber), mientras la «u» medial es la norma en la *Parte* de «Barcelona». El manuscrito de *Prometeo* extrema más su preferencia por «b», sin embargo. Mienlos dos utilizan «b» en nuevo y formas de mover y haber, por ejemplo, en *Prometeo* se escribe las formas de vivir y muchas otras palabras con «b» medial, donde Calderón escoge «v» o vacila entre «b» y «v».

Una peculiaridad de Calderón es el uso frecuente de «j» en palabras como «jenio», «ymajen» o «yntelijencia». El manuscrito de *Prometeo* no sigue su ejemplo en esto. Pero lo sigue en omitir casi toda puntuación, a pesar de utilizar los paréntesis con más frecuencia que la versión impresa.

En resumen, esta comparación visual y poco científica revela que el manuscrito está más cerca de la ortografía de Calderón que las versiones impresas; sin embargo, difiere en varios aspectos, por lo que no nos ofrece prueba convincente de que el manuscrito sea una copia del original de Calderón.

Sin embargo, el manuscrito clarifica, de manera acorde con el estilo calderoniano, tantos pasajes confusos de la *Parte* que su valor como base de una nueva edición de *Prometeo* es innegable. Quisiera dar sólo cuatro ejemplos de las clarificaciones que nos ofrece.

En la primera jornada, líneas 923-925, Prometeo, teniendo ya el rayo de Apolo, se dirige a Minerva. Como vemos en el Apéndice, ejemplo 2, donde el manuscrito tiene «huio» la *Parte* pone «huya», que sugiere que es *Minerva*, no Prometo, quien huye con el rayo. Luego leemos en el manuscrito «te sabré agradecer», más probable que la frase «podrás agradecer» de la *Parte*, considerando la devoción de Prometeo a Minerva.

En la tercera jornada, líneas 16-19, Apolo se queja a Palas del robo de su rayo y del regocijo popular al recibirlo. En la *Parte* leemos «sabiendo que es hurto, le admiten perdón», que no es ilógico, pero es menos apropiada en este momento que el «por don»

del manuscrito. Prosigue la Parte, «y vea / Minerua que te he deuido / aborrecido». Esto no tiene sentido, porque Apolo no aborrece de sí mismo. En el manuscrito aparece la línea obviamente correcta, «haber sabido».

Vera Tassis no notó las dificultades en estos dos pasajes, y los da exactamente como aparecen en la *Parte*. En los ejemplos 4 y 5, vemos dos otros pasajes en que el famoso editor notó las dificultades, pero no acertó en sus enmiendas. En la tercera jornada, línea 420-421, Minerva (humana), furiosa con Epimeteo por inducir al pueblo contra Prometeo, le dice en la Parte. «Como es posible, otra vez / que la Diosa, injusto fiero.» Vera Tassis se da cuenta de que las palabras «la Diosa» no tienen sentido aquí, donde el único acusado es Epimeteo, y la reemplaza por «sediciosa». Es un buen intento, pero no acertado, pues el manuscrito nos da «otra vez / lo digo, que» obviamente correcto, porque Minerva había lanzado la misma diatriba en contra de Epimeteo en las líneas 396-400.

Finalmente, veamos el discurso del gracioso Merlín dando la bienvenida a Minerva/Pandora. El pasaje ha empezado con un juego de errores en la pronunciación de «Pandora». Vera Tassis intenta corregir las confusiones del discurso, sustituyendo «Caucaso» por «cacao», y «loor» por «olor», pero en el proceso se pierde el chiste doble de la mala pronunciación de Cáucaso y la inflación en el precio del cacao, y también la distorsión de «loor» en «olor», continuando en la referencia a «patas». El manuscrito, poniendo «Cacaoso» y «olor», nos devuelve todo el humor del pasaje.

Si la claridad que nos ofrecen estas variantes no fuera suficiente evidencia de su valor, tenemos una corroboración independiente de algunas de ellas en tres partituras sueltas de la música para esta obra, del compositor Juan de Hidalgo²⁹.

En resumen, creo que podemos decir que el manuscrito de la Biblioteca Municipal representa una fuente muy valiosa para nuestra apreciación de *La estatua de Prometeo*.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo