

CALDERÓN 2000

Homenaje a Kurt Reichenberger
en su 80 cumpleaños

Actas del Congreso Internacional,
IV Centenario del nacimiento de Calderón,
Universidad de Navarra, septiembre, 2000

Ignacio Arellano (ed.)

Estudios de literatura 75/76



EDITION REICHENBERGER · KASSEL 2002

MÁS SOBRE REESCRITURA TEATRAL: *EL GOLFO*
DE LAS SIRENAS, DE CALDERÓN ¿Y FUNES?

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad Complutense

El 17 de enero de 1657 las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio representaron en el Palacio de la Zarzuela *El golfo de las sirenas*, de Calderón. Por los *Avisos* del cronista Jerónimo de Barrionuevo, conocemos algunos detalles de esa representación:

Miércoles 17 de éste se hizo en la Zarzuela la comedia grande que el de Liche tenía dispuesta para el festejo de los Reyes. Costó 16000 ducados, que pagó de su orden el conde de Pezuela. Todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro, al nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de San Pablo, para tornarla a hacer este carnaval, y que la vean los Consejos y señores en mejor día¹.

Esa otra representación que anuncia Barrionuevo parece ser que se dio, por las mismas compañías, el lunes de Carnaval, 12 de febrero, en el Buen Retiro.

Transcurrieron bastantes años hasta que fue representada de nuevo esta obra, el 6 de agosto de 1684, en la Real Casa del Campo, por las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera. Finalmente, el 29 de febrero de 1696 la hicieron Carlos Vallejo y Andrea de Salazar en el Pardo; éstas son las únicas representaciones conocidas de *El golfo de las sirenas*².

La obra —primera zarzuela escrita por Calderón— no se imprimió hasta 1672, cuando fue incluida en la *Cuarta Parte* de sus comedias bajo el curioso rótulo de «égloga piscatoria». Hay también algunas ediciones sueltas, con pocas diferencias sustanciales, y, por último, la edición de Vera Tassis, de 1688, que subsana algunos errores e incluye varias acotaciones nuevas. No es precisamente la obra de Calderón que haya gozado de más predicamento entre la crítica, quizá por considerarla una obra menor. Así, por ejemplo, en el *Manual bibliográfico calderoniano* de los

1 Cito de Díez Borque, 1995, p. 291.

2 Los datos proceden de Varey y Shergold, 1989, p. 123.

Reichenberger se da noticia de ella en el apartado del teatro breve, junto a los entremeses y mojigangas.

Breve sí es, desde luego, *El golfo de las sirenas*: se trata de una zarzuela escrita en un solo acto, una especie de divertimento cortesano diseñado por Calderón como una fiesta teatral completa, con una loa y una mojiganga escritas también por él, pero no como piezas cortas independientes sino integradas en el marco de la obra principal. Los mismos personajes que protagonizan la zarzuela propiamente dicha abren y cierran también la fiesta con la loa y la mojiganga, y Calderón va pasando de una pieza a otra sin interrupciones, mediante escenas de transición.

Desatendiendo el interés que tiene este diseño calderoniano de fiesta mitológica integral, Valbuena Briones preparó una edición incompleta y cercenada, despojando incomprensiblemente al texto de su loa y de su mojiganga, escritas *ad hoc* para la representación de esta zarzuela³. Me parece oportuno traer a colación unas observaciones de Sebastian Neumeister, en el sentido de que las fiestas cortesanas —en general, cualquier fiesta teatral del Barroco— componían un conjunto en el que la obra principal era sólo un elemento más:

Sólo respetando el estreno en su totalidad, con los entremeses y fin de fiestas, con bailes y mojigangas, con la música y las tramoyas, podemos imaginarnos el efecto de esos «Gesamtkunstwerke», en el sentido wagneriano, sobre el público del Siglo de Oro⁴.

También Thomas O'Connor se ha manifestado en términos parecidos, refiriéndose específicamente a *El golfo de las sirenas*:

These considerations lead us to question whether the text as given in the Aguilar edition, where both *loa* and *mojiganga* have been excised, adequately represents the genre of *Golfo* as a work conceived in terms of its representational function. With only a partial text in front of us, it is likely that our reading of *Golfo* will be incomplete at best and, at worst, distorted⁵.

