

Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano

José María Ruano de la Haza
Universidad de Ottawa

En 1973, en el tomo que precede e introduce la monumental edición facsímil de las *Comedias* de Calderón, Don Cruickshank hizo un repaso, mucho más extenso del que puedo yo hacer aquí hoy, de la crítica textual calderoniana. Su tajante conclusión entonces fue que: «This is a disgraceful and appalling state of affairs» (p. 28).¹ Ha pasado más de un cuarto de siglo -durante el cual conmemoramos el centenario de la muerte de Calderón- desde que el usualmente flemático erudito escocés hizo tal declaración, y hoy, a unos meses del cuarto centenario de su nacimiento, es obligado volver a hacerse la misma pregunta: ¿Cuál es el estado de la crítica textual calderoniana? Veamos primero qué es lo que se ha publicado.

Si tomamos en consideración solamente ediciones individuales, dobles y triples de comedias y autos y excluimos colecciones de comedias, de autos o de teatro breve, como son las publicadas por Agustín de la Granja, Ricardo Arias, Enrique Rull, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Valbuena Briones y María Luisa Lobato, una búsqueda no muy extensa en mi biblioteca y en Internet ha dado como resultado 148 ediciones diferentes desde 1973; esto es, no 148 libros ni 148 comedias, sino 148 textos editados, en algunos casos en múltiples ocasiones (*La vida es sueño* 28 veces o una media de más de una edición por año; *El alcalde de Zalamea*, 16; *El gran teatro del mundo*, 8; *La dama duende*, 4; en otros casos, como el de *El gran teatro del mundo*, varias veces por el mismo crítico (cuatro ediciones de Domingo Ynduráin). Pero si nos fijamos en el número de títulos publicados en estos 25 ó 26 años, la cifra no es tan elevada: 74 títulos.

Estos 74 títulos se dividen, de acuerdo con el espacio escénico a que fueron destinadas las obras, de la siguiente manera:

autos	30
comedias de corral	35
comedias cortesanas	9
TOTAL	74

El desproporcionado número de autos, en relación con el de comedias, se explica, no por un renovado interés por la teología entre nuestros editores, sino por la magnífica labor que está llevando a cabo el equipo de Ignacio Arellano en Pamplona (GRISO). Sin ellos, no creo que se hubieran editado más allá de cuatro o cinco en este cuarto de siglo.

Si pensamos que el legado calderoniano es de más de doscientas piezas teatrales, sin contar loas, entremeses y otras obras breves, no creo que sea motivo de orgullo para los calderonistas el que solamente hayamos logrado editar entre el centenario de su muerte y el de su nacimiento (de la sepultura a la cuna, como diría don Pedro) menos de la tercera parte de su producción. Pero éstas son las buenas noticias. Las malas son que la gran mayoría de estas ediciones no son críticas. Algunas de ellas apenas llevan unas notas preliminares o un prologuito, las notas son básicamente de vocabulario y el texto editado es el que se tiene más a mano (Vera Tassis para las

¹ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsimilar de D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres. Gregg International y Tamesis Books, 1973, vol. I, p. 28.

comedias; Pando para los autos); otras son facsimilares; un tercer grupo está destinado a estudiantes de colegio; un cuarto grupo acompaña a sus traducciones al inglés: son bilingües; finalmente, una es una edición compuesta. Me refiero a la de *El mágico prodigioso* de Melveena McKendrick, publicada por Oxford University Press. El texto que se reconstruye ahí mezcla las dos versiones que se conocen de la comedia, con lo cual tenemos un texto de *El mágico* que nunca ha existido, ya que no es el escrito por Calderón originalmente; ni el que se representó en Yepes durante el Corpus; ni el que se montó después en un corral de comedias; ni el que los contemporáneos de Calderón leyeron impreso. De hecho como se reconoce en el Prólogo la idea fue reconstruir el tema del drama tal como Calderón lo concibió originalmente, lo cual todavía no comprendo cómo se puede llevar a cabo.²

Pero mucho peor todavía es que no se hayan publicado, que yo sepa, ediciones ni críticas ni de ningún otro tipo de obras claves como, por mencionar dos casos extremos, *Amar después de la muerte* y *La gran Cenobia*.

La situación es lamentable, sobre todo si pensamos en la obra textual que los ingleses han realizado con el teatro de Shakespeare y los franceses con el de sus tres grandes dramaturgos clásicos. Pero no debemos desanimarnos. Ahí tenemos sin más el ya mencionado proyecto de edición de los Autos sacramentales completos, que nos está permitiendo leer por primera vez en la historia versiones completas y fidedignas de esa importantísima parcela del arte dramático calderoniano. Lo que necesitamos ahora es lanzar un proyecto de edición semejante para las comedias, cosa que, según tengo entendido, puede que suceda pronto.

Pero esa labor no la puede llevar a cabo una sola persona, ni dos ni tres. Ha de ser una labor colectiva. Y para ello será necesario convencer a algunos de nuestros doctorandos y jóvenes investigadores para que, antes de ponerse a deconstruir la obra de Calderón, se aseguren de que está construida. Al pobre don Pedro le están echando la culpa de mil delitos postcoloniales, falocéntricos y sexistas sin que sepamos verdaderamente lo que ha escrito.

¿Por qué no estamos editando a Calderón con la misma aplicación con que los ingleses editan a Shakespeare y los franceses a Molière?

Hay varias posibles causas:

La primera es que hacer una buena edición crítica es difícil y costoso y no recibe el reconocimiento que se merece por parte de las autoridades académicas, pese a que muchos de los mejores trabajos que se han publicado en los últimos años sobre Calderón han aparecido en introducciones a ediciones críticas de sus comedias.

La segunda es que las ediciones en general han sido devaluadas por editores que han hecho chapuzas, publicando lo primero que tenían a mano y anotándolo de la manera más rudimentaria, para luego llamarlas ediciones críticas: algunas de ellas aparecen en el Apéndice a este trabajo.

La tercera es que es mucho más fácil escribir 135 páginas repitiendo mal lo que bien dicen Bahktin, Lacan, Derrida y Jameson que ponerse a trabajar en serio en archivos y bibliotecas, lidiando con indiferentes bibliotecarios y archiveros que se comportan como si te estuvieran haciendo un favor, y pasarse luego horas y horas comparando variantes y otras zarandajas.

Todo esto explica, hasta cierto punto, el lamentable estado de la crítica textual calderoniana a las puertas de su centenario.

Sirva, pues, esta comunicación, no sólo para hacer un repaso de las ediciones calderonianas

² Pedro Calderón de la Barca, *El Mágico prodigioso*, a composite edition by Melveena McKendrick. Oxford, Clarendon Press, 1992. Véase mi reseña en *Bulletin of Hispanic Studies*, 71 (1994), 402-403.

de los últimos 25 años, sino para hacer propaganda de la crítica textual, práctica de rancio abolengo que comienza con Petrarca en Avignon, cuando en 1330 logra reconstruir, después de cotejar todos los testimonios parciales que pudo recoger, el texto más completo que existía entonces de la *Historia de Roma* de Tito Livio. Sus notas y correcciones de la tercera década contienen la primera lista de variantes moderna. Después, no hay humanista, desde Erasmo en adelante, que no haya practicado la crítica textual.

Una edición crítica, según la entiendo yo, es la que analiza de manera científica todas las relaciones textuales entre los testimonios existentes con el objeto de producir un texto (que puede ser ecléctico) que refleje en la medida de lo posible las intenciones finales del dramaturgo. La primera pregunta que surge de esta imperfecta definición es: ¿cuáles son las intenciones finales del dramaturgo y cómo podemos descubrirlas? A primera vista se puede suponer que la búsqueda de las últimas intenciones del autor es la búsqueda de su autógrafo, pero esto no es siempre así, ya que, a veces, el autógrafo puede ser considerado por el mismo autor como una primera redacción de la pieza susceptible de mejoras que luego él mismo introduce, a veces en colaboración con un autor de comedias. Es posible también pensar en varias clases de intenciones finales: puede haber una intención final con respecto al texto que ha de ser representado y otra con respecto al texto que ha de ser impreso y estas dos intenciones finales no son necesariamente idénticas.³ Las intenciones finales pueden también cambiar con el tiempo. Las intenciones finales de Calderón con respecto a un texto que escribe en la década de los treinta pueden ser diferentes (y de hecho es casi inevitable que lo sean) de las que tiene con respecto a ese mismo texto al revisarlo treinta años más tarde.⁴ Las intenciones finales de Calderón pueden también variar a causa de presiones externas, como la influencia de los actores, la situación política y religiosa o la censura.⁵ Todos estos problemas son problemas reales, que el editor de Calderón habrá de resolver antes de poder publicar su edición crítica.

