

LOS AUTÓGRAFOS DE CALDERÓN Y SU TRATAMIENTO ECDÓTICO¹

THE CALDERÓN'S AUTOGRAPHS AND ITS ECDOTIC TREATMENT

Luis Iglesias Feijoo

Universidad de Santiago de Compostela

Facultad de Filología

Departamento de Lengua y Literatura Españolas,

Teoría de la Literatura y Lingüística General

Avda. de Castelao, s. / n.

15782 Santiago de Compostela

ESPAÑA

luis.iglesias.feijoo@usc.es

Resumen. Para estudiar literatura, hay que tener textos fiables, fijados por la ecdótica. El teatro español del Siglo de Oro conserva bastantes manuscritos autógrafos. Su edición crítica se guía por los mismos principios de cualquier otra obra. Con Calderón no se deben seguir sin más las lecturas del manuscrito y la grafía ha de actualizarse en todo lo que carezca de relevancia fonológica.

Palabras claves. Ecdótica, edición crítica, Calderón.

Abstract. To study literature it is necessary to have reliable texts, fixed by the ecdotic method. The Spanish theatre of the Golden Age has a high number of autograph manuscripts. Its critical edition follows the same principles as any other play. The forms of Calderón's manuscripts should not to be respected, and the spelling ought to be the modern one, except the forms with phonological value.

Keywords. Ecdotic method, critical edition, Calderón.

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto de I+D+i «Calderón Digital» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación PID2020-114711GB-100, del Grupo Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela, que cuenta también con una Ayuda del Plan Galego de Investigación de la Xunta de Galicia, referencia ED431C 2023/06, ambos con fondos FEDER.

*En la buena memoria de
Enrique Rull*

Dedicarse al estudio de Calderón de la Barca es una tarea que puede resultar hoy inútil, si no peligrosa. Al fin y al cabo, las corrientes críticas más novedosas no transigen con el empeño de consagrarse a investigar la obra de un varón blanco heterosexual, de visión eurocéntrica y defensor de la sociedad patriarcal y de los valores cristianos del mundo occidental. Mejor sería centrarse, por caso, en la obra de Ana Caro de Mallén. Si además se reivindica el trabajo filológico y se considera prioritario contar con textos bien editados y por lo tanto interesa centrarse en cuestiones ecdóticas, la suerte está echada y no podrá salir nunca de la cárcel en que le encerrarán los defensores de los *queer studies* y otras amenidades. Y si alguien piensa que lo de tarea peligrosa es algo exagerado, piense qué futuro le espera con tal proyecto a un joven aprendiz de filólogo en el mundo académico norteamericano (vale decir, de los USA): será orillado sin remedio y se dirá de él que solo sabe hacer ediciones.

Y, sin embargo, lo primero es lo primero y la base es lo básico. Tras estas verdades del barquero, o de Pero Grullo, debe afirmarse que sin contar con textos fiables de cada obra, sea antigua o moderna, de teatro, poesía o narrativa, esto es, sin poseer ediciones críticas de los textos de la literatura española de cualquier época todo trabajo será provisional y precario, susceptible de ser arrumbado ante la aparición de mejores testimonios². Para centrarnos mejor en nuestro dramaturgo, no sobrarán algunas cuestiones previas. Ya en otra ocasión (Iglesias Feijoo, 2005, pp. 24-25) me permití evocar unas palabras, magistrales como suyas, de don José Montesinos (1954, pp. LXXXVI-LXXXVIII), en las que, al defender la erudición, en puridad aludía al trabajo filológico y ecdótico al que él mismo se había dedicado desde su entrada en el Centro de Estudios Históricos:

Podemos decir pestes de la erudición [...] pero, ¿por qué no esperar para decirlas el resolver, por ejemplo, de quién es tal o cual pieza, y, sobre

² Parte de estas reflexiones se presentaron en un coloquio del Grupo Proloope de la Universidad Autónoma de Barcelona sobre autógrafos de dramaturgos del Siglo de Oro, pero al tratar de Calderón, y por otras razones que no son del caso, no se publicará con las demás ponencias, si bien dejo constancia de mi gratitud por la invitación a presentarlas allí.

