

La *Cuarta parte* de Calderón y el texto de *Eco y Narciso**

Calderón's *Cuarta parte* and the text of *Eco y Narciso*

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

Universitat de les Illes Balears. Edifici Ramon Llull. Carretera de Valldemossa, km. 7'5.
07122 Palma de Mallorca (España).

Dirección de correo electrónico: f.rodriiguez-gallego@uib.cat.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6539-0447>.

Recibido/Received: 15-1-2025. Aceptado/Accepted: 18-3-2025.

Cómo citar/How to cite: Rodríguez-Gallego, Fernando (2025). “La *Cuarta parte* de Calderón y el texto de *Eco y Narciso*”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 543-571.

DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.543-571>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: En este artículo se revisa la controversia en torno a las dos primeras ediciones de la *Cuarta parte* de Calderón, de 1672 y 1674, a partir del texto de *Eco y Narciso*, la comedia en la que se introdujeron modificaciones de mayor importancia en la edición de 1674, y se tiene en cuenta para ello el manuscrito de la comedia conservado en la Biblioteca Nacional de Praga. Del análisis realizado se concluye que, al margen de los pasajes añadidos, la edición de 1674 mantiene gran parte de los errores de la *princeps* e introduce otros abundantes errores y trivializaciones, que indican que no fue revisada por el dramaturgo.

Palabras clave: Calderón de la Barca; *Eco y Narciso*; *Cuarta parte*; crítica textual; teatro del Siglo de Oro.

Abstract: This article reexamines the debate surrounding the first two editions of Calderón's *Cuarta parte*, published in 1672 and 1674, focusing on the text of *Eco y Narciso*—the play that underwent the most significant modifications in the 1674 edition—and considering the manuscript of the play preserved in the National Library of Prague. The analysis concludes that, aside from the passages added, the 1674 edition retains a substantial number of the errors found in the *princeps* edition and introduces additional errors and trivializations, indicating that it was not revised by the playwright.

Keywords: Calderón de la Barca; *Eco y Narciso*; *Cuarta parte*; textual criticism; Early Modern Spanish Theatre.

* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación con referencia PID2022-136431NB-C61.

La *Cuarta parte de comedias* de Calderón de la Barca ha sido objeto de controversia. Publicada en 1672, se volvió a imprimir dos años después, en 1674, segunda edición que, al menos desde un clásico artículo de Everett Hesse de 1948, se ha considerado que fue revisada por el propio Calderón, teniendo en cuenta la adición de versos en *La aurora en Copacabana*, *El encanto sin encanto* y, en particular, *Eco y Narciso*. Trabajos posteriores tendieron a reiterar las conclusiones de Hesse, en ocasiones de manera un tanto acrítica, aunque algunas voces subrayaron que, al contrario, en determinadas comedias la segunda edición de la *parte* introducía diferentes errores con respecto a la *princeps*, por lo que esta habría de ser preferida en una edición crítica.

En este artículo me propongo revisar este problema a la vista del texto de *Eco y Narciso*, responsable máxima de que, en su día, Hesse defendiera la prioridad de la segunda edición, y teniendo en cuenta un testimonio no conocido por Hesse: el manuscrito de la comedia proveniente del castillo de Mladá Vožice (en la actual República Checa) y conservado en la Biblioteca Nacional de Praga que ha sido analizado por Margaret Greer (2017) y que cuenta con un elemento de excepción: aunque no se trata de un manuscrito autógrafo ni que contenga correcciones autógrafas, sí lleva, al final, la firma del poeta, “que tiene todas las características de una firma auténtica del dramaturgo” (Greer, 2017, p. 550).

Desde el ya lejano año de 1637, en el que vio la luz la *Segunda parte* de Calderón, no se había publicado ninguna que contase con la implicación directa del dramaturgo. El 7 de marzo de 1645 Calderón había obtenido licencia para publicar una *Tercera parte* que no llegó a ver la luz (Moll, 2011, p. 226; Cruickshank, 2011, p. 397), y la que sí lo hizo en 1664 se debió a la iniciativa del oscuro poeta Sebastián de Vergara Salcedo (Cruickshank, 2007, pp. X-XI). Tal vez no muy satisfecho con el resultado de esta última, y quizá motivado por la sucesión de ediciones de comedias que se imprimían a su nombre sin ser suyas, Calderón autoriza, ya con 72 años, la publicación de una nueva parte de comedias, la *Cuarta*, para la que obtiene privilegio el 21 de junio de 1672, privilegio que cede al librero Antonio de la Fuente (me referiré a ella como *A*).¹ Este nuevo volumen de comedias destacaba, además de por los textos reunidos en ella, por el prólogo que le antepuso Calderón, en el que incluía una lista de comedias que se habían publicado a su nombre en años anteriores y cuya autoría

¹ Utilizo el ejemplar R/10638 de la Biblioteca Nacional de España, disponible en la [Biblioteca Digital Hispánica](#).

rechazaba explícitamente. Dos años después, en 1674, la *parte* se publica de nuevo, esta vez en la imprenta de Bernardo de Hervada (*B*), y con la particularidad de que lo hace en dos emisiones: una en la que vuelve a figurar en portada Antonio de la Fuente, a quien Calderón había cedido el privilegio, y otra en la que lo hace el librero Juan de Calatayud, con quien De la Fuente debió de repartir los costes de la reedición (Nielsen, 1989, p. 3).² Ambas llevan en portada la indicación de que las comedias han sido “enmendadas y corregidas en esta segunda impresión”, que, a su vez, se convirtió en la utilizada por Vera Tassis para publicar su edición en 1688 (*C*), en la que introdujo sus habituales variantes y enmiendas.³

Tal vez por no incluir en su elenco ninguna de las comedias consideradas canónicas de Calderón, la *Cuarta parte*, como tal *parte*, no recibió una atención especial hasta que, en 1948, Everett Hesse le dedicó un artículo en el que reproducía y clasificaba, aunque de manera muy incompleta, las diferencias entre las dos ediciones del tomo. En esa clasificación, junto con diferentes correcciones y variantes que denominaba “stylistic”, destacaban los añadidos de versos en la segunda edición: 209 en el texto de *Eco y Narciso*, 45 en *La aurora en Copacabana* y 12 en *El encanto sin encanto* (Hesse, 1948, pp. 211-217).⁴ Por ello, concluía Hesse (1948, p. 236) que “the second edition of the *Cuarta parte* represents more closely the text as Calderón wrote it than does the first edition”.

Como se indicaba antes, esta conclusión de Hesse se convirtió en la *vulgata* sobre las dos ediciones de la *Cuarta parte*,⁵ lo que condujo a que, al editar Sebastian Neumeister (2010, pp. XVI-XVII) la *Cuarta parte* de

² Para este artículo, me sirvo del ejemplar R/30982 de la Biblioteca Nacional de España, disponible en la [Biblioteca Digital Hispánica](#) y que pertenece a la emisión con Antonio de la Fuente en portada.

³ Manejo el ejemplar *38.R.19.(Vol.4) de la Biblioteca Nacional de Austria, [digitalizado](#) en la página web de la biblioteca.

⁴ Hesse (1948, p. 231) muestra también cómo *B* omite diez versos de *A* en *El encanto sin encanto*.

⁵ Véase Cruickshank (1973, p. 10); Manjarrez (2007); Montarnal y Vitse (1968); Suárez y Manjarrez (2008, p. 327) y el estado de la cuestión de Rodríguez-Gallego (2017, pp. 134-135). En lo que respecta a *El postrer duelo de España*, para Rossetti (1977, p. 9) “the second edition slightly improves the text of *El postrer duelo* that was presented in the first edition”, por lo que decide tomarla como base de su edición. Nielsen (1989, p. 2) también toma *B* como “copy-text” de *El golfo de las sirenas*, básicamente siguiendo a Hesse, aunque en realidad no incluye nada parecido a un estudio textual, a pesar de que detecta distintos estados en *B*.