Pero el desafortunado ejemplo de Valbuena parece haber cundido en otros editores más recientes y aun más despreocupados, como Pérez Zúñiga: una cosa es preparar una edición que no siga «los rigores canónicos de la filología», y otra muy distinta es suprimir, no ya sólo la loa y la mo-

3 Lobato recuperó (Calderón, *Teatro cómico breve*) el texto de la mojiganga, explicando sus especiales circunstancias y dándole incluso título: *Juan Rana en la Zarzuela*; casualmente, la propia Lobato localizó hace poco otro entremés protagonizado por Juan Rana y titulado *La Zarzuela*, obra de Jerónimo de Cáncer (Lobato, 1998).

4 Neumeister, 1989, p. 147.

5 O'Connor, 1986, p. 26.

jiganga («opúsculos que sólo encuentran pleno sentido en la representación dramática»), sino también las últimas escenas de la propia comedia porque «servían de mera transición hacia la mojiganga y, en ningún caso, afectan al desenlace de esta obra»⁶. Creo que comentarios como éste se explican por sí mismos, pero no quiero dejar de señalar que este tipo de zarzuelas mitológicas palaciegas se caracterizaban precisamente por su alto grado de comicidad, acentuada a menudo por medio de unas piezas breves de temática cercana a la obra principal. Así lo ha señalado, por ejemplo, Kazimierz Sabik, en referencia a *El golfo de las sirenas*:

Cabe destacar la importancia de lo cómico en la obra que incluso cobra más importancia que lo serio si se tiene en cuenta la totalidad de la pieza (o sea, además del texto de la égloga, la loa y la mojiganga final)⁷.

En esta misma línea de enfatizar la importancia de la comicidad en la zarzuela se ha manifestado hace poco María José Martínez:

dramaturgos como Calderón en el fin de fiesta de *El golfo de las sirenas*, o Antonio de Solís en las loas de *Euridice y Orfeo* y *Triunfos de amor y fortuna*, usan precisamente esta convención para producir, en vez de una ruptura, un efecto de continuidad burlesca⁸.

Por suerte, contamos con una buena edición moderna de *El golfo de las sirenas*, a cargo de Sandra Nielsen, donde se recupera esta fiesta en su integridad textual y se reparan desmanes anteriores. No obstante, se equivoca Nielsen al afirmar que no hay copias manuscritas de *El golfo de las sirenas*, cuando existen hasta cuatro códices antiguos localizados en diferentes bibliotecas. Realmente no se puede decir que se trate ya de la obra de Calderón, sino de adaptaciones posteriores; incluso alguna de esas copias lleva un título diferente. Pero una edición crítica debería hacer al menos referencia a estos testimonios, aunque no se tengan en cuenta para el texto final.

Uno de esos códices contiene una serie de útiles y curiosas informaciones: se trata del Ms. 4085 de la Biblioteca Nacional de Madrid, al parecer de mano de Baltasar de Funes y Villalpando, un semidesconocido poeta aragonés cuya biografía y producción literaria encierran no pocos misterios. Entre otras muchas piezas poéticas y teatrales, contiene el manuscrito una versión de *El golfo de las sirenas*, obra de la que Funes dice ser coautor con Calderón, asegurando que esa copia «es la original». Los pocos estudiosos que han trabajado con ese manuscrito citan *El golfo de*

6 Calderón, *El golfo de las sirenas*, ed. Pérez Zúñiga, 1998, pp. 4 y 8.

7 Sabik, 1994, p. 31.

8 Martínez, 2000, p. 6.

las sirenas como obra colaborada y mencionan la participación de Funes, nombre que no aparece en ninguna de las copias impresas⁹; pero veamos lo que comenta este poeta en el prólogo del manuscrito:

Amigo lector [...] te pido solamente que hagas juicio de loas y sainetes, que son enteramente míos, pero no de la comedia, estando la parte que me toca en el sagrado de la de don Pedro Calderón, pues le basta para inmunidad sombra a que anochece la envidia y descansa el aplauso...