todo, cuál es el texto genuino de todas ellas? Tras un penetrante análisis estilístico de un poema, ¿serán las conclusiones igualmente válidas cuando esos versos, gracias a variantes desconocidas hoy, puedan ser fijados en una versión que al comenzar aquel estudio ni siquiera sospechábamos? Reneguemos de la erudición cuanto nos plazca, pero antes cataloguemos los manuscritos existentes, sus variantes, las atribuciones que contengan [...] cuando poseamos indicios sobre la autoría de mil piezas y reseña de los muchos textos que de cada poema existen, y mil cosas más, podremos entregarnos con fruición al juego de clasificar los artificios retóricos en que el autor pudo complacerse, el engarce de las palabras, el colorido de los fonemas. Hasta entonces, una voz secreta estará musitando en lo más íntimo de nuestro espíritu: ¿Con quién hablo? ¿De qué hablo? ¿Qué nos deparará el manuscrito de mañana?

No se ha perdido el tiempo desde que hace 70 años el maestro granadino de Berkeley escribió estas palabras. Sobre todo en las últimas tres o cuatro décadas el avance en la elaboración de ediciones críticas de textos españoles ha sido enorme y por fin no fue llevado a cabo solo por meticulosos hispanistas extranjeros, sino por una pléyade de jóvenes profesores que han conformado las mejores generaciones de estudiosos que haya habido nunca en España. Y, sin embargo... Es perceptible el nacimiento de cierto cansancio en la labor y *sotto voce* ya se sugiere que, tras tanto esfuerzo por editar los textos, ahora hay que centrarse en estudiarlos. Desde luego, esta otra labor jamás puede ni debe quedar orillada, pero nunca lo ha sido, pues no cabe editar un texto sin entenderlo a fondo. La tarea de edición aún exige años, si no décadas de esfuerzos colectivos para remediar lo que no hace tanto era un páramo poco menos que desierto.

Como uno ha visto discurrir mucha agua bajo los puentes, ha contemplado el discurrir de muchas corrientes críticas, que a veces irrumpen con estrépito para ser en seguida sustituidas por otras más *à la page*. Tras el denostado historicismo, que entre nosotros no cumplió del todo su tarea, pasaron el formalismo ruso, la estilística, el *New Criticism*, la Escuela de Chicago, el estructuralismo, la semiótica, la psicocrítica, la *nouvelle critique*, la deconstrucción, la teoría de la recepción, la de los polisistemas, el *New Historicism*, los *Cultural Studies*, la crítica postcolonial, las diversas ramas de estudios feministas, los *Gender Studies*, *et sic de cæteris...*

No se citan ahí todas las corrientes, sino las que más aportaron o más eco encontraron. Y bien está que se hubiera ido renovando el

estudio de la literatura: de otro modo, seguiríamos preocupados como Sainte-Beuve en escudriñar la biografía de los autores para desentrañar sus intenciones y el reflejo de su vida en las obras, aunque hoy mismo la cultura de la cancelación no parece sino un añoso rebrote de tales ideas. Y, sin embargo, aunque no cabe desdeñar ningún camino que pueda arrojar luz sobre los textos, debiera reivindicarse con más fuerza el antiguo método de la filología, que los escudriña para entender qué dicen, esto es, qué decían cuando fueron acuñados, cómo fueron leídos a lo largo del tiempo y qué dicen hoy. Recordaré al respecto una formulación de Francisco Rico (1989, p. 220) que siempre me pareció debiera grabarse con letras de bronce para conseguir que fueran *aere perennis*, al definir

el principio fundamental de una recta hermenéutica literaria: el sentido de un texto debe corroborarse siempre, no ya en el contexto próximo, claro está, sino asimismo en el triple ámbito de la obra toda en que figura, la entera producción del autor y el discurso cultural e histórico en que uno y otras se mueven.