Calderón para la Biblioteca Castro, se sirviese de la edición de 1674 como texto base para todas las comedias, relegando incluso el autógrafo en el caso de *El gran príncipe de Fez*.

Sin embargo, también fueron apareciendo otros trabajos que cuestionaban esta situación y que, respecto de comedias como *El Faetonte* (Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2011, pp. 31-37), *El gran príncipe de Fez* (Rodríguez-Gallego, 2017, pp. 135-137) o *El postrer duelo de España* (Roncero, 2023, p. 55) alertaban de cómo el texto de *B* no parecía utilizar otras fuentes que el de *A*, sobre el que, además de alguna atinada corrección, introducía numerosos errores, situación en parte similar a la de *La aurora en Copacabana*.⁶

¿Y qué sucede con *Eco y Narciso*? Revisar la situación textual de esta comedia resulta de particular interés por ser aquella que justificó en mayor medida la conclusión de Hesse de que *B* debía ser tomado como texto de referencia por delante de *A*. Además, el poder acudir al manuscrito de Mladá Vožice (*M*) para contrastar lecturas, como ya ha hecho en una primera aproximación Margaret Greer, servirá como piedra de toque de algunas de las variantes.

Lo que resulta innegable es que *B* presenta, como indicó Hesse (1948, p. 211), 209 versos de los que carece *A*, lo que ya supone de por sí una diferencia notable en favor de *B*. Estos versos, todos ellos incluidos en pasajes en romance, “may in this case have been considered as unessential to the development of the plot” (Hesse, 1948, p. 211); es decir, se trataría de versos originales omitidos en *A* (tal vez por haber sido atajados en algún manuscrito anterior, lo que ocasionó su pérdida) y recuperados en *B*.

No obstante, Lipmann, en un artículo dedicado a estos fragmentos, los consideró, ya desde el título, “interpolaciones”: serían pasajes añadidos en *B*, presumiblemente por Calderón, de manera que “Los versos intercalados amplifican los papeles de cuatro de los personajes de la obra: Liríope, madre de Narciso (84); Eco (80), y los dos zagales que aman a Eco, Febo y Silvio (45)” (Lipmann, 1978-1980, p. 183). Sin embargo, la argumentación de Lipmann, con su insistencia en la ampliificación, viene a demostrar más bien lo contrario: que son pasajes originales, suprimidos en *A*, seguramente para aligerar el texto, como sucede con tanta frecuencia

⁶ En el caso de *La aurora en Copacabana*, al margen de los versos añadidos en *B* con respecto a *A*, ya Engling (1994, pp. 24-28) llamaba la atención sobre los numerosos errores que *B* incorporaba respecto del texto de *A*; véase también Gutiérrez Meza (2017, pp. 72-73).

en textos teatrales del Siglo de Oro (y no solo). El propio descuido con que, en ocasiones, se realizaron estos cortes evidencia que los fragmentos de *B* son originales. A veces ya es la propia métrica la que nos indica que faltan versos, como sucede con tres lagunas: las de los vv. 2247-2253 (según la numeración de la edición de Aubrun), de siete versos; 2817-2833, de diecisiete, y 3182-3186, de cinco, que dejan maltrechos los respectivos romances, bien por hacer que rimen dos versos consecutivos, bien porque dos versos seguidos queden sin rima.

Otras veces la métrica no se ve alterada por una laguna, pero sí se resiente el sentido. Obsérvese, por ejemplo, el siguiente pasaje, en el que destaco en cursiva los versos incluidos en *B* no presentes en *A*:

ANTEO	Pues en aquesa diferencia yo me contento con que enemigos no seáis, si amigos no queréis ser.
FEBO	De eso aun la palabra doy a mi pesar.
SILVIO	Yo también. <i>Pero advierte que se queda el mayor disgusto en pie, porque yo la doy, Anteo, en cuanto a Febo, que es igual conmigo en mis penas, no en cuanto a Narciso, que, si Eco le quiere, yo tengo de vengarme de ella en él.</i>
<i>FEBO</i>	<i>Yo, no porque ella le adore, que dicha y no culpa es; porque él la desdeñe, sí, que yo no tengo de ver que ninguno trate mal a lo que yo quiero bien.</i>
ANTEO	Antes de hablar a los dos, con ese zagal hablé, y me ofreció de estorbar las ocasiones en que

disgustar pueda a ninguno
(vv. 2149-2174; p. 193)⁷

Como puede observarse, la laguna de *A*, de catorce versos, no afecta a la métrica (un romance en *e*), pero, al suprimirse esos versos, la referencia de Anteo a “ese zagal” (v. 2171) deja de tener sentido, pues el zagal es Narciso, al que se aludía en los versos anteriores, suprimidos en *A*. Seguramente en algún testimonio anterior a *A* se quiso aligerar el diálogo entre Silvio y Febo con la eliminación de esos versos, referidos a la competencia entre ambos jóvenes con relación a Narciso, pero sin percatarse quien lo hiciera de que “ese zagal” quedaba sin sentido, a no ser que se incluyera algún tipo de corrección marginal que, por las razones que fuesen, no pasó a *A*.

Que los versos añadidos en *B* eran originales y se habían perdido en *A* lo prueba también que se han conservado, casi en su totalidad, en *M*, testimonio cuyas variantes muestran que no puede descender de *B*, y viceversa, y que contiene 191 de los 209 versos de *B* no conservados en *A*, aunque sí omite dieciocho solo presentes en *B*,⁸ repartidos estos en dos pasajes de doce (vv. 1847-1858) y seis versos (vv. 3221-3226) —pasajes que trata en su artículo Greer (2017, pp. 553-555)—, de manera que estos dieciocho versos únicamente han sido transmitidos por *B*.

Pero, en sentido contrario, *M* ha permitido recuperar veintiséis versos de un romance que se habían perdido en la tradición impresa, por lo que, en números absolutos, constituye el testimonio más completo de cuantos han llegado hasta nosotros (como se aprecia en el cuadro de Greer, 2017, pp. 550-551). Y, al tiempo, esta situación también nos lleva a afirmar que ningún testimonio de *Eco* y *Narciso* permite reconstruir, por sí solo, el conjunto de la comedia: necesitamos acudir a todos, pues todos ellos han sufrido, en mayor o menor medida, la pérdida de algún verso.

Si atendemos ya al texto, dejando de lado los pasajes no presentes en todos los testimonios, podría pensarse que, en principio, partiendo de

⁷ Para que el lector interesado pueda localizar y contextualizar los pasajes en ediciones modernas, la numeración de versos remite a la de Charles Aubrun (*Calderón de la Barca*, 1963), y el número de página, a la de Sebastian Neumeister (*Calderón de la Barca*, 2010a). Dada la notable cantidad de variantes que existen en la comedia, en los pasajes citados solo atenderemos a la que nos interese en ese momento, sin que se recojan otras variantes.