Estas palabras de Funes parecen un reconocimiento de que la obra es de Calderón y que él sólo quiso «dilatar la historia», como dice más abajo, metiendo por aquí y por allá sus morcillas para alargar la duración de la comedia. Pero si Funes dice aquí que son sólo suyas las piezas cortas, y se acoge a la «inmunidad del sagrado» de Calderón para prestigiar su propia parte en la comedia, un poco más adelante precisa que ésta fue «compuesta por don Baltasar de Funes y Villalpando: loas, sainetes y la mitad de la comedia, y la otra mitad de don Pedro Calderón de la Barca. Año de mil seiscientos ochenta y cinco», y añade que se representó «en el desposorio de don Faustino Cabero con mi señora doña Constanza de Eril». Es decir, en dos ocasiones se da Funes como coautor y en otra asegura que esa copia es la original. Obviamente, sabemos que no es así por la existencia de la edición de 1672; pero habría que entrar a considerar los motivos que tiene Funes para afirmarlo con tal rotundidad. Si examinamos con cuidado la versión ofrecida en este códice, podremos encontrar algunas respuestas (aunque menos de las que nos gustaría).

Paz y Mélia dio prolija noticia del manuscrito de Funes, aunque sin entrar en detalles sobre la paternidad de las obras en él contenidas. Señalaba, eso sí, la existencia de un manuscrito del XVIII donde se recoge *El golfo de las sirenas* con el título de *El vencedor de sí mismo*, como «fiesta real que se representó a SS.MM. en el Buen Retiro»¹⁰. Pero ya antes del 2 de diciembre de 1688 se había representado en el Buen Retiro, y ante el pueblo, una obra con este título. Lo que no sabemos es si se trató de la zarzuela de Calderón, o la comedia titulada también *El vencedor de sí mismo*, de Cubillo de Aragón, con la que no guarda ninguna relación ni textual ni temática.

Simón Díaz dio noticia de otros dos manuscritos en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (uno con el título de *El golfo de las sirenas*, del siglo XVIII, y otro con el de *El vencedor de sí mismo*, del XVII), a los que volveremos más adelante¹¹.

9 Así, por ejemplo, Huerta Calvo: «[Funes], aparte de otras obras, habría escrito en colaboración con Calderón la zarzuela *El golfo de las sirenas*» (1987, p. 360).

10 Paz y Mélia, 1934-1935, p. 230.

11 Simón Díaz, 1960-1994, vol. X, p. 444.

Shergold y Varey citan *El golfo de las sirenas* a nombre sólo de Calderón, aunque advierten que el manuscrito 4085 de la Nacional de Madrid es lo que denominan un «arreglo», término que no parece muy preciso, pues los de Funes no son unos arreglos convencionales, sino que constituyen una versión muy diferente que, más allá de sus virtudes literarias —siempre discutibles—, nos deja muchos datos interesantes acerca de los diversos tipos de representaciones teatrales que existían en el siglo XVII. Examinemos, pues, este manuscrito.

La disposición de *El golfo de las sirenas* en este códice es también la de una fiesta teatral completa, acompañada por sus respectivas piezas cortas, que no son las que escribió Calderón, sino otras aportadas por Funes. Al comienzo va una *Loa que representó la compañía de Escamilla*, escrita *ex profeso* para la boda, ya que aparecen en ella dos personajes llamados la Constancia y el Fausto, en alegoría de los contrayentes (Constanza y Faustino), para cumplir con la esencial función de alabanza que tenían estas piezas.

Pero, además de esa primera loa, el manuscrito lleva una «Introducción para la misma zarzuela», destinada a otro tipo de representaciones: «hízose para el patio», aclara una nota. Es decir, esta versión manuscrita de *El golfo de las sirenas* lleva dos loas diferentes, para montajes supuestamente también distintos; ninguna de ellas tiene, en cualquier caso, nada que ver con la que insertó Calderón dentro del texto, aquí desaparecida.

Tras la primera jornada —división debida a Funes, pues en el original calderoniano no había más que una—, se inserta un baile dramático titulado *Zagalejos*, y, al final, otra pieza corta llamada aquí *Fábula del juicio de Paris. Fin de fiesta*, que es la misma que se publicó como baile teatral de entreactos en 1687, acompañando a la zarzuela *Las Belides*, del conde de Clavijo, representada en 1686. Pero en las dos ediciones existentes de *Las Belides* encontramos que *El juicio de Paris* va anónimo: en una se dice que «escribió los sainetes un amigo» del conde, y en la otra aparece bajo las siglas «D. B. F. V.», tras las cuales creo se esconde don Baltasar de Funes y Villalpando, aunque La Barrera citaba *El juicio de Paris* como obra del propio conde de Clavijo¹².