Veamos un ejemplo. En la Biblioteca Histórica de Madrid se conservan veintitrés autógrafos calderonianos de autos sacramentales que, excepcionalmente, han sido escritos en papel tamaño folio, cuando todos los otros están en el más económico tamaño cuarto. Don Cruickshank, que los examinó a finales de la década de los 1960, no los utilizó para su artículo sobre la ortografía calderoniana por considerarlos copias en limpio.⁶ Con toda probabilidad, se trata de versiones destinadas a la imprenta. Es posible asimismo que, originalmente, Calderón copiara no sólo estos veintitrés autos sino también los doce publicados en 1677 por José Fernández de Buendía en Madrid en el único tomo que apareció en vida del autor.⁷ Mientras que estos últimos fueron probablemente destruidos en la imprenta, los veintitrés que han sobrevivido serían los que, por unas razones u otras -que seguramente tuvieron algo que ver con los planes del Ayuntamiento madrileño de continuar representando autos viejos calderonianos como si fueran nuevos después de su muerte (recuérdese que Calderón tenía 77 años cuando se publicó el primer

³ Véase mi *La primera versión de «La vida es sueño»*. Liverpool University Press, 1992.

⁴ Véase mi artículo sobre «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, editado por Marc Vitse, *Criticón*, 72 (1998), 35-47.

⁵ Véase mi artículo sobre «Historias de los textos teatrales del Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición», *Actas del Congreso Internacional de la AISO, 1996*, editado por María Cruz García de Enterría. Universidad de Alcalá de Henares, 1998, 75-93.

⁶ Véase su artículo «Calderón's handwriting», *Modern Language Review*, 65 (1970), 65-77.

⁷ *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales [...] Primera Parte [...] En Madrid. En la Imprenta Imperial, por Joseph Fernández de Buendía*.

tomo)- no llegaron a enviarse al impresor.⁸ Los treinta y cinco autos que se conservan autógrafos o impresos en la *Primera Parte* son los siguientes (entre corchetes se indica la probable fecha de composición; los impresos llevan la fecha 1677 entre paréntesis):

- 1 *A Dios por razón de estado* [1649?] (autógrafo);
- 2 *A María el corazón* [1664] (autógrafo);
- 3 *El año santo en Roma*, 1.^a parte [1650] (autógrafo);
- 4 *La cura y la enfermedad* [1657?] (autógrafo);
- 5 *La devoción de la Misa* [1658?] (autógrafo);
- 6 *El diablo mudo* [1660] (autógrafo);
- 7 *El divino Orfeo* [1663] (autógrafo);
- 8 *El divino Orfeo* (1677);
- 9 *Las espigas de Ruth* [1663] (autógrafo);
- 10 *La hidalga del valle* [antes de 1634] (autógrafo);
- 11 *La inmunidad del Sagrado* [1664] (autógrafo);
- 12 *El laberinto del mundo* [1654] (autógrafo);
- 13 *El lirio y la azucena* [1660] (autógrafo);
- 14 *Lo que va del hombre a Dios* [1647?] (autógrafo);
- 15 *Mística y real Babilonia* [1662] (autógrafo);
- 16 *La nave del mercader* (1677);
- 17 *No hay instante sin milagro* (1677);
- 18 *El nuevo hospicio de pobres* (1677);
- 19 *Las Órdenes Militares* (1677);
- 20 *El pintor de su deshonra* [?] (autógrafo);
- 21 *El primer refugio del hombre* [1661] (autógrafo);
- 22 *Primero y segundo Isaac* (1677);
- 23 *Psiquis y Cupido* [1665] (autógrafo);
- 24 *Quién hallará mujer fuerte* (1677);
- 25 *El sacro Parnaso* [1659] (autógrafo);
- 26 *El santo Rey Don Fernando I* (1677);
- 27 *El santo Rey Don Fernando II* (1677);
- 28 *Tu prójimo como a ti* [1647 o 1656?] (autógrafo);
- 29 *La segunda esposa y triunfar muriendo* [1648] (autógrafo);
- 30 *La vacante general* (1677);
- 31 *La vacante general* [antes de 1649] (autógrafo);
- 32 *El valle de la Zarzuela* [1647?] (autógrafo);
- 33 *El viático cordero* [1665] (autógrafo);
- 34 *La vida es sueño* (1677);
- 35 *La viña del Señor* (1677).

¿En qué textos se basó Calderón para copiar en limpio estos autos? Con toda seguridad, en los que se depositaban y guardaban en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, que era a quien legalmente pertenecían todos los que representó en la Corte. Y estos manuscritos no eran

⁸ Véase la sección sobre «La publicación de los autos de Calderón» en la Introducción a mi edición crítica de *Andrómeda y Persea* Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, pp. 58-95.

necesariamente los autógrafos originales; a veces serían la copia del apuntador o de la representación, que podía contener alteraciones de última hora del propio Calderón. Sean los que fueren, una rápida mirada a estas copias en limpio revela que Calderón no se limitaba simplemente a transcribir su texto base, sino que seguía puliendo, alterando, añadiendo y omitiendo versos; es decir, produciendo versiones más o menos diferentes y divergentes de las que escribió originalmente.

En el caso de los doce autos publicados en 1677 hemos, pues, de suponer que existe la posibilidad de que cada uno de ellos pasase por cuatro etapas o versiones, todas ellas autorizadas: 1) el autógrafo original; 2) la copia sacada para la representación; 3) la copia en limpio sacada por Calderón y enviada a la imprenta; y 4) la versión impresa. En el caso de los veintitrés autógrafos conservados en la Biblioteca Municipal hemos también de admitir la posibilidad de que pasasen por tres etapas: 1) la autógrafa, 2) la representada, 3) la autógrafa copiada en limpio. ¿Cuál de ellas es la más autorizada? Yo creo que hay al menos dos versiones autorizadas posibles y probables en cada uno de estos treinta y cinco autos (es decir, casi la mitad de los autos calderonianos): la que Calderón destinó a la representación y la que destinó a la imprenta. Si existen diferencias sustanciales entre la que escribió originalmente, la que destinó a la escena y la que revisó para la imprenta, entonces yo no consideraría el original (es decir, ese texto arquetípico que los críticos textuales vamos siempre buscando como Sir Galahad al Santo Grial) como el texto más autorizado. Para textos medievales, como señala Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual, el codex archetypus* es el manuscrito transliterado del que derivaría toda la tradición de una obra, no necesariamente el original.⁹ Algo así, creo yo, sucede en el teatro del Siglo de Oro español. Emocionante como es, a veces, encontrar el original autógrafo, debemos tener en cuenta que éste no siempre representa (quizás nunca) lo que vio en escena ni leyó impreso el público de la época ni, más fundamentalmente, lo que el propio dramaturgo deseaba que viera en escena o leyera impreso el público de la época. Es decir, el autógrafo original no refleja, a veces, quizás numerosas veces en el caso de Calderón, las verdaderas intenciones finales de su autor.

Volviendo a nuestros autos autógrafos en la Biblioteca Municipal, las dos posibles versiones autorizadas de cada uno de estos autos pueden variar, mínimamente una de la otra -como ocurre con *La hidalga del valle*, *El primer refugio del Hombre*, *Las espigas de Ruth*- o tanto que casi podemos hablar de una nueva versión: *Tu prójimo como a ti*, *El laberinto del mundo*. Curiosa y significativamente, estos dos últimos autógrafos, ennegrecidos por numerosas correcciones, llevan también el reparto con los nombres de los actores que los representaron, prueba quizás de la influencia que las compañías podían ejercer sobre la versión final de un texto calderoniano.

Por desgracia, excepto por dos casos que mencionaré a continuación, no poseemos las dos versiones posibles de estos autos: encontramos o la destinada a la imprenta o la utilizada para la representación. Naturalmente, si sólo ha sobrevivido una versión, habrá que editarla, pero a sabiendas de que, si se trata de una copia autógrafa con muchas correcciones y añadidos, quizá no estemos dando a luz lo que vieron los espectadores originales. Es importante ser conscientes de esta posibilidad pues, en ocasiones, surgirán discrepancias, en lo que respecta a la escenificación, entre las acotaciones del autógrafo y las «memorias de apariencias», que son también autógrafas.

Los dos autos que se conservan en copias autógrafas e impresos son *La vacante general* y *El divino Orfeo*. La versión autógrafa del primero difiere consistente, pero no sustancialmente, de la

⁹ *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1987, p. 59.

impresa. Las acotaciones manuscritas son, por lo general, más detalladas. Algunas variantes son importantes. En una parte cantada, Calderón cambia «mortales» por «ingenios», alteración que probablemente es significativa. También corrige errores del impreso y mejora su estilo. En cierta ocasión, restaura dos versos suprimidos del impreso y, en otra, elimina un anacronismo al transformar a un Adán «prebendado de la ley» en un «oráculo de la ley». Pero las diferencias más importantes las hallamos al final del autógrafo. Primero, se suprimen 56 versos impresos y, luego, se interrumpe la copia cuando apenas se ha transcrito una tercera parte del auto. Es posible que el texto base utilizado por Calderón estuviese incompleto, aunque es algo extraño que don Pedro no se diera cuenta antes de empezar. Por otra parte, si, como sugerí antes, Calderón preparaba estas copias en limpio para la imprenta, quizá se diera cuenta en ese momento de que *La vacante general* ya estaba impresa. Ello explicaría algunas de las variantes isovalentes junto con la supresión de esos 56 versos: Calderón estaba copiando de un ascendiente diferente del impreso.