⁸ *M* omite también cuatro versos presentes tanto en *A* como en *B*: los vv. 370 y 2185, cuya omisión afecta ya a la métrica, y los vv. 1617-1618, cuya pérdida no se percibe en la métrica, pero sí en cuanto al sentido.

testimonios en apariencia autorizados (recordemos: un manuscrito no autógrafo pero con la firma del poeta, una *parte* de comedias para la que pidió privilegio Calderón y con prólogo de este, una segunda edición aparentemente revisada, pues se recuperan versos no incluidos en la *princeps*), lo esperable sería encontrarnos con un texto en buenas condiciones. Sin embargo, no es así, y el número de errores es elevado, empezando por los compartidos por estos tres testimonios, que ascienden, en una primera aproximación, a cerca de cincuenta (e insisto en que son errores compartidos por los tres testimonios). El más notable lo encontramos en la tercera jornada, en un diálogo entre los graciosos Sirene y Bato:

SIRENE	¡Malos años para vos, que por tardes y mañanas he ⁹ de hablar!
BATO	Ya me espantaba yo de que era tan dichoso. (vv. 2865-2869; p. 214)

En principio, el sentido parece encajar a la perfección, pero la métrica del pasaje, un romance en *a-a*, nos permite detectar que falta un verso. Vera Tassis observa la laguna y recompone así el pasaje:

SIRENE	¡Malos años para vos, que por tardes y mañanas <i>cuanto me venga al calletre</i> he de hablar!
BATO	Ya me espantaba yo de que era tan dichoso.

La adición de Vera restaura métrica y sentido, y, aunque para un lector contemporáneo pueda parecer una enmienda chocante, en realidad no está mal traída, pues en Calderón encuentro al menos dos casos de “venir al calletre” (o “pasar por el calletre”). En el auto *Lo que va del hombre a Dios*, del que se ha conservado el manuscrito autógrafo, dice el Placer, vv. 401-403: “Hecho un bobo me he quedado / con no sé qué pensamiento / que al calletre me ha venido” (Calderón de la Barca, 2005, p. 123), y en *El*

⁹ En este verso, *he* es lectura de *M* y *C*, mientras que *AB* traen *ha*, pero el sujeto es yo, a no ser que hubiese otro sujeto en el verso omitido.

alcaide de sí mismo, vv. 790-792, dice la rústica Antona: “me ha pasado / por el calletre que habremos / en cuándo será aquel día” (Calderón de la Barca, en prensa).¹⁰

Otro importante error común lo encontramos en un soneto que recita Febo en la segunda jornada:

pasa la primavera, y el verano
los rigores del sol sufre y padece;
llega el fértil otoño y enriquece
el monte *de verdores, fruta* el llano.
(vv. 1397-1400; p. 170)

La lectura de *ABM* es muy poco natural. Tal vez retorciéndola un poco, podría sobreentenderse una segunda preposición *de* ante *fruta*, pero sintácticamente sigue siendo una lectura forzada, más bien errónea. Vera Tassis la enmienda de manera impecable:

pasa la primavera, y el verano
los rigores del sol sufre y padece;
llega el fértil otoño y enriquece
el monte *de verdor, de fruta* el llano.

La enmienda de Vera, muy sencilla, hace que el pasaje, ahora sí, encaje a la perfección, y en este caso contamos con otro elemento que la avala, pues Calderón reutiliza aquí un soneto que ya había incluido veinticinco años antes en *Los tres mayores prodigios*, donde ese verso coincide con la corrección introducida por Vera (Calderón de la Barca, 2007a, pp. 1095-1096).

Podemos tomar un último ejemplo del final de la segunda jornada, en el que Febo y Silvio, rivales en el amor por Eco, empiezan a pelear. La ninfa pide ayuda, y exclama:

¿Quién vio confusión más *cierta*?

¹⁰ Lo atinado de la enmienda de Vera Tassis, muy ajustada al *usus scribendi* de Calderón, se aprecia también en que la forma mayoritaria en el siglo XVII, con diferencia (35 casos frente a 2, en el CORDE; 17 frente a 8, en el TESO; 46 frente a 14, en TEXORO), era *caletre*, única recogida en *Autoridades*; *calletre*, por su parte, aunque no es incluida en el diccionario académico hasta 1817, es la única presente en textos de Calderón, quien también la utiliza en el v. 272 de *La piel de Gedeón*, “Ya mi calletre barrunta” (Calderón de la Barca, 1998, p. 87), y en *El laurel de Apolo* (Calderón de la Barca, 2007b, p. 976).

¡Pastores desta montaña,
venid a favorecerme,
estorbando una desdicha
que hoy a mis ojos sucede!
(vv. 2061-2065; p. 189)

La medida de los versos y el sentido parecen ser correctos, pero la rima nos indica con claridad que *cierta* es un error, pues no mantiene la terminación en *e-e* de los versos pares del romance. De nuevo Vera Tassis enmienda con acierto y recupera la presumible lectura original, pues se ajusta a otros lugares paralelos de Calderón:¹¹

¿Quién vio confusión más fuerte?
¡Pastores desta montaña,
venid a favorecerme,
estorbando una desdicha
que hoy a mis ojos sucede!

Existen muchos errores más comunes a los tres testimonios, pero no son los únicos problemas que comparten. El primero que se puede mencionar tiene que ver con el nombre del padre de Liríope, madre de Narciso, desconocido en las *Metamorfosis* ovidianas pero al que Calderón hace personaje de la comedia con un nombre que alterna en los testimonios entre *Sileno* y *Fileno*. En las *dramatis personae* de todos los testimonios figura como *Sileno*, al igual que en la primera acotación en la que se le menciona; sin embargo, a partir de ahí se producen diferentes alternancias entre *Sileno* y otra forma de raigambre pastoril, *Fileno*, que es la que se impone en las jornadas segunda y tercera. El problema en la denominación del personaje parece remontarse a bastante atrás, y es posible que en parte se deba a una confusión con otro personaje, *Silvio*, que, abreviado como locutor (*Sil.*), muy fácilmente se podía confundir con *Sileno*, lo que quizá generase la necesidad de diferenciarlos con más claridad mediante el nombre de *Fileno*, más frecuente en textos de la época (si es que no sucedió al contrario).

¹¹ Compárese, por ejemplo, *La desdicha de la voz*, v. 2788: “¿Quién vio confusión tan fuerte?” (Calderón de la Barca, 2003, p. 190), o *Tu prójimo como a ti* (segunda versión), vv. 871-873: “¿Quién en confusión tan fuerte / los avisos que me das, / voz, entendiera?” (Calderón de la Barca, 2008, p. 232).

Un problema en parte similar se produce también en todos los testimonios, por lo que ha de remontarse a un antecedente *X*, si no al mismo autógrafo de Calderón, y tiene que ver con la denominación de las zagalas de la Arcadia: Laura, Silvia, Nise y Sirene, así denominadas en el elenco de *dramatis personae*. Se trata de personajes que parecen tener como función, fundamentalmente, cantar, pues apenas tienen papel dramático. Sin embargo, la situación se complica por dos razones fundamentales: por un lado, la aparición episódica en algunas acotaciones de una *Livia* no recogida en las *dramatis personae*, y, por otro (y más importante), por la aparente contradicción entre las zagalas a las que se alude en algunos versos y las que de hecho responden en pasajes aparentemente correlativos (compárense, por un lado, los vv. 979-990, y, por otro, 995-1010, entre otros lugares). A este respecto es especialmente problemático el lugar de Sirene, que, de ser, en apariencia, una zagala más, acaba convirtiéndose en una suerte de graciosa que da la réplica a Bato, gracioso de la comedia, lo que contradice lo que se expone en diferentes versos.

Es probable que algunos de estos problemas, comunes a los tres testimonios principales, se remontan ya al autógrafo de Calderón, por lo que su estudio detenido escapa a los objetivos de este artículo.¹² Me interesa más ahora referirme a los problemas textuales de las dos ediciones de la *Cuarta parte*. Como puso de relieve Hesse y ya hemos indicado, la segunda edición añadió más de doscientos versos respecto de la primera en el texto de *Eco y Narciso*, e introdujo además otras correcciones más concretas. Entre estas, podemos señalar algunas en las que el error de *A* está presente también en *M* (es decir, se remontaría a un arquetipo *X*) y la segunda edición, *B*, corrige. Tal vez la más significativa sea esta, al inicio de la segunda jornada, donde dice Narciso en *A* y *M*:

siendo la primer vez esta
 que afán el llegar me cuesta
 al agua, pues no dejé
 nunca la cueva hasta hoy,
 donde un alcornoque era
 de la que mirando estoy
 (vv. 1064-1070; p. 161)

¹² Los analizo en detalle en otro lugar (Rodríguez-Gallego, en preparación).