En ambas ediciones de *Las Belides* se incluye al final un fin de fiesta sin título ni nombre de autor. Se trata de la pieza que en el catálogo de Félix Latassa se cita como *Entremeses [sic] de las pinturas del Bosco*¹³; es la única mención que he visto de esta obra, ignorada en todos los principales catálogos y repertorios (el título, de hecho, parece ser invención del bibliógrafo aragonés). Pero la autoría de *Las pinturas del Bosco* debe re-

12 Barrera, 1934-1935, p. 629; Restori ya advirtió (1893) que las iniciales no se correspondían con las del conde, aunque no las identificó con Funes.

13 Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, vol. I, p. 560.

caer también en Baltasar de Funes, cuya producción teatral queda, pues, incrementada con todas estas nuevas piezas cortas.

Pero al respecto de una de ellas, el baile de *El juicio de Paris*, hay que señalar las importantes –y curiosas– diferencias existentes entre la versión que se imprimió con la zarzuela del conde de Clavijo, y la que acompaña a *El golfo de las sirenas* en el manuscrito de Funes (y ambas versiones, no lo olvidemos, se representaron). Si en la versión publicada con *Las Belides* la parte final del baile está cuajada de alusiones a los reyes –que presenciaron la representación–, éstas han desaparecido en el manuscrito, sustituidas por otros versos muy diferentes. Una nota marginal aclara que el motivo de estos cambios era poder utilizar la obrita para otra representación menos marcada por esas circunstancias cortesanas:

Fin.

Añadióse lo ~~que si~~ siguiente
quitando lo que se sigue desde
esta señal * para poder hacer
esta fábula en otra parte sin
hablar en particular el asunto
por que se hizo.

En efecto, en el folio anterior vuelto encontramos esa marca del asterisco junto a los versos que dicen: «Bien puedes / gloriarte de la elección / y aquí lo burlesco cese». Una explicación a esto podría ser que el baile de *El juicio de Paris* se escribiera en su día para Palacio, y fuera luego adaptado para otros auditorios donde lo paródico tuviera menos cabida. Quizá estas modificaciones se hicieron, como la «Introducción» antes citada, «para el patio» de comedias, es decir, para el vulgo, al que no se le daba la oportunidad de disfrutar con las obras teatrales burlescas, reservadas para las representaciones cortesanas.

Pero los datos y las fechas conocidas, muy confusas, no apoyan esta hipótesis: si la versión original es la publicada en 1687 con *Las Belides* (representada en 1686), y la del manuscrito es un arreglo para una función posterior y diferente (en un corral o, tal vez, en casa de algún noble), entonces la fecha de 1685 que pone Funes al principio no es correcta. Y queda claro, por la cita anterior, que fue este texto el que se cambió, y no al revés. Aquí hay, desde luego, una evidente falta de coherencia en las fechas.

Pero es que creo además, que fue incluso un año antes, en 1684, cuando se representó el baile de *El juicio de Paris* junto con la zarzuela *El golfo de las sirenas*; es decir, la primera representación de la versión preparada por Baltasar de Funes. Decíamos al principio que desde su estreno no constaban representaciones hasta una del 6 de agosto de 1684. Pues bien, unos documentos aportados por Pérez Pastor nos permiten

saber que ya el 1 de agosto se ensayaba para representar al día siguiente, y que este montaje de *El golfo de las sirenas* iba acompañado también de unas nuevas piezas cortas:

Certificación de que Eufrasia María y María Manuela, autoras de comedias, ensayan hoy con las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera *El golfo de las Sirenas* con loa, sainetes y fin de fiesta, todo nuevo, que se ha de hacer mañana día dos, en la Real Casa de Campo¹⁴.