Esta explicación, sin embargo, no es válida para *El divino Orfeo*. Las variantes entre la versión autógrafa y la impresa de este auto son mínimas. Calderón no va más allá de corregir algunos errores evidentes del impreso, como, por ejemplo, el que la nave en el carro, en lugar de «flámulas», se encuentre adornada con «fámulas». Es necesario, pues, concluir que o Calderón copió del texto impreso o que la versión impresa está basada en el autógrafo de la Municipal o en una buena copia suya. También existe la posibilidad de que ambos compartan un mismo ascendiente: una copia del manuscrito de la representación, por ejemplo. Pero esto no explica por qué razón Calderón decidió copiarlo en limpio si sabía que estaba impreso. En la Introducción a mi edición crítica de *Andrómeda y Perseo* (auto), sugerí que Calderón había copiado los manuscritos de la Municipal probablemente entre 1665 y 1670. En primer lugar, los veintitrés autos autógrafos pueden ser todos fechados antes de 1669 (*El divino Orfeo*, por ejemplo, fue representado en 1663). En segundo lugar, entre estas fechas Calderón no escribe ni para los corrales (se supone que dejó de hacerlo después de su ordenación), ni para Palacio ni para las festividades del Corpus Christi. El período de luto por la muerte de Felipe IV, que comenzó en 1665, mantuvo cerrados los teatros comerciales hasta finales de 1666 y los de Palacio hasta 1670. En Madrid, no se representaron autos en cuatro años (1666-1669). Si Calderón copió los autógrafos de la Municipal durante estos años de descanso forzado, entonces deberemos suponer que lo más probable es que el texto utilizado para imprimir la versión de 1677 de *El divino Orfeo* fuese el autógrafo. Recordemos que son casi idénticos. El impreso recoge incluso los cambios, correcciones y añadidos que Calderón, por razones que desconocemos (pues no poseemos su texto base), introduce en su manuscrito. Al final del folio 11r., por ejemplo, Calderón añade tres versos en el reducido espacio que ha dejado al final de la página, lo cual indica que los insertó después de copiar la otra cara de la hoja. El impreso los reproduce exactamente, lo mismo que duplica todos los otros añadidos.

Lo antedicho da alguna idea del tipo de problemas textuales que ha de resolver el editor de Calderón antes de poder fijar el texto que mejor refleje sus escurridizas intenciones finales. Pero de lo que no hay duda es de que para poder establecer estas intenciones el editor habrá de recoger, en primer lugar, todos los testimonios existentes: manuscrito autógrafo, si ha sobrevivido; copias manuscritas contemporáneas; ediciones antiguas, tanto en forma de sueltas como en volúmenes adocenados; y ediciones derivadas de ellas durante los siguientes siglos. Cualquier información sobre cada uno de estos testimonios es importante: fechas de transcripción o composición; detalles técnicos; identidad de copistas o cajistas; tipografía; métodos de impresión; filigranas de papel; tipo de letra y papel utilizado, etc. Todo ello asistirá

en la tarea de construir un estema o árbol genealógico que muestre la relación textual que ha de existir entre ellos. Como la mayoría carecerá de fechas de impresión e incluso del nombre de sus editores, es imprescindible cotejarlos con uno de ellos (el más completo) y llevar a cabo el cálculo de variantes, cálculo que consiste básicamente en agruparlos en familias de acuerdo con sus errores conjuntivos y lecturas isovalentes. Naturalmente, si ha sobrevivido el autógrafo, éste será situado en la copa del árbol; pero, incluso si no ha sobrevivido, habremos de suponer que existió en algún momento. No es esto que acabo de decir una perogrullada, aunque lo parezca a primera vista. En el teatro clásico español el poeta normalmente escribía una versión final de su comedia que vendía al autor de comedias; pero es casi seguro que esto no sucedía, por ejemplo, en el teatro de Shakespeare, donde la producción de textos teatrales era una actividad más colaborativa de lo que se venía pensando. Shakespeare, después de todo, no era sólo poeta sino también actor y director de compañía. Existen indicios de que algo parecido a la práctica shakespeariana, aunque en mucho menor grado, sucediera en el caso de Calderón como podemos comprobar en su relación con el copista Sebastián de Alarcón.

No he podido hallar muchos datos sobre este copista, excepto el año de su fallecimiento (1680) y su afiliación con las compañías de Manuel Vallejo en 1640, Esteban Núñez, el Pollo, en 1648 y Antonio de Escamilla en la década de los 1660. Era, según la *Genealogía de comediantes*, apuntador de profesión y parece haber sido un actor de tercera o cuarta categoría al que se le encargaba la saca de los manuscritos de la representación. Sólo el apuntador utilizaba tal manuscrito. Como en el teatro de Shakespeare, a los representantes se les daba una transcripción parcial de su papel, con sus pies de entrada y de salida y poco más.

En la colección de manuscritos de teatro de la Biblioteca Nacional se conservan varios copiados en su distintiva letra y algunos de ellos firmados por él. Quizás los más importantes sean tres manuscritos copia de una misma comedia de Calderón, *El postrer duelo de España*. Alarcón transcribe todas las páginas del primero de ellos excepto por cuatro folios; el primer acto del segundo; y el segundo y el tercer acto del tercero. Al final de este último manuscrito, escribe: «Por mandado del Sr. don Diego de Espejo, saco este traslado del original de don Pedro Calderón y va cierto y verdadero. Madrid y marzo a 7 de 1665». Más significativo todavía es la presencia en este mismo manuscrito de una nueva versión de tres pasajes, que habían sido ya copiados por Alarcón, de puño y letra de Calderón. La nueva versión del primero de ellos fue redactada por Calderón en un trozo diferente de papel que alguien adhirió luego al manuscrito alarconiano; el segundo está escrito por Calderón en el margen de una hoja de Alarcón y es un añadido; el tercero, que es el más curioso, consiste en una redondilla que Calderón inserta en un espacio que Alarcón había dejado en blanco en la columna de versos que acababa de transcribir.

Claramente, pues, Calderón estaba revisando, corrigiendo y añadiendo versos de *El postrer duelo de España* mientras que el copista Sebastián de Alarcón lo estaba transcribiendo. Es decir, en el caso de esta comedia, Calderón produjo un autógrafo que vendió al autor de comedias Antonio de Escamilla, quien lo entregó a su copista y apuntador Sebastián de Alarcón para que sacara la copia de la representación y mientras éste la estaba haciendo, Calderón intervino, probablemente a instancias del autor, para corregir, añadir y producir lo que sin duda se convirtió no sólo en el manuscrito de la representación sino en la versión que fidedignamente refleja las intenciones finales de Calderón con respecto a esta comedia. Si encontrásemos el autógrafo de Calderón, ¿qué versión deberíamos editar? ¿La que escribió Calderón originalmente o la que, quizás siguiendo los consejos de Escamilla, corrigió, pulió y completó, es decir, la copia de Alarcón?

Evidentemente en el estema de *El postrer duelo* figurará arriba del todo el autógrafo, como

testimonio ilativo (es decir, texto cuya existencia se puede deducir a través de los otros testimonios) y, después, el manuscrito de Alarcón, como texto secundario derivado de él. Sin embargo, yo, como crítico textual, me vería obligado a utilizar como texto base el manuscrito alarconiano, en preferencia, como he dicho, al mismo autógrafo. Es la decisión que tomé en mi edición del auto *Andrómeda y Perseo*: mi texto base es el de la representación de 1680, que me pareció más autorizado que el perdido autógrafo.

Pese a la autoridad que, en potencia, poseen todos los manuscritos de Sebastián de Alarcón, dos editores modernos los han rechazado en favor de testimonios inferiores. Me refiero a la edición de *El postrer duelo de España*, de Guy Rosetti (Londres, Tamesis, 1973), y a la de Javier Aparicio Maydeu de *El José de las mujeres* (Amsterdam, Rodopi, 1999), excelente edición por otra parte, como tendré ocasión de mencionar después, pero que, desgraciadamente, utiliza la versión adulterada de la *Sexta Parte* de Vera Tassis (1683) sin haber establecido la autoridad del manuscrito de la Biblioteca Nacional, copiado y firmado en su última página por Sebastián de Alarcón en 1669. Hay incluso un volumen de *Escogidas*, de fecha 1660, que probablemente posee más autoridad textual que el de Vera Tassis, editor que, como sabemos, no dudaba en alterar los textos de su «amigo» Calderón para que conformaran más con los gustos de finales de siglo, es decir, con los suyos propios.¹⁰ Para evitar éstos y otros problemas parecidos es, por consiguiente, esencial, mandatorio, que el crítico textual construya un estema basado en el cálculo de variantes.