Ese es el trabajo propio del filólogo, entender cada palabra, cada frase, cada párrafo y, en fin, cada estrofa, acto o capítulo para así entender la obra toda, en un ejercicio incesante de viaje del presente al pasado en que se escribió y, más atrás, a la tradición en que cada obra se inscribe para volver a nuestro presente con la garantía de que *entendemos* de qué se habla. Esa es, además, la tarea del editor, pues si no capta todo lo que se encierra en lo que edita no podrá avanzar un palmo. De la misma manera que sería imposible leer un texto escrito en una lengua que se ignora, también lo es si no se parte del hecho de que cada término de la obra que editamos forma parte de un idiolecto del que hay que sospecharlo todo, sea del siglo XIII o del XXI. ¿Cómo voy a llevar a cabo la edición crítica de un texto del XVII si no conozco la lengua de la época? ¿Cómo, si ignoro las peculiaridades del autor y de su tiempo? ¿Cómo desechar, o dar por buena, una variante si no descubro su peculiaridad en el lenguaje que le es propio?

En suma, editar es una ardua tarea, pero también es nuestro orgullo y nuestra gloria, si podemos llevarla a cabo satisfactoriamente. Lo cual no resulta nada fácil cuando en el día aún se siguen llamando «ediciones críticas» aquellas que tienen un prólogo —a veces un simple delantal—, van sembradas de algunas notas espolvoreadas al azar,

con sumo cuidado en evitar todos los pasos difíciles, y luego, eligen cualquier texto como si eso fuera anecdótico. Y aun hay quien define como edición «modelo» una que carece de toda nota... *Risum teneatis...*, por volver a Horacio.

Al abordar los problemas que ofrecen los manuscritos autógrafos de los dramaturgos del Siglo de Oro, es decir, del XVII, no es imposible que alguien ajeno a nuestro campo, o aun inmerso en él, piense que, de contar con una comedia, un auto o un entremés del que exista un manuscrito autógrafo del autor, la tarea ya está hecha y se reduce a copiarlo bien. Fuera de que los escritores, cuando actúan como copistas, se equivocan con mayor frecuencia que los profesionales, es decir, los escribientes, no cabe pasar por alto que la entidad de los autógrafos es muy diversa. Podemos habérnoslas con borradores llenos de tachones, arrepentimientos, saltos, fracturas de la frase... Podemos, en cambio, estar frente a un conjunto de páginas en las que apenas existen cancelaciones, como si el escritor no vacilara y escribiera dos o tres mil versos sin apenas una duda; eso es lo que llevó a algunos estudiosos ingenuos a hablar de la facilidad con que versificaba Lope de Vega, sin advertir que estaban ante una copia en limpio que él había confeccionado para vendérsela al autor de comedias. Y, entre medias, hay toda una gama de posibilidades que deben ser esclarecidas en cada caso.

Cualquiera que sea la entidad del manuscrito, la solución nunca podrá ser copiarlo a la letra. Puede darse el caso de que, tras vender los cuadernillos firmados y a veces fechados por el poeta, este recupere ese original o quizás una copia ya desnaturalizada. Sea como fuere, a la hora de pasar la comedia a las prensas puede sentirse tentado a corregir aquí y allá, o incluso a emprender *da capo* una nueva versión; eso es con toda probabilidad lo que le ocurrió a Calderón con *La vida es sueño*. No contamos por desgracia con el autógrafo inicial vendido al empresario, pero, de tenerlo, nos serviría para enmendar aquí y allá lecturas que en QCL (es decir, la primera edición, Madrid, 1636) parecen errores o erratas, pero menguada labor sería la de editar sin más el autógrafo original, dejando de lado la segunda versión, que es la que don Pedro eligió al entregar a la imprenta de María de Quiñones el original de su Primera Parte.

Este ejemplo nos lleva a abordar otra cuestión delicada. Como estamos en el mundo del teatro, cabe proponer que todo texto, aun el más deturpado por intervenciones del autor o de los actores, a menudo el que desempeñaba el papel del gracioso, es defendible en tanto