Aunque la función del día 2 hubo de aplazarse «por indisposición del Rey» parece razonable suponer que esas piezas cortas de nuevo cuño fueran las que encontramos en el manuscrito de Baltasar de Funes. Así, poco a poco, vamos comprobando que este poeta participó activamente en la vida teatral cortesana, aunque por lo que llevamos visto hasta ahora lo hizo siempre de tapadillo, bien oculto bajo siglas, bien de forma anónima.

Pero volvamos de nuevo a esa versión manuscrita de *El golfo de las sirenas* para analizar también sus diferencias con el texto de Calderón, relacionadas fundamentalmente con la inclusión de nuevos personajes y elementos de intriga. La versión de Funes empieza por introducir al comienzo de la zarzuela una extensa morcilla de seis folios por ambas caras de texto que no aparecía en la versión original, protagonizada por Iris y Circe, personajes también inexistentes en la obra calderoniana. Las novedades continúan a cada paso, y no es el caso detenerse aquí en todas ellas; destacaré tan sólo la eliminación de las alusiones a los reales sitios y a los miembros de la familia real presentes en la representación de 1657. Funes corta asimismo la parte en que Calderón anuncia el final de la loa y el comienzo de la zarzuela, porque él ya había escrito, como hemos visto, un par de loas que serían más adecuadas para los montajes que se le hubieran encomendado.

Después de estas páginas llenas de cortes y pegotes –quitando por aquí y metiendo por allá–, vienen varios pasajes más o menos largos en que la versión manuscrita difiere poco del original calderoniano. Pero tras la escena en que Escila tienta a Ulises, Funes decide que es un buen momento para cortar, meter el descanso y convertir en zarzuela con dos jornadas lo que había sido diseñado por Calderón en un solo acto. En la segunda jornada se van alternando largos pasajes de texto igual al original calderoniano con otros muchos cosecha de Funes, destinados sobre todo a darle consistencia dramática al personaje de Circe, la principal novedad de esta versión. Además de ajustarse al mito clásico con más precisión que Calderón –muy dado a tomarse grandes libertades en estos ca-

14 Pérez Pastor, 1914, p. 211.

sos-, Funes intenta recuperar así la función actancial de Circe como opositora tanto de las Sirenas como de Caribdis y Escila.

La escenografía de la versión original de *El golfo de las sirenas*, diseñada por el italiano Baccio del Bianco, era ya de una notable complejidad. Pero la adaptación de Funes acentúa todavía más su carácter de comedia «tramoyera». Ya la salida a escena de Circe se produce «en un vuelo rápido», efecto escénico que no estaba en el texto de Calderón y que se repite tras su monólogo, cuando escapa volando de nuevo mientras dice en el aire los últimos versos. Otra acotación marca que «Sube Escila por delante de Circe en un escotillón rápido, como que se transforma en ella, y todos los apartes los dice Circe detrás del paño, haciendo Escila las acciones como si los dijera», y otra señala que: «Descúbrese la perspectiva del mar con cuatro sirenas», cosa que no estaba tampoco en la zarzuela de Calderón (al menos en el texto disponible).

Pero la novedad escenográfica más llamativa quizá sea la que marca el clímax final de la obra, cuando Escila y Caribdis «se arrojan al mar»; en el texto de Calderón sucede con tanta sencillez como se acaba de transcribir, pero en el manuscrito de Funes la escena es así de compleja: «*Despéñanse con grande estruendo y conviértese Circe en el Mongibelo, arrojando llamas, y se descubren dos escollos en el mar y se ve el*». Por desgracia, la acotación marginal no continúa, y además la última frase está tachada; es decir, que quizá no se vería nada más, pero la complejidad de la escena ya nos da idea suficiente del tipo de montaje que preparó Funes.

El manuscrito está cuajado de acotaciones inexistentes en el impreso, llamadas de atención sobre párrafos que debían suprimirse, otros que debían decirse aparte o al paño —y que se anotan en los márgenes con la expresión «¡Ojo!»—, etc. Es decir, parece claro que nos encontramos ante una copia de compañía, un manuscrito que indicaba cómo debía ser la representación.