Se trata de un pasaje en redondillas, por lo que la métrica nos permite detectar que falta un verso en *A* y *M* que rime con “donde un alcornoque era”, laguna que además deja el pasaje más bien sin sentido, por faltar el atributo del verbo *era*. *B* corrige y lee:

donde un alcornoque era
taza menos lisonjera
de la que mirando estoy

No se puede afirmar de manera tajante si *B* toma el verso de la misma fuente de la que recupera los otros pasajes de versos, pero en todo caso tanto *taza* como *lisonjera* son términos que fueron utilizados con frecuencia por Calderón,¹³ aunque por supuesto no sean formas exclusivas de él.

En el mencionado soneto incluido antes en *Los tres mayores prodigios* encontramos otro error común de *A* y *M*:

Con esperanza sufre desengaños
un monte, que, a faltarle la esperanza,
ya se *vendiera* al peso de los años.
(vv. 1404-1406; p. 170)

La lectura *vendiera* de *A* y *M* carece, en realidad, de sentido, y fue corregida en *B* con *rindiera*, lectura avalada por la del mismo verso del soneto según figura en *Los tres mayores prodigios* (Calderón de la Barca, 2007a, p. 1096).

Podemos citar un tercer error común de *A* y *M*, en el siguiente pasaje, en el que exclama Liríope, madre de Narciso, en *A* y *M*: “¡Narciso, a Dios, que me *dejan* / de ti mis hados!” (vv. 430-431; p. 143). No encuentro sentido a esta lectura, que parece atraída por el inmediato uso del verbo *dejar*, también en posición de rima, en la réplica de Narciso: “¿Qué escucho? / Pues ¿cómo, madre, me *dejas*...?” (vv. 431-432). En *B* se

¹³ Según el TESO, en textos de Calderón aparece el sustantivo *taza* hasta en ocho ocasiones (por ejemplo, en los vv. 1910-1911 de la segunda versión de *Tu prójimo como a ti*, conservada autógrafa: “¡Ay, que su más limpia taza / es un cáliz de amargura!”; Calderón de la Barca, 2008, p. 297), al igual que el adjetivo *lisonjera*, con frecuencia aplicado al agua, como se aprecia en un pasaje posterior de la propia *Eco y Narciso*: “Yo a la margen lisonjera / deste arroyo esperaré” (vv. 2494-2495; p. 203). Compárese *Amor, honor y poder*, vv. 343-344: «¿O cómo me desengaña / el agua si es lisonjera?» (Calderón de la Barca, 2017a, p. 161).

detecta el problema y se edita: “¡Narciso, a Dios, que me *ausentan* / de ti mis hados”, en uso transitivo del verbo *ausentar* que no aparece en *Autoridades* (que solo incluye la forma *ausentarse*), pero sí en la primera de las acepciones que recoge el Cuervo, “Hacer que alguno parta o se aleje de un lugar” (también la incluye, casi idéntica, el *DLE*), uso que encontramos en otros textos de Calderón.¹⁴ La enmienda, pues, parece impecable, aunque Hesse (1948, p. 226), sin explicar por qué, la listó entre las “arbitrary emendations” de *B*.¹⁵

De acuerdo con mis notas, *B* corrige con acierto un total de 19 errores comunes de *A* y *M*, a lo que puede sumarse la corrección de 21 errores singulares de *A* y de cuatro erratas. En estos casos, el acierto de *B* suele venir avalado por su coincidencia con *M*, como sucede en este pasaje, en el que se lee en *A*:

ANTEO	(Entre aquellas ramas <i>ruido</i> he sentido.)
LIRÍOPE	(Entre aquellas hojas <i>ruido</i> he escuchado.) (vv. 347-349; p. 141)

Como puede observarse, en dos versos consecutivos se repite la palabra *ruido* seguramente por error, pues, aunque se trata de dos versos de contenido análogo, se busca en ellos la *variatio* (*ramas-hojas, sentido-escuchado*), y así se entendió en *B*, que cambió el segundo *ruido* por *rumor*, muy cercana gráficamente a *ruido*, con lo que recuperó la lectura presente en *M*.

Cerca ya del final de la comedia, intentando averiguar qué desgracia le ha ocurrido a Eco, le pregunta Febo a Bato en *A*: “¿Fue monumento de plata / el raudal de ese río?” (vv. 2890-2891; p. 214). El verso “el raudal de ese río” es hipométrico, y el sentido no acaba de encajar bien; en *B* se detecta el problema y se soluciona añadiendo *suyo* (“¿Fue monumento de

¹⁴ Compárese, entre otros, *Los alimentos del hombre*, vv. 896-897: “el Invierno lo dirá, / que es quien me ausenta de ti” (Calderón de la Barca, 2009, p. 160); *El secreto a voces*, vv. 3448-3450: “Con bien cuerdo estilo, ¡ay, cielos!, / me ausenta y me desengaña / Flérida” (Calderón de la Barca, 2015, p. 399).

¹⁵ Por razones paleográficas, *dejan* parece ser más bien error por *alejan*, mal leído en un antígrafo, de manera que de la *a* y de la *l* se hizo una única letra. En todo caso, me interesa ahora sobre todo mostrar cómo en *B* se detecta y se corrige un error de *A*, aunque no pueda asegurarse si se enmienda *ope ingenii* o bien a partir del mismo lugar del que se tomaron los versos ausentes de *A* y también conservados en *M*.

plata / *suyo* el raudal de ese río?”), enmienda avalada de nuevo por coincidir con *M*.

Así, *B*, además de incorporar los ya mencionados versos, corrige con éxito diferentes errores de *A* (unos presentes también en *M*, por lo que parecen heredados del arquetipo, y otros exclusivos de la *princeps*), lo que avalaría que fue revisado con cierto cuidado, por Calderón o por otra persona.

Sin embargo, y como ya vimos a propósito de los errores comunes de *A*, *B* y *M*, son más los errores de *A* no corregidos por *B*, así como los añadidos por la propia *B*. En el primer caso (errores de *A* mantenidos en *B* en pasajes en los que *M* lee correctamente) encontramos un total de 51 lugares, entre los que podemos destacar esta laguna:

[NARCISO] Pues ¿por qué, madre, me quitas
 la libertad y me niegas
 don que a sus hijos conceden
 una ave y una fiera,
 patrimonio que *da el cielo*?
 LIRÍOPE De que discurras, Narciso,
 tan *malamente* me pesa
 (vv. 287-294; p. 139)

Como puede observarse, en *AB*, además de la poco feliz lectura *malamente* (adverbio nunca utilizado por Calderón), encontramos dos versos consecutivos sin rima, lo que rompe la estructura del romance, en *e-a*. Si acudimos a *M*, ambos problemas aparecen resueltos:

[NARCISO] Pues ¿por qué, madre, me quitas
 la libertad y me niegas
 don que a sus hijos conceden
 una ave y una fiera,
 patrimonio que *les dio*
 la misma naturaleza?¹⁶
 LIRÍOPE De que discurras, Narciso,

¹⁶ El verso de *M* parece original. Compárese *Los encantos de la culpa*, vv. 437-439: “que no tengo de dejarme / compañeros que me dio / mi misma naturaleza” (Calderón de la Barca, 2004, p. 186); *La niña de Gómez Arias*: «¿Qué mayor, si contradice / la misma naturaleza?» (Calderón de la Barca, 2010a, p. 459).

tan *altamente*¹⁷ me pesa,

Vera Tassis, por su parte, también detecta los errores de *AB* y los resuelve de otra manera:

[NARCISO] don que a sus hijos conceden
una ave y una fiera,
patrimonio que *da el cielo*
al que ha nacido en la tierra?