La construcción de un estema es un trabajo arduo y aburrido, pues un testimonio existente (cualquiera de ellos, pero lo mejor es elegir el que tiene más probabilidad de convertirse en el texto base) ha de ser cotejado verso a verso con cada uno de los otros. Los errores son inevitables, pero no desastrosos, ya que podrán ser fácilmente detectados posteriormente por el editor al comprobar anomalías en ciertas variantes. Más problemática es la tendencia a considerar que todas las variantes poseen el mismo valor para la filiación estemática. Las únicas variantes que tienen absoluto valor en términos textuales son las llamadas *variantes completamente significativas*: esto es, las que dividen los testimonios existentes en varios grupos, cada uno de los cuales contiene un mínimo de dos textos: por ej., (ABCD):(EFG); (AB):(CD):(EFG), etc. También deben tenerse en cuenta las llamadas *variantes significativas*: que son las que dividen los testimonios existentes en varios grupos, de los cuales dos al menos contienen un mínimo de dos textos: por ej., (ABC):(DE):(FG); (ABCD):(EF):(G); (AB):(CD):(EF):(G), etc. Variaciones individuales no poseen valor alguno pues todas ellas, en potencia, pueden ser resultado de errores o de correcciones acertadas por parte del copista o del componedor.

Si tomamos en cuenta solamente variantes significativas y completamente significativas que contienen errores conjuntivos (lecturas evidentemente equivocadas compartidas por dos o más testimonios); *errores compuestos* (intentos fallidos de corregir una lectura errónea del texto base); y *lecturas isovalentes o indiferentes* (lecturas divergentes pero aparentemente correctas y apropiadas al contexto, cualquiera de las cuales puede ser la lectura original y entre las que no es posible elegir), la división en familias y subfamilias es relativamente fácil. Pero, al final, la prueba más contundente ha de ser la del sentido común. ¿Posee el estema que hemos reconstruido sentido, históricamente hablando? Por ejemplo, un estema que sostiene que un testimonio del siglo XVII está derivado de dos, tres, cuatro o más testimonios diferentes, carece de sentido para mí, por la sencilla razón de que me es imposible aceptar que un copista, cajista o editor del siglo XVII se tomara la molestia o tuviera la oportunidad de conseguir, cotejar y combinar varios

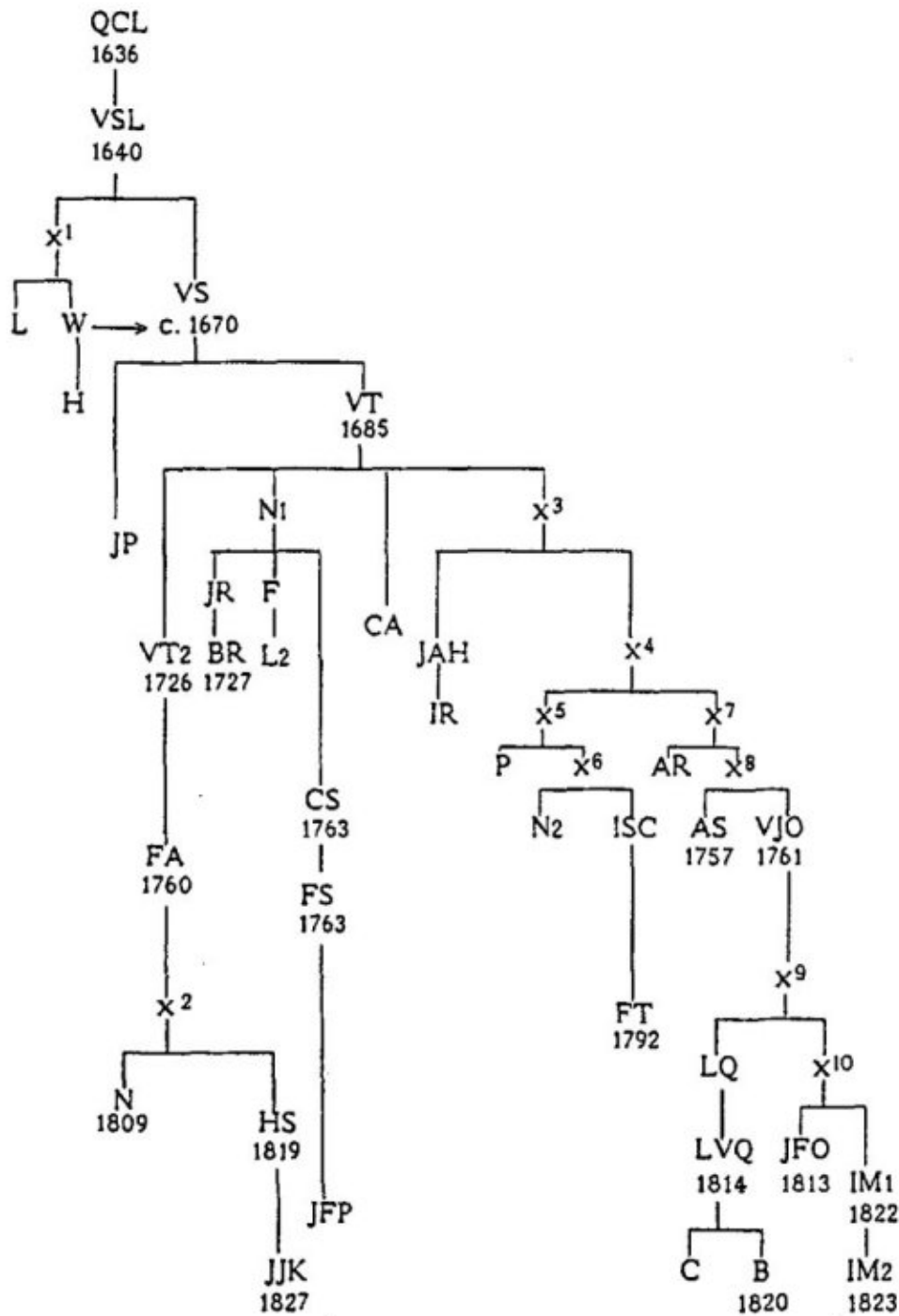
¹⁰ El editor, sin embargo, dice haber tenido en cuenta la versión de *Escogidas* y el manuscrito en la fijación de su texto.

testimonios para producir un texto ecléctico. Claro que siempre habrá excepciones, y yo me he encontrado una. Al cotejar los once testimonios del auto calderoniano de *La inmunidad del Sagrado*, nos dimos cuenta de que uno de ellos, el de la Cofradía de la Novena, compartía con dos familias textuales divergentes una serie de variantes isovalentes y errores conjuntivos que no podían atribuirse al azar.¹¹ La primera familia incluía entre sus miembros a uno de esos autógrafos calderonianos de la Biblioteca Histórica de Madrid; la segunda conducía a las ediciones de Pando. He de confesar que el problema me preocupó bastante pues echaba por tierra mi teoría sobre la improbabilidad de un testimonio derivado de múltiples ascendientes. Pero la razón de esta anomalía apareció, sin embargo, clara cuando me di cuenta de que las variantes significativas que ese testimonio compartía con la primera familia ocurrían todas después del verso 570, mientras que las variantes significativas que compartía con la segunda familia ocurrían todas antes de ese mismo verso. Evidentemente, teníamos aquí el caso de un copista que empezó utilizando un texto base que luego sustituyó por otro. ¿Cómo pudo ocurrir tal cosa? Los autos calderonianos pertenecían al Ayuntamiento de Madrid y después de ser representados, dicho Ayuntamiento guardaba originales y copias en su Archivo, para poder representarlos otra vez y también para evitar su impresión fraudulenta. El copista de la Cofradía de la Novena tuvo por fuerza que acudir a ese Archivo para llevar a cabo el traslado de *La inmunidad*. El primer día, le entregaron un manuscrito que copió parcialmente, hasta el verso 570 para ser exactos; al día siguiente, volvió y recibió un manuscrito diferente. Así es como se explica la derivación excepcional de este testimonio de dos ascendientes pertenecientes a diferentes familias.

Es también posible que otros copistas de autos trabajaran simultáneamente y que, por tanto, utilizaran las diversas copias manuscritas de un mismo auto que se conservaban en el Archivo de la Villa. Pero esto, que es probable en el caso de los autos, resulta difícil de aceptar en lo que respecta a las comedias, pues sus originales y copias pertenecían, no a un Ayuntamiento que podía conservarlos en su Archivo en diversas copias, sino a autores de compañías que los guardaban celosamente y que se negaban a sacar traslados completos por temor a que se los robaran. Suponer, pues, que un copista o cajista del siglo XVII podía hacerse, o tomarse la molestia de hacerse, con más de un texto completo de una comedia, es difícil de aceptar. Don Juan de Vera Tassis, editor concienzudo aunque poco de fiar desde el punto de vista textual, es la excepción que confirma la regla, pero él se planteó la edición de las comedias de Calderón con la reverencia y respeto de un humanista hacia textos clásicos. En su magno estudio de la transmisión textual de la segunda versión de *La vida es sueño*, Germán Vega García-Luengos no halló un sólo caso de derivación múltiple, como puede comprobarse por su estema:¹²

¹¹ Véase la sección «La transmisión del texto» en la Introducción a *La inmunidad del Sagrado*, edición de José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y Rafael Martín, Kassel. Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, pp. 39-63.