¿Mejoraron o empeoraron todas estas modificaciones el modelo de Calderón? Por lo general, las comedias de tramoya resultan muy interesantes desde el punto de vista escenográfico, pero suelen presentar serias deficiencias en su calidad artística y literaria. *El golfo de las sirenas* no era una gran obra tampoco en el original calderoniano, pero la versión de Funes no se puede decir que sea ninguna maravilla desde un punto de vista poético. Incluso en algunas ocasiones empeora sensiblemente el texto calderoniano; por ejemplo, la villana Celfa hace en la obra de Calderón el siguiente chiste cuando Escila amenaza con encantarla: «Mire usted / que para cantada soy / mala letra, pues se ven / cantar villancicos, no / villancicas»; la versión de Funes, incomprensiblemente, se queda en lo de la mala letra, sin escribir los otros versos que explican el juego de palabras. Un poco más adelante encontramos una deturpación del verso calderoniano que decía «¿Qué sirenas? Hazte al mar, / que ésas sabré

vencer yo», cambiándolo por «que sirenas hasta el mar / que ésas sabre vencer yo», frase carente de sentido; en ambos casos, parece tratarse de errores de lectura al transcribir el texto original.

Ahora bien, no siempre empeora Funes el texto de Calderón; a veces incluso lo enriquece. Por ejemplo, lo que en la obra original era simplemente un gran pez que se tragaba al gracioso Alfeo, en la versión de Funes es ya una ballena que sale del mar, dando pie a chistes como el que dice el gracioso: «como soy de talle airoso / emballenado¹⁵ me veo. / Ya en mí no busquen Al-feo / sino busquen al hermoso».

Un poco más adelante encontramos otro chiste onomástico que nos vuelve a dar un nuevo dato sobre esta versión de *El golfo de las sirenas*; cuando Alfeo es devuelto a la vida gracias a que un pescador atrapa en sus redes al pez que se lo había tragado, en los versos de Calderón se decía así:

VIEJO	Marino monstruo que abre la boca, de sus entrañas arroja otro horrible monstruo, todo vestido de escamas.
ALFEO	Gracias a Dios que he llegado a la orilla. Para, para, coquete pez, que me has traído en ti, como en una caja.

En la versión manuscrita de Funes se dice, en cambio:

CELSA	[...] mas es ver un pez monstruoso que entre una y otra basca a la arena de esta orilla vomita otro sin escama.
ALFEO	(Dentro.) Pero no sin Escamilla.

Este chiste revela que fue el famoso actor Antonio Escamilla quien hizo esta vez el papel del gracioso Alfeo, sustituyendo a Cosme Pérez, alias Juan Rana, que copaba los papeles cómicos en la época en que Calderón escribió *El golfo de las sirenas*. Alfeo adquiere ahora mayor protagonismo, pues es la parte de la zarzuela en que Calderón preparaba el paso sin interrupción de la obra principal a la mojiganga de *Juan Rana en la Zarzuela*. Funes elimina esa mojiganga calderoniana y la sustituye por un largo parlamento de cierre en el que Alfeo, entre chiste y chiste, va glosando lo visto en el desenlace de la comedia. Curiosamente, la obra termina con una nueva referencia a Calderón:

15 El emballenado era una especie de jubón o corpiño de mujer armado con unas láminas córneas que se obtenían de la mandíbula de estos cetáceos.

ALFEO

Que aquella mala mujer,
 y aquella otra mujer mala,
 como huevos en el mar
 al despeñarse se cascan,
 que en vez de ser en tortilla
 se ven pasadas por agua.
 [...] Y aquí,
 ilustre senado, acaba
El golfo de las sirenas,
 pidiendo, si es que os agrada,
 para Calderón un vitor,
 que al otro el perdón le basta.

Es decir, Funes se preocupa hasta el final de recordar que el mérito principal de la obra es debido a Calderón, y no a él. No estamos, pues, ante una de esas descaradas apropiaciones de lo ajeno que solemos encontrar entre las obras teatrales de los autores de segunda o tercera fila. Funes actúa, en ese sentido, con total honradez; y además tampoco se puede decir que exagere cuando al principio del manuscrito dice aquello de que la mitad de *El golfo de las sirenas* es suya: si contáramos la cantidad de versos de su cosecha, habría que darle la razón, aunque sólo fuera en el aspecto numérico.