LIRÍOPE De que discurras, Narciso,
hoy tan resuelto me pesa,

Es también muy interesante el siguiente error de *B*, no común en este caso con *A*, sino con *M*, en uno de los pasajes que faltan en *A*, lo que avalaría que en *B* se reponen esos pasajes a partir de alguna fuente que hereda errores de un arquetipo *X* que también los habría transmitido a *M* (a no ser que se considere un error poligenético):

No la busquéis, porque, oculta
en las ásperas *montañas*
destos montes, va a morir,¹⁸
de Narciso enamorada.
(vv. 2825-2828; pp. 212-213)

Montañas es lectura de *M* y de *B*, pero parece tautológico hablar de «las ásperas montañas de los montes» (según *Autoridades*, además, *montaña* es “lo mismo que monte”). Pocos versos antes se hablaba también de “ásperas montañas” (v. 2812), lo que explicaría el error, por salto de ojo, común a *M* y *B*. Lo que debió de escribir Calderón fue “ásperas *entrañas*”, según corrigió Vera Tassis, enmienda que se ajusta al *usus scribendi* del poeta, en el que hablar de “las entrañas de los montes” es giro frecuente. Ya en *Eco y Narciso* se aludía a las “*entrañas* desta confusa maleza” (vv. 335-336; p. 140) y, poco después, a las “duras *entrañas*” de “esa cumbre” (vv. 757 y 761; p. 152). Y en otras obras de Calderón se habla también de lo que guardan “las entrañas incultas / destos montes”

¹⁷ Encontramos un uso similar de *altamente* por ejemplo en *El sitio de Bredá*: “donde tenga que envidiar / tales vasallos, que emplean / su valor *tan altamente* / por rey” (Calderón de la Barca, 2006, p. 1021).

¹⁸ *Morir* es lectura de *M*; *BC* leen *vivir*.

(*Amado y aborrecido*, vv. 710-711; Carbajo Lago, 2021, p. 410), o de que se quieren penetrar “las entrañas de los montes” (*El mayor monstruo del mundo*, v. 255; Calderón de la Barca, 2017b, p. 123), entre varios otros ejemplos que se podrían citar. Curioso es el caso de *Mística y real Babilonia*, auto del que se ha conservado el manuscrito autógrafo y en el que, en un pasaje relativamente parecido a este, se lee “sino vivir de los montes / como bruto las *entrañas*” (Calderón de la Barca, 2011, p. 206, vv. 1708-1709; suprimimos la coma tras “montes”), pasaje que, tal vez por no entenderse la construcción transitiva de *vivir* (“habitar, como bruto, las entrañas de los montes”), se enmendó impropriamente en la edición de Pando y en otros testimonios en “como bruto las *montañas*” (Calderón de la Barca, 2011, p. 255).¹⁹

Y a estos errores que mantiene de *A* (o al común solo con *M* que acabamos de comentar), *B* suma la notable cantidad de otros 59 propios, a los que se añaden 24 erratas,²⁰ muestra de un texto que, aunque incorpora versos omitidos en *A* y corrige varios de sus errores, al tiempo resulta muy

¹⁹ También en el v. 604, “o abortado embrión de sus entrañas”, algunos testimonios cambiaron “entrañas” por “montañas” (Calderón de la Barca, 2011, p. 234), error en este caso más evidente, debido a un probable salto de ojo, pues el v. 601 dice “siendo destas montañas” (Calderón de la Barca, 2011, p. 144).

²⁰ Según Hesse (1948, p. 236), el total de diferencias entre *A* y *B* en lo que respecta a *Eco y Narciso*, incluyendo tanto las correcciones acertadas introducidas por *B* como los errores y variantes arbitrarias de la segunda edición, es de 45. De ellas, solo tres son clasificadas por Hesse como “errores” de *B* (y, en realidad, uno de ellos, la lectura “*ha podido*”, en vez de “*has podido*”, de *A*, en el v. 1660, es una corrección acertada, pues el sujeto es “tener dos aborrecidos”, v. 1662), lo que muestra que la compilación hecha por Hesse es a todas luces incompleta. Ya Cruickshank, tratando del artículo de Hesse, sospechaba que “many of his figures for alterations are underestimates” (1973, p. 10), y añadía en nota que “Comparison of the text of *El monstruo de los jardines* in the two editions [*A* y *B*] suggests that variants number nearly 150, although only about 40 of these could be called changes” (1973, p. 45, n. 23), frente a los que Hesse (1948, p. 236) solo listaba seis cambios en total. En su edición de *El monstruo de los jardines* —título preferible a *La dama y galán Aquiles*, por ser el que Calderón le dio en la *Cuarta parte*, para la que pidió privilegio y que prologó, así como en las listas de Marañón o Carlos II y Veragua, mientras que la preferencia por el de *La dama y galán Aquiles* se basa únicamente en una corrección de autoría discutible en el manuscrito Res/96 de la BNE, sin que se tenga en cuenta que ya existen noticias en 1644 de una comedia titulada *La dama y galán Aquiles* (Cruickshank, 2011, p. 340), tal vez una primera versión de la comedia—, Tatiana Alvarado (2013, pp. 119-120) hace derivar a *B* de *A*, pero no entra en cuántas variantes haya entre los impresos o en qué medida *B* corrija errores de *A* o empeore lecturas de la *princeps*.

descuidado. Entre los errores añadidos, podemos destacar una laguna en este pasaje, en el que Narciso realiza la siguiente reflexión en *AM*:

Es muy justo que los dioses
 tengan lugar más altivo,
 que aun en lo material deben
 ser al hombre preferidos
acá en la tierra, y, así
 el haber mirado estimo
 el edificio dorado
 entre los demás pajizos.
 (vv. 1475-1482; pp. 172-173)

El verso destacado en cursiva fue omitido en *B*, lo que dejó el texto sin sentido y sin coherencia métrica (es un romance en *i-o*). El problema fue detectado por Vera Tassis, que lo enmendó de la siguiente manera:

Es muy justo que los dioses
 tengan lugar más altivo,
 que aun en lo material deben
 ser al hombre preferidos.
No te sabré decir cuánto
 el haber mirado estimo
 el edificio dorado
 entre los demás pajizos.

La enmienda de Vera, quizá no la más inspirada de las suyas, permite también constatar que elaboró su edición a partir de *B*, sin tener a *A* delante, de acuerdo con su *modus operandi* en lo que respecta a la *Cuarta parte*.²¹

²¹ Según Roncero (2023, p. 57), que no entra en esta cuestión, en *El postrer duelo de España* la consulta de testimonios por parte de Vera Tassis “se limitó a las ediciones de Fernández de Buendía [*A*] y de Hervada [*B*]”, pero no demuestra que también manejase *A*, por lo que lo más plausible es que se limitase a utilizar *B*, de acuerdo con su práctica habitual, y como se aprecia en variantes como las de los vv. 2540 o 2567. Por su parte, respecto a *El monstruo de los jardines*, Alvarado (2013, p. 119) hace descender la edición de Vera Tassis del manuscrito Res/96 de la BNE, y no de las dos ediciones anteriores de la *Cuarta parte*, a pesar de que en su propio estudio textual (Alvarado, 2013, pp. 123-124) se aprecia cómo VT inventa versos para subsanar las lagunas de JF [*A*] y BH [*B*] detectables por métrica, lagunas no presentes en el manuscrito, que, por tanto, presenta aquí versos distintos de los inventados por Vera.