¹² Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y José M. Ruano de la Haza, *La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*. Liverpool University Press, en prensa.



Deberemos también tener en cuenta que, mientras que los traslados de las comedias eran realizados por copistas y cajistas de relativa poca cultura y erudición, muchas de las copias manuscritas de los autos parecen haber sido transcritas por clérigos y copistas conocedores, no sólo del tipo de referencias que utilizaba Calderón, sino también de su estilo, un estilo que, como los editores de los autos han tenido ocasión de comprobar, incluye el reciclaje de pasajes, versos

e ideas que reaparecen a veces en varios de sus autos. Cualquier persona medianamente familiar con la manera de componer de don Pedro habría sido, pues, capaz, no sólo de corregir acertadamente errores de copistas, sino de añadir versos calderonianos a un ascendiente deturpado, originando en su testimonio una lectura que o corrige un error que comparten los otros miembros de su familia textual o va a contrapelo del resto. Todo ello garantiza la confusión del pobre crítico textual, que no podrá nunca estar seguro, en el caso de los autos, de si una variante es una corrección acertada o una lectura isovalente transmitida por medios desconocidos.

Una vez que, a través del cálculo de variantes, se haya establecido el estema de la transmisión, el crítico textual podrá, a sabiendas de lo que hace, seleccionar un texto base. Este testimonio contendrá inevitablemente errores que deberán ser corregidos en base a los otros testimonios, cuyo grado de autoridad y Habilidad dependerá de su posición relativa en el estema.

La práctica textual moderna exige que, aparte de fijar el texto, éste se imprima limpio de polvo y paja; es decir, que se modernice su ortografía, puntuación y acentuación, se resuelvan las abreviaturas y las apocopaciones, se numeren los versos, y se indiquen en lugares apropiados (quizá entre corchetes) la versificación y la división en cuadros. Limpiar el texto implica no sólo facilitar su lectura sino también interpretarlo para el lector moderno. Veamos un ejemplo. Desde la publicación de la *Primera parte* de comedias de Calderón en 1636, tanto lectores como espectadores de *La vida es sueño*, al igual que los actores que han representado el papel de Segismundo, han leído u oído con estupefacción, si es que se detuvieron a considerarlos, los siguientes versos que Rosaura dirige a Segismundo:

Y así piensa, que si hoy
como a mujer me enamoras,
como varón te daré
la muerte en defensa honrosa
de mi honor, porque he de ser
en su conquista amorosa,
mujer para darte quejas,
varón para ganar honras.

(vv. 2914-21)

El verso «en su conquista amorosa» carece de sentido en el contexto. El antecedente de «conquista» es «honor». Pero, ¿en qué sentido puede ser amorosa la conquista del honor de Rosaura? Un editor moderno trata de explicarlo sugiriendo que «*amorosa*, al igual que *amorosamente*, puede significar simplemente con toda voluntad».¹³ Yo he de confesar que no he encontrado tal acepción en ninguno de los diccionarios consultados ni en los textos de comedias que he leído. *Amorosa* significa que siente, denota o manifiesta amor, aunque figuradamente puede tener también el sentido de blando, fácil de labrar o cultivar, templado y apacible. Pero ninguno de estas acepciones es aplicable al furioso sentimiento de honor de Rosaura. Para poder solucionar este problema, hemos de recordar, en primer lugar, que Calderón apenas puntuaba sus manuscritos. Esa coma que sigue a «amorosa» ha sido puesta ahí con toda probabilidad por el cajista y carece de autoridad autorial. Quitémosla, pues, y veamos qué sucede; o mejor todavía, cambiémosla de lugar y pongámosla delante y no detrás de «amorosa». ¿Qué tenemos ahora?

¹³ Enrique Rull en su edición de Clásicos Taurus. Madrid, 1992, p. 222.

Porque he de ser
en su conquista [del honor], [como] amorosa
mujer para darte quejas,
[como] varón para ganar honras.

El encabalgamiento rompe la simetría del verso, pero da sentido a la frase. Lo que Rosaura dice ahora es que se quejará como suele quejarse una mujer enamorada.

Otro ejemplo, éste tomado de comienzos de la jornada tercera de *El alcalde de Zalamea*. Nuevamente es una mujer la que habla, Isabel, a su padre:

pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima)
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista)

Isabel utiliza el imperativo en sus apartes para ordenar a su voz que calle, a su llanto que enmudezca, a su pecho que gima, a sus ojos que lloren y a la envidia que ensordezca. Pero, ¿cómo puede la envidia ensordecen? Su envidia podría cesar, callarse, ¿pero ensordecen? El verso carece de sentido, a no ser que lo consideremos un caso de apocopación, en cuyo caso lo que pide o desea Isabel es que «ensordezca [yo] [a] la envidia».

Finalmente, después de fijar y limpiar su texto, el editor deberá explicarlo por medio de notas que lo sitúen en el contexto social, histórico, teatral y literario de su época, aclarando al mismo tiempo el sentido de frases o expresiones, pasajes de sintaxis dudosa o complicada, alusiones literarias, mitológicas y religiosas. En este sentido son modélicas las anotaciones de los Autos sacramentales del equipo de Ignacio Arellano; otras dejan bastante que desear. En algunos casos, las notas no sólo no aclaran el texto, sino que lo oscurecen. Se despierta Segismundo en palacio, se asombra de los vestidos, de las telas y brocados, del lecho en que ha dormido y dice: «¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño». Anota el editor: «Desengañado es igual a verdad en su sentido original de *a-letheia*, des-velamiento, des-engaño. La verdad es una conquista mediada que niega o corrige impresiones inmediatas. La lectura ideal de un texto no es la primera con sus impresiones, sino la interpretación que arranca en el estudio. Estudiar es des-engañarse». ¹⁴ A mí también me gustaría des-en-gañarme para entender qué tiene que ver todo esto con lo que le pasa a Segismundo en ese momento.

Otras explicaciones son capciosas; esto es, inducen al error. Por ejemplo, la referencia al lotos que dan a beber a Segismundo en *La vida es sueño* es explicada en nota por ese mismo crítico de la siguiente manera: «Calderón usa el término como sinónimo de narcótico». Nada más. De hecho, el uso del lotos posee una función muy precisa en el drama. Recuérdese que antes de llevarlo a palacio, a Segismundo se le ha dado una combinación de opio, adormidera y beleño, drogas alucinógenas, que producen visiones, pero que para devolverlo a la torre solamente se le

¹⁴ *La vida es sueño*, edición de Ciriaco Morón Arroyo. Madrid, Cátedra, 1992, nota al v. 1240, pp. 129-130.

da lotos.¹⁵ Y la razón es que *lotos*, según habría podido leer este editor en el libro IX de la *Odisea*, es un árbol cuyo fruto hace perder la memoria y robar todo deseo de regresar a su patria a los hombres de Ulises. Es, por tanto, significativo que, al volverle a la torre, Basilio, el científico, le haga beber a Segismundo el zumo de una planta que induce a olvidar la patria, es decir, sus raíces.

Como podemos comprobar por este ejemplo, uno de los peores defectos del editor es inventarse explicaciones. ¿Qué hacer, entonces, si no se sabe lo que significa una frase o alusión? Confesar honestamente que no se conoce la respuesta, como hace, por ejemplo, en un par de ocasiones Enrique Rull, en su anotación de *La vida es sueño* y, luego, como hace el mismo Rull, conjeturar sobre posibles sentidos.¹⁶ Tampoco me parece aconsejable pecar por omisión; es decir, dejar sin anotar lo que no se comprende, pues entonces se crea la impresión de que si no se ha anotado es porque la explicación es tan evidente que sólo un ignorante, como el lector o actor que está leyendo, dejará de alcanzarla.

Las notas que son importantes son las que enriquecen el texto, aclarándolo, ampliándolo y, en el caso de obras teatrales, reconstruyendo su escenificación. En este sentido vamos una vez más a la zaga de los ingleses que hace mucho que llegaron a la conclusión de que, al contrario de un texto poético o en prosa, un texto teatral es un texto al que falta quizá su parte más esencial, la visual. Este tipo de acercamiento se llama en inglés, no creo que haya equivalente todavía en español, «Performance criticism». Quizás deberíamos llamarlo «crítica de la escenificación» ya que no es otra cosa que un intento de estudiar un texto teatral a la luz de las condiciones de sus posibles escenificaciones. Editores modernos de Shakespeare han seguido el consejo de Harley Granville Barker de que para poder fijar pasajes dudosos de un texto dramático es necesario verlos, como él dice, en acción; es decir, explorar todas sus posibilidades dramáticas visualizándolos.¹⁷ Como resultado de este acercamiento, las ediciones modernas de Shakespeare difieren enormemente de las que se hicieron en el siglo XIX. Éstas rebosaban notas eruditas y filológicas; las de los últimos años dirigen la atención del lector principalmente hacia las posibilidades de representación tanto antiguas como modernas y explican el texto en términos de estas posibilidades de representación.