Recientemente, Ruano de la Haza ha hecho algunas precisiones terminológicas sobre las diferentes técnicas de auto-reescritura, distinguiendo entre las siguientes: refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización. Me referiré ahora sólo a una de ellas, que creo es la que mejor se corresponde con el proceso descrito hasta aquí respecto a *El golfo de las sirenas*: se trata del término *adaptación*, definido como «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»¹⁶. Creo que esto es exactamente lo que ocurre en la versión de la zarzuela calderoniana preparada por Baltasar de Funes: aunque él mismo se veía como co-autor, ya hemos dicho que Shergold y Varey lo redujeron a la categoría de simple arreglista, término quizá poco preciso para definir la labor llevada a cabo por Funes, nos merezca ésta una opinión mejor o peor. La etiqueta de adaptador parece hacerle más justicia y resulta, sobre todo, más adecuada.

Pero Ruano sugiere otra idea a la que me quiero sumar, para introducir la curiosa circunstancia de que voy a hablar a continuación:

Nuestro interés por la reescritura teatral nos ha llevado a esta, para algunos inquietante, para otros estimulante, conclusión: que el texto de-

16 Ruano, 1998, p. 36; otras propuestas terminológicas pueden verse en Profeti, 1992.

finitivo de una pieza teatral es, a menudo, un texto escrito en colaboración [...] 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 colectiva¹⁷.

Esta propuesta se refiere en realidad a otros procesos diferentes de reescritura, como son la reconstrucción y la reelaboración por parte de un autor de su propia obra, pero creo que la idea general que transmiten es aplicable también a un caso como el de *El golfo de las sirenas*, zarzuela escrita –llego a esta conclusión– por Pedro Calderón de la Barca y, también, por Baltasar de Funes y Villalpando.

Y digo esto porque en parte de la transmisión textual de esta obra llegó incluso a desaparecer cualquier rastro de la paternidad calderoniana, para convertirse Baltasar de Funes en el único autor. Aunque hasta ahora nos hemos referido sólo a un manuscrito de la Nacional, ya quedó dicho al principio que hay al menos otras tres copias manuscritas conocidas: una en la propia Nacional –del siglo XVIII– titulada *El vencedor de sí mismo*; y otras dos en la Universitaria zaragozana: la primera, del siglo XVII, llamada también *El vencedor de sí mismo*; la otra, ya del XVIII, con el título primitivo de *El golfo de las sirenas*.

No me detendré ahora en los códices zaragozanos, pero el otro manuscrito de la Nacional (Ms. 14071-5) arroja una gran confusión sobre la transmisión del texto de *El golfo de las sirenas*. Aparte de las variantes que presenta y el elevado número de acotaciones –que hacen pensar en otra copia de compañía–, lleva un curioso encabezamiento:

El vencedor de sí mismo.

Fiesta Real que se representó a sus Majestades
en el Real Salón de el Buen Retiro.
de
Dⁿ. B^r. F^s. Y V^{do}.

Tras este encabezamiento, una nota de mano más moderna se pregunta primero por la fecha de representación («¿A mediados del siglo XVII?») y después por la identidad del autor («¿Don Baltasar de Funes y Villalpando?»). Esta «coincidencia» de aparecer Funes bajo las mismas siglas en tres sitios diferentes resulta muy desconcertante. En 1687, cuando se publicó su baile *El juicio de Paris* en dos ediciones distintas, debió de ser él mismo quien –por motivos que se me escapan, siendo una obra hecha para Palacio– ocultara su nombre bajo unas siglas y se identificara simplemente como «un amigo» del conde de Clavijo.

17 Ruano, 1998, pp. 45-46.

Pero, quien escribió este manuscrito del siglo XVIII, que no guarda ninguna relación con *Las Belides* del conde de Clavijo, y ni siquiera recoge el baile de *El juicio de Paris* —como hace el otro manuscrito—, ¿por qué hizo lo mismo que Funes en aquellos impresos, es decir, ocultar su nombre? O más bien «pseudo-ocultarlo», podríamos decir, por lo evidente de las siglas. Pero ¿es simple casualidad, o bien sabía que este misterioso autor no gustaba de dejar muchas huellas de su actividad teatral? Quien escribió entre interrogantes el nombre de Funes, ¿simplemente deducía a partir de las siglas, o tenía alguna referencia acerca de la relación de este autor con el texto? ¿Cómo es posible que se borrara el rastro del autor original de *El golfo de las sirenas*, nada menos que Calderón, que ni siquiera se menciona en este códice? ¿De dónde le viene el nuevo título de *El vencedor de sí mismo*, que aparece citado, como era costumbre, en los versos finales de esta versión dieciochesca, no sólo de la última jornada, sino también de la primera, pero que no estaba ni en el original de Calderón ni en la adaptación de Funes, aunque sí en el manuscrito del XVII de la Universitaria de Zaragoza?¹⁸