que alguna vez se puso en escena. Ello es exacto e interesa mucho a la sociología literaria y a la teoría de la recepción, pero, a la hora de editar la obra, lo que interesa es fijar el texto que escribió Calderón, y no el que pudo ser enmendado por Avendaños, Juanes Rana y demás compañeros mártires. Decía Don McKenzie (2005, p. 20) en el prólogo a sus *Panizzi Lectures*: «Pretender hacer hoy una edición definitiva ha venido a convertirse en un ideal imposible a la vista de los muchos testimonios que demuestran que los autores revisaban sus obras y que, por tanto, existe una inestabilidad textual». Esas conferencias se dictaron en 1985 y desde entonces no ha dejado de extenderse la idea de que, al menos por lo que toca al teatro, cualquier manuscrito puede dar fe de lo que se representó en una fecha dada. Sin duda ello es así, pero no siempre se ha parado la atención en lo que continuaba diciendo McKenzie: «Cada versión reclama su derecho a ser editada a su propia manera». Eso es lo que ocurre cuando, por caso, se imprimen la primera y la segunda versión de *La vida es sueño*, porque ambas son de Calderón. Lo que nos interesa, en efecto, es la obra que escribió el dramaturgo, libre en lo posible de cortes y añadidos ajenos. Y eso es lo que hemos de editar. La muerte del autor fue un curioso tema que dio bastante juego a la *nouvelle critique* francesa, pero hay una cosa clara: Calderón murió, en efecto, pero fue él quien escribió *La vida es sueño*, y como estudioso de la literatura lo que deseo leer y, si hay suerte, ver representado es lo que salió de su pluma. Y como filólogo, mi tarea ha de ser fijar hasta donde laecdótica lo permita el texto definitivo de una y la otra versión. Y no se diga que Gadamer demostró que es imposible recuperar el horizonte de expectativas de una época pretérita. Desde luego, si no se intenta será imposible, pero la filología, como disciplina histórica, nos demuestra que hoy conocemos mejor que hace cien años las circunstancias culturales, filosóficas, literarias y de todo tipo de una época pasada. Nuestra tarea ha de ser la de insistir en el empeño. Desearía recordar lo ya expresado en un Congreso de la AISO hace nueve años, pues sigo creyendo lo mismo: la filología

Tiene como función reconstruir un pasado que, en la medida en que lo traemos a nuestros días, es también presente. La fusión de horizontes que ello implica supone a la vez un riesgo y un desafío, pues siempre estamos tentados de interpretar con ojos actuales lo que se acuñó hace tiempo. Pero ese es asimismo el honor de la Filología, ahondar cada vez más en lo que ya no es de hoy, avanzando por un camino interminable que se

enriquece con aportaciones sucesivas. Se trata de un proceso dialéctico, en el que vamos del texto conocido al contexto no siempre accesible, para volver enriquecidos o iluminados de vuelta al texto, que a su vez aclara entonces mejor el contexto, *et sic de cæteris...*³

Volvamos a nuestros autógrafos. Si se dispone de uno, tenemos un documento precioso, pero en modo alguno definitivo. Ya quedó dicho que el autor, después de escribir el manuscrito que hoy conservamos, puede haber variado de idea en muchos pasajes. Ahora bien, supongamos que ello no es así y contamos con la certeza de que ese texto responde a la voluntad última del autor. Hay quien diría que entonces la tarea es muy sencilla: se reproduce tal cual está. La pregunta acude de inmediato para plantear un arduo problema: ¿se respetan las grafías del autor? Sobre esta cuestión han variado no poco las respuestas. En resumen, si se transcribe el texto tal cual salió de la pluma del poeta, estaremos realizando lo que se llamaba una edición paleográfica, y uso el pretérito porque hoy en día casi no existen y además carecen de función alguna, salvo para los estudios de crítica genética. Y aun estos se basarán en los manuscritos originales; hacerlo sobre su versión facsímil en papel o en línea conlleva correr el riesgo de perder rasgos que se borran en cualquier reproducción. Siempre se debe consultar el original.

Para llevar a cabo una edición crítica ha de atenderse a sus destinatarios, que se supone son gentes cultivadas e interesadas por el tema, pero desde luego carece de sentido respetar las grafías antiguas, el venerado *old spelling* de los anglosajones. Las ediciones —críticas o no— se preparan para lectores del siglo XXI, porque por desgracia del siglo XVII no queda ninguno. La conclusión hoy más aceptada es la de respetar las grafías con valor fonológico y modernizar todo lo demás, incluidos los signos de puntuación⁴. Aquí surgían no hace mucho las protestas de quienes se dedican al estudio de la historia de la lengua, que alegaban que de esa manera se perdían elementos preciosos para indagar la evolución del castellano. A ello debe responderse que esos estudios deben basarse siempre en la consulta de los documentos ori-

³ Iglesias Feijoo, 2017, p. 105. Ya trataba de algunas de las cuestiones aquí planteadas en Iglesias Feijoo, 1990. De ambos trabajos tomo ahora alguna idea o algunas palabras.