Modélicas en este sentido son las ediciones de la serie de Clásicos Mundiales de Oxford University Press, como, por ejemplo, la de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, editada por Peter Holland.¹⁸ Véase, por ejemplo, su comentario sobre la entrada de Hipólita, reina de las Amazonas, capturada y forzada a casarse con Teseo. En nota, se menciona que la boda de Hipólita ha sido tradicionalmente presentada como un suceso feliz, pero que montajes más recientes han mostrado una Hipólita encadenada, vestida de pieles como un animal (la del Taller de Actores de San Francisco en 1966 la sacó encerrada en una jaula de bambú apenas tapada por un bikini de piel de leopardo), que responde con punzante sarcasmo a las palabras amorosas de Teseo.

Una edición moderna, recién salida de las imprentas de Rodopi en Amsterdam, que aplica

¹⁵ Véase el admirable estudio sobre *La vida es sueño* de Francisco Ruiz Ramón en su *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 107-232, en especial la sección «La experiencia en Palacio o el espacio de la descomunicación», pp. 148-159; y también la introducción a mi edición de *La vida es sueño*. Madrid, Castalia, 1994, pp. 48-52.

¹⁶ Véanse, por ejemplo, sus notas a vv. 2826-2830 y 2919 de la edición citada en nota 13.

¹⁷ «Shakespeare: a standard text», *The Times Literary Supplement*, 17 de febrero de 1921, p. 107.

¹⁸ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, edited by Peter Holland. Oxford, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 131-132.

los principios de la «crítica de la escenificación», aunque claro sin poder aludir a montajes anteriores por la sencilla razón de que no se tiene noticia de ninguno de ellos, es la *El Josef de las mujeres*, de Javier Aparicio Maydeu, citada anteriormente. Como afirma en las Notas preliminares, su intención ha sido llevar a cabo «una anotación escenográfica minuciosa que proporcione los elementos necesarios para que al lector le resulte posible abordar la tarea de reconstruir una puesta en escena imaginaria de la pieza». Como nos recuerda el profesor Aparicio, esto es fundamental, pues la puesta en escena -de todo el teatro, pero especialmente de comedias hagiográficas y de autos sacramentales- «pueden llegar a condicionar, y en gran medida, la interpretación del propio texto» (p. 16).

Y no solamente del texto impreso sino del espectacular; es decir, del que se representa sobre el tablado. Tan importante será para el lector saber lo que era la máquina de Juanelo de Turriano, o dónde precisamente estaba el mar Mediterráneo, o quienes eran Artemisa, el arzobispo Carranza y Felipe II, como comprender qué es lo «alto» del teatro. El texto que se edita debe ser comentado enteramente y no selectivamente. Y no se me diga que el lector moderno no necesita que se le explique lo que es lo «alto» del tablado, o un bofetón (de los teatrales, claro), o una canal, o el primer corredor, o dónde estaba la torre, o el paño, o el monte. Si el editor no lo hace, ese lector (que puede ser un actor o un director teatral) visualizará la comedia que está leyendo de una manera hartamente extraña y hablará, como siguen haciendo muchos todavía, de que un personaje sale a escena por el lateral derecho, o de que hace mutis por el foro, o de que baja el telón al final de la segunda jornada.

Es curioso, por ejemplo, que en el caso de la Rosaura de *La vida es sueño*, los editores no hayan notado o anotado una inconsistencia de cierta importancia. Me refiero al hecho de que, mientras que Clarín logra deducir a comienzos de la segunda jornada que Clotaldo es el padre de la dama, a ella, en posesión de los mismos datos, la suponemos ignorante de un detalle tan fundamental hasta el final del drama. Sin embargo, si la situamos en escena, oyendo, hablando y reaccionando a lo que hacen los otros personajes, es fácil concluir, como me hicieron ver Amaya Curieses y José Amaya, los actores que montaron la primera versión de *La vida es sueño* en Almería en 1992, que Rosaura, al igual que Clarín, ha de sospechar desde finales de la primera jornada, que Clotaldo es efectivamente el padre que viene buscando. Una vez que tanto lector como actor tiene este detalle en cuenta, todas las escenas entre Clotaldo y Rosaura adquieren una extraordinaria tensión dramática, que, trascendiendo el sentido literal de las enrevesadas discusiones sobre honor y obligaciones que sostienen los personajes, revela un subtexto que revitaliza teatralmente toda esta intriga secundaria y, a primera vista, pegadiza. En efecto, estas escenas pueden ser leídas e interpretadas, no como aburridos discursos sobre el código del honor, sino como diferentes intentos, por parte de Rosaura, de forzar a Clotaldo a confesar su paternidad.¹⁹

Otros ejemplos de posibles notas escenográficas podrían informar al lector de que, por ejemplo, el papel de Carlos V, «mozo galán», en *El postrer duelo de España* fue representando en 1667, según el reparto del manuscrito 14.922 de la Biblioteca Nacional de Madrid, por «la Gálvez», es decir, María de Gálvez, dama de la compañía de Antonio de Escamilla y Carlos Vallejo. Igualmente, el editor de *El alcalde de Zalamea* debería explicar al lector dónde precisamente se sientan don Mendo y su criado Nuño durante la escena de la segunda jornada que tiene lugar en la calle donde vive Isabel. Procurando no ser percibidos por el Capitán y sus soldados, Nuño

¹⁹ Véase el reciente artículo de Lourdes Bueno, «Rosaura o la búsqueda de la propia identidad en *La vida es sueño*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1999), 365-382.

sugiere a su amo: «Pues aquí nos sentemos». Don Mendo le contesta: «Bien; así estaré desconocido». Rebolledo, que los ve, comenta: «Pues ya el hombre se ha sentado». Pero, ¿dónde se han podido sentar si el tablado vacío representa en ese momento una calle? ¿Es posible que lo hicieran entre los espectadores de los bancos que había en los tabladillos laterales? El lector quiere saberlo y el editor no debe eludir la explicación, aunque sea conjetural. En el caso de *El alcalde de Zalamea*, el editor puede también hacer referencias al inteligente montaje de José Luis Alonso en 1988 y hacer notar, por ejemplo, que ese gran director resolvió la difícil escena final haciendo que Felipe II se situara sobre el tablado de espaldas al público.²⁰

Aparte de noticias, reseñas y fotografías en periódicos y libros, el editor de Calderón tiene hoy a su disposición vídeos de montajes, tanto por la Compañía Nacional de Teatro Clásico como por otras compañías, que puede utilizar con gran provecho para sus notas de crítica de la escenificación. También hay algunas películas, aunque ninguna tan lograda como la de *El perro del hortelano* de Pilar Miró. Todos estos montajes antiguos y modernos permitirán al editor documentar, aunque sea imperfectamente, diversas opciones escénicas de una determinada pieza.

En conclusión, la tarea de fijar y anotar textos dramáticos del Siglo de Oro es labor esencial de la crítica moderna y ahora que nos encontramos a las puertas del cuarto centenario del nacimiento de nuestro máximo dramaturgo es el momento adecuado para que decidamos llevar a cabo una auténtica edición crítica de todas sus comedias, parecida, paralela y hermana a la que está realizando Ignacio Arellano y su equipo con los autos sacramentales.

En mi opinión esta edición crítica de las comedias de Calderón deberá en cada caso:

- 1 Tener en cuenta todos los testimonios existentes, dando fechas de transcripción o composición e información sobre detalles técnicos, identidad de copistas o compositores, tipografía, métodos de impresión;
- 2 Por medio del cálculo de variantes, relacionar en un estema todos los testimonios existentes;
- 3 Fijar el texto (en la mayoría de los casos, eclécticamente) dejando constancia en «notas textuales» de todos los cambios sustanciales que se hayan introducido en el texto base y explicando la razón de estos cambios;
- 4 Anotarlo, comentando sobre el léxico y la sintaxis, explicando pasajes oscuros y alusiones de todo tipo, y añadiendo notas de escenificación que expliquen lo que sucede o puede suceder sobre el tablado;
- 5 Añadir una lista de las variantes donde se registren todas las divergencias que surjan del cotejo de todos los testimonios existentes con el texto editado;
- 6 Incluir una Introducción en que se estudie el texto dramático y el contexto social, histórico y literario del que surge, incluyendo apartados sobre la escenificación, montajes antiguos y modernos de los que se tenga noticia, la versificación (que debe ir más allá de ser una mera tabla de los diferentes metros usados para explicar su uso y función dentro de la comedia), la caracterización (para destruir de una vez para

²⁰ Para esta escena, véase la introducción a mi edición de *El alcalde* publicada por Espasa-Calpe en 1988, pp. 38-40.

siempre el mito de que Calderón no creaba auténticos personajes teatrales) y cualquier otro aspecto particular de la obra estudiada.

Yo creo que Calderón se lo merece tanto como Shakespeare y Molière y más, mucho más que Thomas Dekker y Francis Beaumont y John Fletcher.²¹

²¹ *The dramatic works of Thomas Dekker*, edited by Fredson Bowers. Cambridge, Cambridge University Press, 1961-1966; *The dramatic works in the Beaumont and Fletcher canon*, general editor Fredson Bowers. Cambridge, Cambridge University Press, 1966-1969.