Resulta, pues, muy poco probable que Calderón revisase la segunda edición de la *Cuarta parte*; tal vez sí hubiese notado la ausencia de versos en *A* y hubiese indicado el lugar donde se habían de añadir, aunque la revisión del texto parece haberla realizado alguna otra persona, cuidadosa en ocasiones (como muestran las enmiendas atinadas), pero más frecuentemente descuidada.

La no excesiva pericia de *B* también la muestran los que podemos denominar, siguiendo la terminología de Ruano de la Haza (1991, p. 499), *errores compuestos*, es decir, aquellas lecturas en las que un determinado testimonio intenta subsanar un error de otro con el resultado de alejar aún más el texto de la presumible lectura original. Así, en un lugar de la primera jornada, cuenta Liríope cómo la galanteó Céfiro, y dice en *A*:

y, enamorado de mí,
a entender me dio su amor
cortésmente *aquel* carmín
respondió de mis mejillas,
parlero no, mudo sí.
(vv. 696-700; p. 151)

El pasaje no tiene mucho sentido, por lo que en *B* se intenta una corrección:

y, enamorado de mí,
a entender me dio su amor
cortésmente, *que el* carmín
respondió de mis mejillas,
parlero no, mudo sí.

El sentido mejora, pues *el carmín* pasa a ser con claridad sujeto de *respondió*, aunque la construcción no es muy feliz, lo que motivó la ulterior intervención de Vera Tassis, que recupera la lectura de *M*, presumiblemente la original:

y, enamorado de mí,
a entender me dio su amor
cortésmente, *a que el* carmín
respondió de mis mejillas,
parlero no, mudo sí.

Como puede observarse, el error de *A* era muy leve, al leer mal *a que el* y transformarlo en *aquel*; *B*, sin embargo, tratando de corregir la lectura, la alejó aún más de la original.

Encontramos un caso similar en un romance endecha que canta Eco hacia el final de la segunda jornada, y en el que se lee lo siguiente en *AM*:

y no, porque *arrogante*
 lleguen hoy mis ternezas,
 imagines que nacen,
 en la constancia mía,
 de usadas liviandades,
 supuesto, bello joven,
 que no puede obligarme,
sino el ser tu esposa,
 a que mi amor declare,
 porque tengas en mí
 siempre firme y constante
 un alma que te adore
 (vv. 1892-1903; pp. 184-185)

Ya en el primer verso citado encontramos un interesante error común de *MAB*, *arrogante*, que no tiene sentido en el contexto y corrige con brillantez Vera en *a rogarte*; pero nos interesa ahora más el verso “sino el ser tu esposa”, común a *M* y *A* y que resulta hipométrico a no ser que se realice una muy poco feliz dialefa en “tu esposa”, ajena a los usos de Calderón. En *B* se detecta el problema y se corrige el verso en “sino *es de* ser tu esposa”, lo que soluciona la medida, pero deja el verso sin sentido, pues “sino el ser tu esposa” funciona como sujeto de “no puede obligarme”, función para la que no sirve la enmienda de *B* (“sino es de ser tu esposa no puede obligarme a que declare mi amor”), a pesar de lo cual fue mantenida por Vera Tassis.

Da la impresión de que la hipometría de *A* y *M* puede solucionarse de una manera más económica, como la adición de un *yo* («sino el ser *yo* tu esposa»), que resuelve la hipometría y mantiene la coherencia sintáctica, además de coincidir con otras construcciones similares que encontramos en obras de Calderón.²²

²² Compárese, como ejemplo de la construcción *sino el ser* funcionando como sujeto, *El encanto sin encanto*: «No Fabio, / señora, la culpa tenga, / ni yo la tengo tampoco, / sino el ser tales mis penas» (Calderón de la Barca, 2010a, p. 378). En *También hay duelo en*

Obsérvese el siguiente pasaje, que pertenece a un romance en *i-o* y en el que *A* lee lo siguiente:

- Nar.* ¿Qué es Anteo?
Bat. Es un zagal,
 el más valiente que ha habido
 en toda Arcadia.
Nar. ¿Y qué es ser valiente?
Bat. Es haberlo él dicho.
Nar. ¿Cúyo ha sido aquel rebaño?

El texto de *A* es correcto, pero su distribución en líneas (común a la de *M*) no respeta las fronteras entre versos. En *B* quizá no se entendió del todo correctamente dónde habrían de situarse los cortes versales, y el pasaje se edita así:

- Nar.* ¿Quién es Anteo? *Bat.* Un zagal,
 el más valiente que ha habido
 en toda Arcadia.
Nar. ¿Y qué es ser valiente?
Bat. Haberlo él dicho.
Nar. ¿Cúyo ha sido aquel rebaño?

En el primer verso, en *B* tal vez sorprendió el adanismo de Narciso, que no entiende la palabra *Anteo* y pregunta *qué* es (lectura común de *A* y *M*), por lo que enmienda en *Quién*; al romperse la sinalefa con *es*, en *B* se suprime un segundo *es*, para ajustar la métrica.

Pero no es esta la variante que nos interesa ahora, sino la supresión del otro *es* que pronuncia Bato en su segunda réplica. En *B* debió de entenderse que un verso es “en toda Arcadia. Y qué es”, con dialefa entre *qué* y *es*, y así de hecho lo editó Vera Tassis, que sigue a *B*, en una sola línea. De este modo, quedaba “ser valiente. Es haberlo él dicho” como otro verso, pero hipermétrico, por lo que en *B* se suprime *Es* para ajustar la medida, razón por la que Hesse (1948, p. 218) incluyó esta variante entre las “corrections” de *B* respecto de *A*. La enmienda, sin embargo, es innecesaria, pues un

las damas existe un *yo* tras el infinitivo *ser*, que también funciona como sujeto: “No, sino el mismo concepto, / pues *ni el ser yo* tan tu amiga, / ni el ser tu hermano mi dueño / [...] me pone en la obligación / que mi desvanecimiento” (Calderón de la Barca, 2007b, p. 1266).

verso es “en toda Arcadia. Y qué es ser”, perfecto octosílabo común a *A* y *M*, y otro, por tanto: “valiente. Es haberlo él dicho”. En suma, el pasaje debe editarse así, de acuerdo con las lecturas comunes de *A* y *M*, aunque distribuyendo correctamente los versos:

NARCISO	¿Qué es Anteo?
BATO	Es un zagal, el más valiente que ha habido en toda Arcadia.
NARCISO	¿Y qué es ser valiente?
BATO	Es haberlo él dicho.
NARCISO	¿Cúyo ha sido aquel rebaño? (vv. 1489-1493; p. 173)

Esta torpeza de *B* a la hora de enmendar se aprecia también en otros lugares en los que introduce variantes ante lecturas de *A* que, aunque puedan despistar en una primera lectura, son en realidad correctas, como sucede en este pasaje, en el que lee *A*, que coincide con *M*:

NARCISO	¿Qué quieres, Eco?
ECO	Que vida el cielo te dé. <i>Vase hacia el paño.</i>
NARCISO	¿Cómo, sin decirme más, <i>se va?</i>
BATO	Andando <i>con</i> los pies.
NARCISO	Luego ya no siente, Bato, que desengaños la dé, pues ella no me da quejas. (vv. 2254-2260; p. 196)

En *B* se corrige la lectura *se va* de *A* (y *M*) en *te vas*, lo que podría parecer adecuado, pues Narciso estaba hablando con Eco, y, de hecho, Hesse (1948, p. 222) incluyó esta variante en la lista de “corrections” de *B*. Sin embargo, Eco se acababa de alejar de Narciso, quien pasa, por tanto, a hablar de ella en tercera persona, como se aprecia también en su siguiente intervención (“ya no siente”, “ella no me da quejas”), y de ahí que quien responda a su pregunta sea Bato. La enmienda resulta, pues, muy poco

feliz y, por romper la sinalefa con *Andando*, obligó a *B*, además, a cambiar “con los pies” por “en los pies”, lo que tampoco es muy afortunado.