⁴ Para este, así como para muchos otros aspectos tocados en este artículo, es imprescindible ver Arellano, 2007.

giniales, sea una edición impresa o un manuscrito localizado en un archivo.

Al respecto, siempre es de recordar el famoso *dictum* de Northop Frye (1977, p. 37): «Los juicios de valor se fundamentan en el estudio de la literatura; el estudio de la literatura nunca puede fundamentarse en los juicios de valor». Cabría precisar que la función del investigador de la literatura no tiene como meta emitir juicios de valor, como han creído muchísimos *scholars* anglosajones, que además a menudo confundían su función con la de profesores de ética y buscaban y rebuscaban en las obras los valores morales que yacían en el texto. Si se quiere ser drástico, cabría sentar que la misión del estudiioso en ningún caso es la de emitir juicios ni valoraciones, pues su función dista de ser la de juez revestido no se sabe por quién de toga y puñetas para emitir veredictos. En todo caso, parafraseando la sentencia de Frye, cabe decir que el estudio de los textos literarios ha de basarse en el conocimiento de la historia de la lengua; el estudio de la historia de la lengua no se debe basar en textos literarios editados modernamente.

De este modo, quedamos libres de la dependencia de respetar con todo escrúpulo las aberrantes grafías de tantos manuscritos, que responden a una época en la que apenas existían normas ortográficas y cada uno las aplicaba a su manera o no seguía ninguna, a la espera de que la imprenta normalizase el texto según los usos de la casa. Y ello no ocurría solo en el siglo XVII y en España; es bien conocido el caso de Rousseau en 1755, cuando, al ver las pruebas de una obra suya, se queja al editor de que sus instrucciones de que se siguiera fielmente su manuscrito no se referían a la puntuación, que así se revelaba llena de defectos (Gaskell, 1995, p. 339). Lo mismo pasa con las grafías. Dado que no había una norma fija, los manuscritos de Calderón nos revelan que podía escribir en la misma obra *vever* y *veber*. ¿Hay alguna ventaja en mantener esas formas? Lo cierto es que solo pueden causar confusión a un profano o aun a un estudioso poco versado. Siempre recuerdo una anécdota de hace muchos años, cuando un prohombre español utilizaba en público una cita medieval pronunciando con toda contundencia /espanna/, como si se tratara de otra cosa que la consonante nasal palatal que transcribimos fonéticamente /ɲ/. Seamos claros: el fetichismo de la letra ha llevado a algunos entusiastas a diseñar un «Proyecto Ñ» dentro de esa fantasmagoría patriótica denominada «Marca España», como si el fonema no perteneciera a otras lenguas, cuando lo único peculiar que tenemos en español es la consagración

en nuestro alfabeto de lo que inventó algún monje medieval, quien, para ahorrar pergamino, se propuso escribir la doble eñe con la letra simple aplicándole encima el signo de abreviatura entonces tan frecuente, es decir, la virgullilla que hoy lleva la eñe. Y es que ya se sabe: «los españoles son muy españoles, y mucho españoles», como dijo un ilustre político de nuestros días. En suma, fetichismos, reitero, que han ignorado que el fonema existe en los idiomas cercanos (y en otros lejanos), y que su pronunciación es la misma se escriba España, Espagne, Espanha, Spagna o Espanya. Y ello pese a que no han faltado cruzados de la causa que sostuvieron que la pronunciación de -ny- era diferente por colocar la lengua quién sabe dónde...