Apéndice

(Lista, probablemente incompleta, de las comedias y autos de Calderón publicados desde 1973)

Ediciones individuales, dobles y triples de comedias y autos

- *A María el corazón*. Edición crítica de I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1999.
- *A secreto agravio, secreta venganza*. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- *A secreto agravio, secreta venganza*. Edición, prólogo y notas por Edward Nagy. Zaragoza: Ebro, 1976.
- *agua mansa, El* [con *Guárdate del agua mansa*]. Edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Kassel: Reichenberger, 1989.
- *alcalde de Zalamea, El*; [con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*]. Edición, estudio preliminar, notas y bibliografía seleccionada por Amando Isasi Angulo. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición, introducción y notas de José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1976.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición de Ángel Valbuena-Briones. Madrid: Cátedra, 1977.
- *alcalde de Zalamea, El*; [con *La vida es sueño*]. Introducción de Alberto Porqueras-Mayo. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- *alcalde de Zalamea; El*; [con *La vida es sueño*]. Introducciones y notas de Agustín del Saz. Barcelona: Ediciones Acervo, 1979.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición, introducción y notas de Domingo Ynduráin. Barcelona: Planeta, c 1982.
- *alcalde de Zalamea, El* [con *El galán fantasma*]. Edición, introducción y notas de Enrique Rull. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1983.
- *alcalde de Zalamea, El* [con *La vida es sueño*]. Introducción de Jorge Campos. Madrid: Taurus, 1986.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición introducción, notas, comentarios y apéndice, José Enrique Martínez. Madrid: Anaya, 1987.
- *alcalde de Zalamea, El*. Estudio preliminar y traducción, Enrique López Castellón. Madrid: P. P. P. Ediciones, 1987.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición de José María Ruano de la Haza. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

- *alcalde de Zalamea, El*. Introducción y notas de Domingo Ynduráin. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición de Juan B. Montes Bordajandi. Madrid: Alhambra Longman, 1990 y 1995.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición con cuadros cronológicos, introducción, texto íntegro, bibliografía [...] a cargo de José Montero Reguera. Madrid: Castalia, 1996.
- *alcalde de Zalamea, El*. Edición crítica de las dos versiones de Juan Manuel Escudero Baztán. Pamplona: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 1998.
- *Andrómeda y Perseo*. Edición crítica de las dos versiones de José M.^a Ruano de la Haza. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, 1995.
- *Andrómeda y Perseo [con La vacante general]*. Edición de Carmen Iranzo. Albatros/Ediciones de Hispanófila, 1988.
- *Antes que todo es mi dama [con La vida es sueño]*. Notas preliminares y edición de Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1988.
- *año Santo de Roma, El*. Edición crítica de Ignacio Arellano y Ángel Cilveti. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1995.
- *astrólogo fingido, El, The fake astrologer*. A critical Spanish text and English translation by Max Oppenheimer, Jr. Lawrence, KS, 1976.
- *aurora en Copacabana, La*. Edited with introduction and notes by Ezra S. Engling. London: Tamesis, 1994.
- *Basta callar*. Introducción, texto crítico y notas de Daniel Altamiranda. Kassel: Reichenberger, 1995.
- *cabellos de Absalón, Los*. Edited by Gwynne Edwards. Oxford; New York: Pergamon Press, 1973.
- *cabellos de Absalón, Los*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- *Cada uno para sí*. A critical edition with introduction, including a study of the transmission of the text, and notes, by José M.^a Ruano de la Haza. Kassel: Reichenberger, 1982.
- *Casa con dos puertas, mala es de guardar [con El galán fantasma]*. Edición de José Romera Castillo. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- *Casa con dos puertas, mala es de guardar [con La dama duende]*. Edición, introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Planeta, 1989.
- *castillo de Lindabridis, El*. Edición, estudio y notas de Victoria B. Torres. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1987.
- *Céfalo y Pocris*. Introducción, edición y notas de Alberto Navarro González. Salamanca: Almar, 1979.
- *Celos, aun del aire, matan*. Edición de Matthew Stroud. San Antonio: Trinity University Press, c 1981.

- *cisma de Inglaterra, La*. Edición, introducción y notas de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981.
- *cisma de Inglaterra, La; The schism in England*. Translated by Kenneth Muir and Ann L. Mackenzie; introduction, commentary, and edition of the Spanish text by Ann L. Mackenzie. Warminster, England: Aris & Phillips, 1990.
- *cordero de Isaías, El*. Edición de M. Carmen Pinillos. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1996.
- *dama duende, La*. Prólogo y notas de Antonio Prieto. Madrid: EMESA, 1976.
- *dama duende, La*. Edición de A. J. Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1977.
- *dama duende, La* [con *Casa con dos puertas, mala es de guardar*]. Edición, introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona, España: Editorial Planeta, 1989.
- *dama duende, La*. Edición, introducción y notas de Antonio Serrano. Alicante: Editorial Aguaclara, 1992.
- *desdicha de la voz, La*. A critical edition by Terry Mason. Liverpool U. P.: en imprenta.
- *devoción de la cruz, La*. A critical edition by Manuel Delgado Morales. Liverpool U. P.: en imprenta.
- *divino cazador, El*. Edición facsímil del manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con introducción y comentario de Hans Flasche y transcripción del texto por Manuel Sánchez Mariana. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1981.
- *divino Jasón, El* [con *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*]. Edición de Margarita Peña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, 1975.
- *divino Jasón, El*. Edición de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1992.
- *divino Orfeo, El*. Edición crítica de E. Duarte. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1999.
- *escondido y la tapada, El*. Edición, estudio, bibliografía y notas de Maravillas Larrañaga Donézar. Barcelona: PPU, 1989.
- *estatua de Prometeo, La*. A critical edition by Margaret Rich Greer; with a study of the music by Louise K. Stein. Kassel: Edition Reichenberger, 1986.
- *faetonte, El*. Edición crítica y escenotécnica de Rafael Maestre. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- *fiera, el rayo y la piedra, La*. Edición de Aurora Egido. Madrid: Cátedra, 1989.
- *Fieras afemina amor*. A critical edition by Edward M. Wilson. Kassel: Edition Reichenberger, 1984.
- *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Edición filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre. Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994.

- *galán fantasma, El* [con *El alcalde de Zalamea*]. Edición, introducción y notas de Enrique Rull. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1983.
- *galán fantasma, El* [con *Casa con dos puertas, mala es de guardar*]. Edición de José Romera Castillo. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- *golfo de las sirenas, El*. A critical edition with introduction and notes by Sandra L. Nielsen. Kassel: Edition Reichenberger, 1989.
- *gran mercado del mundo, El* [con *El gran teatro del mundo*]. Edición de Eugenio Frutos Cortés. Madrid: Cátedra, 1974.
- *gran teatro del mundo, El*. Edición y estudio de Domingo Ynduráin. Madrid: Retorno, 1973.
- *gran teatro del mundo, El*. Edición y estudio de Domingo Ynduráin. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- *gran teatro del mundo, El* [con *El gran mercado del mundo*]. Edición de Eugenio Frutos Cortés. Madrid: Cátedra, 1974.
- *gran teatro del mundo, El* [con *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*]. Edición, estudio preliminar, notas y bibliografía seleccionada por Amando Isasi Angulo. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974.
- *gran teatro del mundo, El*. Edición, estudio y notas de Domingo Ynduráin. Madrid: Alhambra, 1981.
- *gran teatro del mundo, El* [con *La vida es sueño*]. Edición, introducción y notas de Manuel Cifo González. Alicante: Editorial Aguaclara, 1989.
- *gran teatro del mundo, El*. Edición, introducción y notas de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Planeta, 1991.
- *gran teatro del mundo, El*. Edición de J. J. Alien y Domingo Ynduráin, Barcelona: Editorial Crítica, 1997.
- *Guárdate del agua mansa* [con *El agua mansa*]. Edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Kassel: Universidad de Murcia; Edition Reichenberger, 1989.
- *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. Estudio y edición crítica por Claudio Y. Silva. Madrid: Playor, 1974.
- *hija del aire, La* [con *El médico de su honra*]. Edición preparada por José M.^a Díez Borque. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- *hija del aire, La*. Edición de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1987.
- *humildad coronada, La*. Edición facsimilar del Ms. Res. 72 de la Biblioteca Nacional; introducción y transcripción por Manuel Sánchez Mariana. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- *indulto general, El*. Edición de Ignacio Arellano y J. Manuel Escudero. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1996.
- *inmunidad del sagrado, La*. Edición de José María Ruano de la Haza/Delia Gavela/Rafael Martín. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.