Más interesante resulta el siguiente pasaje, por la magnitud de la corrección que introduce *B*. Hacia el final de la segunda jornada, Febo quiere agredir a Narciso, pero decide no hacerlo, y le dice en *AM*:

Pero no, que no he de hacerte
yo infeliz porque te hizo
felice tu amor, y así
ufano y desvanecido,
que yo no quiero tomar
más venganza que en mí mismo
(vv. 1797-1802; p. 182)

A primera vista, el pasaje no parece tener sentido, tal vez por la falta de un verbo. Así se entendió al menos en *B*, que corrige el lugar de la siguiente manera:

Pero no, que no he de hacerte
yo infeliz porque te hizo
feliz tu amor. Vive, joven,
ufano y desvanecido,
que yo no quiero tomar
más venganza que en mí mismo

La corrección es de magnitud: *y, así* se cambia por *Vive, joven, y felice* pasa a *feliz* para ajustar la medida. Otros textos parecen avalar la enmienda: en la misma *Eco y Narciso*, poco después Eco apela a Narciso como “bello joven” (v. 1897) y hacia el final de la comedia Silvio se dirige también a Narciso llamándole “Infeliz joven” (v. 3191). En otras comedias el verbo *vivir* se combina con los adjetivos *ufano* o *desvanecido*, como en *Los dos amantes del cielo*: “ufano y desvanecido / mi afecto viva en pensar...” (Calderón de la Barca, 2010b, p. 301); *El gran príncipe de Fez*: “viviré libre y ufano” (Calderón de la Barca, 2010a, p. 657), o *Los empeños de un acaso*, vv. 396-397: “viviré ufano y contento / de pensar...” (Calderón de la Barca, 2022, p. 159).

Sin embargo, aunque no indicaba por qué, ya Hesse (1948, p. 230) incluía este lugar entre las “arbitrary emendations” de *B*, y quizá aquí tuviese razón, pues puede entenderse el texto de *A* y *M* como: ‘porque te hizo feliz tu amor y, en consecuencia (*y así*), ufano y desvanecido’, y

habría dos causales seguidas (“Pero no, que no he de hacerte..., que yo no quiero...”). En efecto, también es frecuente en Calderón que se asocie el amor a la cualidad de *ufano*, como, por ejemplo, en los siguientes pasajes: “y más cuando en el primero [dueño] / tan bien hallado está amor, / tan ufano y tan contento / como el mío” (*El gran príncipe de Fez*; Calderón de la Barca, 2010a, pp. 562-563); “A este tiempo, cuando más / alegre, ufano y contento / creíste acabara tu amor” (*El maestro de danzar*; Calderón de la Barca, 2007b, p. 152).

De ser esta interpretación correcta, podría considerarse entonces la lectura de *A* y *M* como *lectio difficilior*, y la de *B*, como un intento innecesario de dar sentido al pasaje. Sin embargo, es cierto también que no acabo de encontrar otros pasajes que sustenten con claridad la interpretación propuesta para el pasaje según *A*, en particular en lo que respecta a *y así*, aunque también es cierto que la distancia entre *y así* y *vive, joven* es grande, demasiado como para pensar en un error paleográfico, por lo que tal vez sí haya un error en el texto de *A* y *M*, pero en otro lugar.

Los casos que hemos ido poniendo de relieve confirman, pues, que la sentencia que de manera tajante había propuesto Hesse, según la cual la segunda edición debía ser utilizada como base para editar comedias de la *Cuarta parte* de Calderón por haber sido revisada por el propio poeta, debe ser, si no rechazada de plano, al menos tomada con prudencia, pues, al margen de las importantes adiciones de versos en algunas comedias y de algunas correcciones puntuales, la edición de 1674 añade numerosos errores y erratas propios, así como intervenciones poco felices que indican que, con seguridad, no fue Calderón el que las realizó. Así, la relación entre ambas ediciones parece ser, mayoritariamente, la habitual entre una primera edición y una reedición basada en ella, de modo que, junto con alguna corrección atinada, se cuelan abundantes erratas y errores nuevos, lo que invita a dar atención preferente a la *princeps* y solo acudir a *B* para añadirle, cuando sea menester, los versos recuperados en la segunda edición, así como para corregir errores de las *princeps*, aunque en estos casos igualmente válido puede ser acudir a otros testimonios autorizados.

Es esta la situación que encontramos en *Eco y Narciso*, comedia en la que la *princeps* y el manuscrito Harrach derivan de algún antecedente común, del que heredan diferentes errores, por lo que, ante errores de *A*, o bien ante variantes entre *B* y *M* en pasajes no presentes en *A*, más fiables serán soluciones de *M*, presumiblemente genuinas, que no las que pueda proponer *B*, posiblemente debidas a algún tipo de corrector no demasiado concienzudo. No son casos muy frecuentes, pero podemos destacar, por

ejemplo, este, en un pasaje no presente en *A* en el que Liríope cuenta cómo fue arrebatada por Céfiro:

¿Quién vio *contienda* (*B*) / *cetrería* (*M*) de amor
tan nueva?, pues bien así
volábamos los dos como
la temerosa perdiz
en las garras del azor,
la garza en las del neblí.
(vv. 741-746; p. 152)

Tanto la lectura de *B*, *contienda*, como la de *M*, *cetrería* (pronunciada como trisílaba por sinéresis), son correctas; sin embargo, Calderón seguramente escribió *cetrería*, palabra muy propia de su *usus scribendi*²³ que tomó prestada de su admirado Góngora (*Soledad segunda*, v. 737; Góngora, 1994, p. 527). Por ser un término culto no muy habitual en obras teatrales,²⁴ es probable que en algún testimonio se cambiase al más común *contienda*, de donde pasó a *B*.

En suma, debe descartarse la idea de que la segunda edición de la *Cuarta parte* haya sido revisada con cuidado por Calderón, pues ni siquiera en *Eco y Narciso*, a pesar de los versos recuperados en ella, lo fue, sino que, al contrario, se añadieron en esa segunda edición, junto con los versos recuperados y diferentes enmiendas atendibles, abundantes errores de todo tipo, así como varias supuestas correcciones que en realidad estragaban un texto correcto. Por ello, más fiables resultan los testimonios situados en lo alto del *stemma*: la *princeps*, a pesar de sus lagunas, y el manuscrito Harrach. En todo caso, el elevado número de errores que presenta el arquetipo del que descienden *M* y *A*, heredados muchos de ellos también

²³ Compárese, por ejemplo, *Los tres mayores prodigios*, donde también se usa con sinéresis: “En ellas corre fiado / el que en cetrería tan nueva / lleva los pies en las ondas / y la vista en las estrellas” (Calderón de la Barca, 2007a, p. 1023), o *Fieras afemina Amor*: “que si en nueva cetrería / de sierpe en sacre se ha vuelto, / yo en águila de bajel / también mudaré el concepto” (Calderón de la Barca, 1984, p. 172, vv. 2982-2985).

²⁴ De acuerdo con los datos de TEXORO, *contienda* aparece en 365 documentos, frente a solo 21 que incluyen *cetrería*, cinco de ellos de Calderón (seis, si incluimos *Eco y Narciso*, que en TEXORO presenta la otra variante), y otros varios de epígonos de Calderón como Bances Candamo, Cañizares o Zamora. En el ámbito de la poesía, como también en el de la oratoria (Paravicino), el denominado discurso de la cetrería de la *Soledad segunda* sí fue imitado por diversos ingenios, como ha estudiado con detenimiento Ponce Cárdenas (2013) y puede observarse en el CORDE.

por *B*, obliga a acudir, con no poca frecuencia, a las enmiendas de Vera Tassis, probablemente debidas a su propio ingenio, aunque no por ello resulten menos atendibles, como se vio páginas atrás.