Dejando de lado ensueños y fantasmagorías, lo que en el fondo pretendían los acérrimos defensores ingleses del *old spelling* era el desesperado intento de recuperar de algún modo la ortografía y puntuación de Shakespeare, de quien no se ha conservado ni un mísero autógrafo teatral. Comparar las ediciones de los *bad quartos*, los *quartos* menos malos y el *First Folio* y el detalladísimo estudio que de este último llevó a cabo Charlton Hinman en 1963 demostraron que cada uno de los diferentes cajistas aplicaba sus propias grafías, separación de palabras, signos de puntuación *e così via...* Pero Hinman descubrió la mano de cinco componedores y, hoy en día, posteriores estudios han elevado el número a ocho, o quizá nueve. Y respecto a la puntuación, McKenzie mostró que, lejos de toda regularidad, los cajistas no estaban ligados en el taller a una caja y una prensa concreta y, tras analizar una edición de Beaumont de 1702, contó las 13.777 comas del impreso para concluir que cada componedor no tenía una única manera de distribuir los espacios antes y después de los signos (Chartier, en McKenzie, 2005, p. 10), y acaso ello podría extenderse a las grafías de las palabras. Ante tal constatación, lo más sensato es prescindir de los intentos de descubrir la ortografía del bardo de Avon y modernizar todo lo irrelevante. De hecho, Fredson Bowers ya reconocía la necesidad de regularizar las parejas u/v e i/j. ¿Por qué no seguir esa vía y eliminar el frondoso aparato de arcaísmos gráficos que pueblan los textos del XVII?

A ese respecto no faltan quienes sustentan que con la pérdida de formas antiguas se desvanece el hábito cultural de una época que no es la nuestra. Eso ya lo sabemos todos: estamos en otra época y lo que se precisa es recuperar los signos distintivos de la desvanecida. Pero menguada tarea sería identificar esos signos con arcaísmos y latinismos que solo pueden confundir. Escribir *Christo, triunphos, sepulchro*, no

añade un ápice a la comprensión de aquella cultura y, en cambio, supone levantar una barrera innecesaria cuando ya existen otras menos transparentes y más insidiosas. Y además en mentes poco ilustradas eso solo produce perplejidad, sin ventaja alguna. Siempre recuerdo el ejemplo que cuenta el padre Sarmiento cuando, de niño, para aliviar el sacrificio de estar una hora oyendo de rodillas la misa que decía un cura muy mayor, leía una inscripción que estaba al lado del altar con el nombre latino *Charitas*, que él leía *charítas* y entendía como una Charito cualquiera (*Onomástico etimológico de la Lengua Gallega*, II, p. 42, párrafo 134).

El problema no se ciñe a los textos literarios. Acaba de publicarse un libro muy erudito sobre el marqués de Heliche, donde la autora precisa que en «la transcripción de documentos he procurado no apartarme del texto original. Para evitar dificultades innecesarias en su lectura conservo la ortografía con algunas modificaciones» (Flórez Asensio, 2023, p. 13), y, por ejemplo mantiene la h- inicial inútil, pero no añade la hoy necesaria, respeta tal como están u/v, b/v, s/c/ç/z, pero moderniza al uso actual mayúsculas y minúsculas y la puntuación. Resultado: un híbrido sin justificación. ¿Qué nos aporta hallar *sauē*, *póloura*, *yntento*, *leyðo*, *horden*, *olandeses*, *patinexo...* (Flórez Asensio, 2023, pp. 460-461)? Respuesta: nada en absoluto. El día en que los historiadores dejen de creer que manteniendo tales engendros conservan mejor el «espíritu de la historia» se habrá dado un paso no pequeño, como el que se ha ejecutado en el terreno de los estudios literarios, donde hasta hace poco aquellos que Ortega y Gasset (1914, p. 172) llamó en su primer libro «nuestros almogávares eruditos» creían que escribir como en el Siglo de Oro era poner «beynte rreales cada vna bara», de acuerdo con lo que el pintoresco don Francisco Rodríguez Marín hizo al componer «Una escritura de hogaoño al estilo de las del siglo XVI»⁵. Aquellos estudiosos que perdían «el seso y los sentidos» (por decirlo con Quevedo) rebuscando noticias en polvorrientos archivos cumplieron una función impagable, que hubiera sido mucho más provechosa de haber sabido algo de literatura y de historia de la lengua. Y, también, algo de paleografía: la Leonoreta del *Amadís* (aunque sea traducción castellana de una cantiga gallega) se vio privada de su «roseta», pues el texto dice «fin roseta», no «sin roseta», por confundir

⁵ La cita parcialmente en el «Discurso preliminar» a su edición de *Rinconete y Cortadillo*, p. 127.

la f- inicial con una s- larga f. Como dijo Américo Castro ya hace cien años (1924, p. 181), «a la pobre Leonoreta no le falta nada».