- *José de las mujeres, El.* Edición de Javier Aparicio Maydeu. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- *mágico prodigioso, El.* Translated, edited and annotated by Bruce W. Wardropper. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1982.
- *mágico prodigioso, El.* Edición de Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- *mágico prodigioso, El.* A composite edition and study of the manuscript and printed versions by Melveena McKendrick in association with A. A. Parker. Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1992.
- *manos blancas no ofenden, Las.* Edición, estudio preliminar y notas de Ángel Martínez Blasco. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- *Mañanas de abril y mayo* [con *El amor al uso*, de Antonio de Solís]. Edición, introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta. Toulouse: Presses universitaires du Mirail: GRISO (Universidad de Navarra), 1995.
- *mayor monstruo del mundo, El.* Edición de José María Ruano de la Haza. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- *mayor monstruo del mundo, El.* Estudio y edición crítica de Ángel J. Valbuena-Briones. Newark: Juan de la Cuesta, 1995.
- *médico de su honra, El* [con *La hija del aire*]. Edición preparada por José M.^a Díez Borque. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- *médico de su honra, El.* Edición, introducción y notas de Don W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1981.
- *Mística y real Babilonia.* Kritische Ausgabe und Kommentar von Klaus Uppendahl. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1979.
- *nave del mercader, La.* Edición de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M. C. Pinillos, J. M. Escudero y Ana Armendáriz. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1996.
- *niña de Gómez Arias, La.* Edición e introducción de Carmen Iranzo. Chapel Hill: University of North Carolina: 1974.
- *No hay burlas con el amor.* Edición, estudio y notas de Ignacio Arellano. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1981.
- *No hay burlas con el amor.* Edited and translated with an introduction & commentary by Don Cruickshank and Sean Page. Warminster, Wiltshire: Aris & Phillips, 1986.
- *No hay instante sin milagro.* Edición de Ignacio Arellano, Idelfonso Adeva y Rafael Zafra. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1995.
- *No siempre lo peor es cierto.* Edición y estudio temático-estructural de Luis G. Villaverde y Lucila Fariñas. Barcelona: HISPAM, 1977.
- *nuevo hospicio de pobres, El.* Edición de Ignacio Arellano. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1995.
- *nuevo palacio del Retiro, El.* Edición de Alan K. Paterson. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1998.

- *piel de Gedeón, La*. Edición crítica de Ana Armendáriz. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1998.
- *pintor de su deshonra, El. The painter of his dishonour*. Edited and translated with a commentary by A. K. G. Paterson. Warminster: Aris & Phillips; Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press International Inc., 1989.
- *pleito matrimonial del cuerpo y el alma, El* [con *El divino Jasón*]. Edición de Margarita Peña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, 1975.
- *postrer duelo de España, El*. Edited with introduction and notes by Guy Rossetti. London: Tamesis, 1977.
- *primer blasón del Austria, El*. Estudio y edición de Enrique Rull y José Carlos de Torres. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- *primer blasón del Austria, El*. Edición de Victoriano Roncero. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.
- *primer flor del Carmelo, La*. Edición crítica de Fernando Plata Parga Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Edition Reichenberger, 1998.
- *Primero y segundo Isaac*. Edición de Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.
- *príncipe constante, El*. Edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- *príncipe constante y esclavo por su patria, El*. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1996.
- *purgatorio de San Patricio, El*. Edited, with an introduction and notes, by José M.^a Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool University Press, 1988.
- *púrpura de la rosa, La*. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón, comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. Kassel: Reichenberger, 1990.
- *segunda esposa, La* [con *Triunfar muriendo*]. Edición y notas de José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1984.
- *segunda esposa, La* [con *Triunfar muriendo*]. Edición de Víctor García Ruiz. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1993.
- *segundo blasón del Austria, El*. Edición crítica y notas de Margarita Barrio. Berlín; New York: De Gruyter, 1978.
- *segundo blasón del Austria, El*. Edición de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.
- *Sueños hay que verdad son*. Edición de Michael McGaha. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.
- *tres justicias en una, Las*. Edited by Isaac Benabu. Kassel: Edition Reichenberger, 1991.
- *Triunfar muriendo* [con *La segunda esposa*]. Edición y notas de José María Díez Borque.

Madrid: Taurus, 1984.

- *Triunfar muriendo* [con *La segunda esposa*]. Edición de Víctor García Ruiz. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1993.
- *Triunfar muriendo*. Edición de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y M. Carmen Pinillos. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1996.
- *Tu prójimo como a ti*. A Critical Edition of the Two Versions Ed. Mary L. Thomas. Kassel: Reichenberger, 1989.
- *universal redención, La*. Edited by W. F. Hunter. Exeter: University of Exeter, 1976.
- *vacante general, La* [con *Andrómeda y Perseo*]. Edición de Carmen Iranzo. Albatros/Ediciones de Hispanófila, 1988.
- *vida es sueño, La*. Introducción, edición y notas de Ángel L. Cilveti. Salamanca: Anaya, 1974.
- *vida es sueño, La* [con *El alcalde de Zalamea* y *El gran teatro del mundo*]. Edición, estudio preliminar, notas y bibliografía seleccionada por Amando Isasi Angulo. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974.
- *vida es sueño, La*. Introducción, análisis y glosario de Domingo Ynduráin. Madrid: Santillana, 1975.
- *vida es sueño, La* [con *El alcalde de Zalamea*]. Introducción de Alberto Porqueras-Mayo. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- *vida es sueño, La*. Edición de Everett W. Hesse. Salamanca: Ediciones Almar, 1978.
- *vida es sueño, La*. Edición de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 1978.
- *vida es sueño, La*. Prólogo de Agustín del Saz; notas de José María Nebreda; ilustraciones de Lluci Navarro. Barcelona: M. Casanovas, 1978.
- *vida es sueño, La* [con *El alcalde de Zalamea*]. Introducciones y notas de Agustín del Saz. Barcelona: Ediciones Acervo, 1979.
- *vida es sueño, La* (auto) [con la comedia y la loa]. Edición, estudio y notas de Enrique Rull. Madrid: Editorial Alhambra, 1980.
- *vida es sueño, La* (comedia) [con el auto y la loa]. Edición, estudio y notas de Enrique Rull. Madrid: Editorial Alhambra, 1980.
- *vida es sueño, La* (auto) [con la comedia]. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1981.
- *vida es sueño, La* (comedia) [con el auto]. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1981.
- *vida es sueño, La*. Edición de Dámaso Chicharro Chamorro. Tarragona: Ediciones Tàrraco, 1982.
- *vida es sueño, La*. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de José María García Martín. Madrid: Castalia, 1983.
- *vida es sueño, La*. Edición, introducción, notas, comentarios y apéndice Ana Suárez

Miramón. Madrid: Anaya, 1985.

- *vida es sueño, La* [con *El alcaide de Zalamea*]. Introducción de Jorge Campos. Madrid: Taurus, 1986.
- *vida es sueño, La*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- *vida es sueño, La*. Edición de Antonio Hurtado. Madrid: Alhambra, 1987.
- *vida es sueño, La* [con *Antes que todo es mi dama*]. Notas preliminares y edición de Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1988.
- *vida es sueño, La* [con *El gran teatro del mundo*]. Edición, introducción y notas de Manuel Cifo González. Alicante: Editorial Aguaclara, 1989.
- *vida es sueño, La*. Introducción y notas de Domingo Ynduráin. Madrid: Alianza, 1989.
- *vida es sueño, La*. Edición, introducción, notas y actividades de José Buenache Moreno. Zaragoza: Edelvives, 1990.
- *vida es sueño, La*; primera versión. Edición crítica de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool: Liverpool U. P., 1992.
- *vida es sueño, La*. Edición de Enrique Rull. Madrid: Taurus, 1992.
- *vida es sueño, La*. Edición de Antonio Asencio Gómez. Málaga: Editorial Agora, 1993.
- *vida es sueño, La*. Edición, introducción y notas de José M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.
- *vida es sueño, La*. Edición de Begoña Alonso Monedero. Madrid: Santillana, 1996.
- *vida es sueño, La*. Edición de Rogelio Reyes Cano y Eva María Reyes Pérez. Barcelona: Grupo Hermes Editora General, 1997.
- *vida es sueño, La*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 [revisada y aumentada].
- *vida es sueño, La*. Edición de Guillermo Seres; prólogo de Francisco Rico. Barcelona: Plaza-Janes, 1999.
- *vida es sueño, La*; segunda versión. Edición crítica de Germán Vega García-Luengos, Don Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, Liverpool University Press: en imprenta.
- *viña del señor, La*. Edición de Ignacio Arellano, Ángel Cilveti, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Reichenberger, 1996.

Colecciones

- *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus Autos sacramentales*. Edición de Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- *Autos sacramentales*. Selección, introducción y notas de Ricardo Arias. México: Editorial Porrúa, 1978.
- *Autos sacramentales*. Edición y prólogo de Enrique Rull Fernández. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996-1997, vols. 1-2.

- *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 1982.
- *Primera parte de comedias*. Edición de A. Valbuena Briones. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974-1981, vols. 1-2.
- *Teatro cómico breve*. Edición crítica por María-Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1989.

***Estado actual de los estudios calderonianos*. Edición de Luciano García Lorenzo (Kassel: Edition Reichenberger, 2000), págs. 1-34.**