Eco y Narciso resulta así buen ejemplo de los desafíos textuales que nos plantean los textos dramáticos del Siglo de Oro, incluso cuando se han conservado en testimonios aparentemente autorizados: publicada en una parte de comedias con privilegio a nombre del poeta y prologada por este, con una segunda edición en la que se recuperan versos omitidos en la *princeps*, y conservada también en un manuscrito no autógrafo pero que lleva la firma del dramaturgo, *Eco y Narciso* presenta abundantes problemas que obligan a editarla utilizando los diferentes testimonios antiguos sin que ninguno de ellos sirva como base fiable. Partiendo de los más antiguos, *A* y *M*, el editor habrá de ir escogiendo lecturas según su adecuación a los distintos pasajes y al *usus scribendi* de Calderón para intentar reconstruir un texto lo más cercano posible al original salido de la pluma del poeta.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Teodorika, Tatiana (ed.) (2013). Pedro Calderón de la Barca. *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Autoridades: Real Academia Española (1726-1739). *Diccionario de la lengua castellana [Diccionario de autoridades]*. Madrid: Imprenta de Francisco Hierro, 6 vols., <http://web.frl.es/DA.html> [2/1/2025].

Calderón de la Barca, Pedro (1963). *Eco y Narciso*. Charles V. Aubrun (ed.). Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

Calderón de la Barca, Pedro (1984). *Fieras afemina Amor*. Edward M. Wilson (ed.). Kassel: Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro (1998). *La piel de Gedeón*. Ana Armendáriz (ed.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

Calderón de la Barca, Pedro (2003). *La desdicha de la voz*. T. R. A. Mason (ed.). Liverpool: Liverpool University Press.

- Calderón de la Barca, Pedro (2004). *Los encantos de la Culpa*. Aurora Egido (introducción). Juan Manuel Escudero (ed.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2005). *Lo que va del hombre a Dios*. María Luisa Lobato (ed.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2006). *Comedias, I. Primera parte de comedias*. Luis Iglesias Feijoo (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007a). *Comedias, II. Segunda parte de comedias*. Santiago Fernández Mosquera (ed.). Madrid, Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007b). *Comedias, III. Tercera parte de comedias*. Don W. Cruickshank (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008). *Tu prójimo como a ti*. Eva Illescas Salinas (ed.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2009). *Los alimentos del hombre*. Miguel Zugasti (ed.). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010a). *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*. Sebastian Neumeister (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2010b). *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*. José María Ruano de la Haza (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro (2011). *Mística y real Babilonia*. Françoise Gilbert (ed.). Klaus Uppendahl (estudio textual). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.). Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2017a). *Amor, honor y poder*. Zaida Vila Carneiro (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro (2017b). *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*. María J. Caamaño Rojo (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro (2022). *Los empeños de un acaso*. Manuel Galofaro (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro (en prensa). *El alcaide de sí mismo*. Fausta Antonucci (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Carbajo Lago, María (2021). *Edición, anotación y estudio de Amado y aborrecido, de Calderón de la Barca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis de doctorado.
- CORDE: Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español (CORDE)*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [2/1/2025].
- Cruikshank, Don W. (1973). "The textual criticism of Calderón's comedias: a survey". En Don W. Cruikshank (ed.). *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*. London: Tamesis, pp. 1-53.
- Cruikshank, Don W. (2007). "Introducción". En Pedro Calderón de la Barca. *Comedias, III. Tercera parte de comedias*. Don W. Cruikshank (ed.). Madrid: Biblioteca Castro, pp. IX-XLII.
- Cruikshank, Don W. (2011). *Calderón de la Barca: su carrera secular*. Madrid: Gredos.
- Cuervo, Rufino José, et alii (1992-1994). *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 8 vols.

- DLE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/> [2/1/2025].
- Engling, Ezra S. (1994). "Introduction". En Pedro Calderón de la Barca. *La aurora en Copacabana*. Ezra S. Engling (ed.). London: Tamesis, pp. 17-104.
- Góngora, Luis de (1994). *Soledades*. Robert Jammes (ed.). Madrid: Castalia.
- Greer, Margaret (2017). "*Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición". En Anna Bognolo *et al.* (coords.). *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Ca' Foscari, pp. 547-556. DOI: <http://doi.org/10.14277/6969-163-8/RiB-5-46>.
- Gutiérrez Meza, José Elías (2018). "Estudio textual". En Pedro Calderón de la Barca. *La aurora en Copacabana*. José Elías Gutiérrez Meza (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 53-81.
- Hesse, Everett W. (1948). "The First and Second Editions of Calderón's *Cuarta parte*". *Hispanic Review*, 16.3, pp. 209-237. DOI: <https://doi.org/10.2307/470498>.
- Iglesias Feijoo, Luis, y Alejandra Ulla Lorenzo (2011). "Los textos de *El Faetonte* de Calderón". En Frederick de Armas y Luciano García Lorenzo (eds.). *Calderón: del manuscrito a la imprenta*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 29-51.
- Lipmann, Stephen H. (1978-1980). "Sobre las interpolaciones en el *Eco y Narciso* de 1674". *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 14, 27-32, pp. 181-193.
- Manjarrez, Graciela (2007). "Transmisión textual de *El Conde Lucanor*, de Pedro Calderón de la Barca". En Lillian von der Walde *et alii* (eds.). "*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*".

Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII). México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 311-333.

Moll, Jaime (2011). “De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas”. En *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, pp. 219-242.

Montarnal, Louis, y Marc Vitse (1968). “Para una edición de *El conde Lucanor*, de Calderón de la Barca”. *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 7-8, pp. 51-72.

Neumeister, Sebastian (2010). “Introducción”. En Pedro Calderón de la Barca. *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*. Sebastian Neumeister (ed.). Madrid: Biblioteca Castro, pp IX-XXVIII.

Nielsen, Sandra L. (1989). “Introduction”. En Pedro Calderón de la Barca. *El golfo de las sirenas*. Sandra L. Nielsen (ed.). Kassel: Reichenberger, pp. 1-52.

Ponce Cárdenas, Jesús (2013). “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”. En Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (eds.). *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*. Woodbridge (Suffolk): Tamesis, pp. 171-194.

Rodríguez-Gallego, Fernando (2017). “*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*”. *Criticón*, 130, pp. 127-155. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.3489>.

Rodríguez-Gallego, Fernando (en preparación). “Algunos errores ¿de Calderón? en el texto de *Eco y Narciso*”. En Hanno Ehrlicher y Christian Grünngel (eds.). “*Cálculo y error: recontando a Calderón*”. *Actas del XX Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Tubinga, 18/09 a 21/09 de 2024)*. Kassel: Reichenberger.

Roncero López, Victoriano (2023). “Introducción”. En Pedro Calderón de la Barca. *El postrer duelo de España*. Victoriano Roncero López (ed.). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-60.

- Rossetti, Guy (1977). "Introduction". En Pedro Calderón de la Barca. *El postrer duelo de España*. Guy Rossetti (ed.). London: Tamesis, pp. 3-84.
- Ruano de la Haza, José María (1991). "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico". En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.). *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, pp. 493-517.
- Suárez, Juan Luis, y Graciela Manjarrez (2008). "La intención editorial de Calderón y la edición de las comedias de la *Cuarta parte*". *Anuario calderoniano*, 1, pp. 317-332, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34269> [2/1/2025].
- TESO: *Teatro español del Siglo de Oro* (1998). Carmen Simón Palmer (ed.). Madrid: Chadwyck-Healey España, CD-Rom.
- TEXORO: Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega García-Luengos (2022). *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, <http://etso.es/texoro> [2/1/2025]