Desde luego, son demasiados enigmas y muy pocas respuestas en torno a la figura de Baltasar de Funes y su participación en *El golfo de las sirenas*. Y no es la única ocasión en que su quehacer literario provoca confusión, dudas de atribución, etc.¹⁹. A Funes le vemos saltar de aquí para allá, oculto siempre tras el anonimato, tras siglas o alusiones veladas; por otra parte, en los principales catálogos y repertorios, o bien no se le incluye (La Barrera), o bien se le identifica erróneamente con el seudónimo de «el Niño Duende» (Simón Díaz), o incluso se le confunde con el también poeta Francisco Jacinto de Funes (Medel), intercambiando la paternidad de sus obras respectivas.

En realidad, no puede darse un solo paso en la obra de Baltasar de Funes sin tropezar con un enredo bibliográfico. Habría que intentar, pues, fijar con más precisión su corpus teatral. Pero no era ése mi propósito en estas páginas, donde pretendía tan sólo acercarme a sus obras de atribución «segura» para dar un primer paso en ese sentido, a partir de una fiesta teatral que Funes diseñó de principio a fin. A la luz de los manuscritos olvidados y de los nuevos datos que hemos ido desgranando aquí, creo que debe tenerse más en cuenta la labor como adaptador de *El golfo de las sirenas* de Baltasar de Funes, este oscuro y misterioso poeta.

18 También en un *Catálogo de autores dramáticos*, manuscrito fechado en Sevilla en 1834, existente en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, se citan a nombre de Baltasar de Funes los títulos *El golfo de las sirenas* y *El vencedor de sí mismo*; agradezco a Jerónimo Herrera Navarro las gestiones para facilitarme la consulta de dicho códice.

19 Véase Ortiz Ballesteros, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrera, C. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860.
- Calderón de la Barca, P., *El golfo de las sirenas*, ed. S. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
- *El golfo de las sirenas*, ed. E. Pérez Zúñiga, Madrid, Celeste Ediciones, 1998.
- *Obras completas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, 3 vols.
- *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- Díez Borque, J. M^a., «Noticias que del teatro cortesano y su aparato da el avisador Barrionuevo», *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, pp. 269-98.
- Huerta Calvo, J., «Entremés de *El Carnaval*. Edición y estudio», *Dicenda*, 7, 1987, pp. 357-87.
- Latassa y Ortín, F., *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500 hasta el de 1802*, 6 vols., Pamplona, 1798-1802; aumentada por M. Gómez Uriel, Zaragoza, Ariño, 1884.
- Lobato, M^a. L., «Dos nuevos entremeses para Juan Rana», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 191-236.
- Martínez, M^a. J., «*Esta locura que veis*: el entremés del siglo XVII», *Ínsula*, 639-640, 2000, pp. 5-8.
- Neumeister, S., «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 142-59.
- O'Connor, T., «Formula thinking/Formula Writing in Calderón's *El golfo de las sirenas*», *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1, 1986, pp. 25-38.
- Ortiz Ballesteros, A. M^a., «El Ms. 4085 de la BNM: variedad de sonetos y otras cuestiones», *Manuscr. Cao*, 5, 1993, pp. 57-65.
- Paz y Mélia, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1934-35.

- Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Bordeaux, Féret et Fils, 1914.
- Profeti, M. G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-18.
- Restori, A., «La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156.
- Ruano de la Haza, J. M^a., «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Reichenberger, K. y R., *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, 2 vols.
- Sabik, K., *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.
- Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1960-1994.
- Varey, J. E., y Shergold, N. D., *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España, IX*, London, Tamesis Books, 1989.