Sin embargo, no seamos injustos. La cuestión de cómo editar documentos históricos está aún mucho más atrasada en el ámbito anglosajón, donde la fuerza del *old spelling* levanta barreras en apariencia indestructibles. Así, George Thomas Tanselle (1990, pp. 218–273) se planteó el problema en un trabajo, «The Editing of Historical Documents», donde defendió que los textos publicados por la NHPRC (National Historical Publications and Records Commission) deben seguir los mismos principios con que se editan las obras literarias inglesas, quiere decirse, con que se editaban entonces (el artículo es de 1978), con toda la ortografía antigua. Al publicar los textos de Jefferson se conservaron ortografía, uso de mayúsculas y formas gramaticales; solo la puntuación se modificó «for the sake of clarity», lo que a Tanselle le parecía mal; por ejemplo, se eliminaron los abundantes guiones, lo que podría llevar a que se perdieran matices, lo mismo que la resolución de abreviaturas y contracciones. Pero a ello cabe argüir que la única manera de que el lector no pierda la fuerza del original es ofrecérselo en facsímil, pues así comprobaría directamente el curso de la pluma, cómo denota apresuramiento o debilidad, intensidad del trazo o flojedad de la mano. Y aun más, solo consultando el documento original puede verse qué papel usaba, qué tinta, con qué intensidad marcaba unas u otras palabras... No hay salida: o se consulta el documento original o se transcribe para que lo pueda entender un lector del siglo xx o xxi. Y ello no supone «to violate their integrity» (Tanselle, 1990, p. 266). Y menos mal que los americanos no tienen que enfrentarse a obras de la Edad Media...

En suma, los textos deben ser transmitidos en ediciones críticas que conserven todo lo que tiene significado y eliminén todo lo que no lo tiene, del mismo modo que debe suprimirse toda la broza de variantes de ediciones sin autoridad, que no hacen más que repetir malamente una edición anterior, con lo que de un plumazo se suprime las lecturas erradas de tantas ediciones de Calderón en el siglo XVIII... o de más tarde. Es decir, debe eliminarse todo lo que Arellano (2007, p. 34) llama con acierto «basura textual». Claro que eso solo puede llevarse a cabo tras comprobar que esas ediciones son inservibles, pues alguna puede ser que, en lugar de seguir a Vera Tassis, dependa de una suelta del XVII que acaso puede haberse perdido. Nunca debe olvidarse un principio fundamental: *posteriora non deterioria*.

Como hasta ahora se han señalado aquí errores y hasta dislates ajenos, valga la ocasión para indicar uno propio. Al editar *Saber del mal y el bien* de don Pedro (Calderón, 2006, p. 579), cuando nada más comenzar salen tres damas «de caza, con galas y plumas», oímos a Jancinta dirigirse a Laura:

Aquí puedes descansar
en tanto que los veloces
caballos, envidia hermosa
de Flegón, de Etón y Etonte,
pagan en coral y nieve,
nieve, coral, fruta y flores.

Así está en QCL, y así aparece editado con excesiva urgencia en la edición citada, sin caer en la cuenta de que hay un error, pues Etón y Etonte son el mismo caballo. El problema no se resuelve acudiendo a los manuscritos, pues el BNE ms. 14.857 dice lo mismo, y el del meritísimo Martínez de Mora (BNE, ms. 14.957) también, con eliminación de la segunda preposición «de». Vera Tassis, casi siempre perspicaz, se dio cuenta del fallo y transcribe así el verso en cuestión: «de Flegón, Pirois y Etonte» (Primera Parte, 1685, p. 277); la enmienda es ingeniosa, pero sacada de su caletre, pues por malo que fueran el manuscrito calderoniano o sus copias, de Pirois nunca se puede pasar a Etón. Victoriano Roncero, en su edición de la obra, no resuelve el problema y edita lo mismo que QCL, y aun llega a creer que «Calderón ha cometido un error» (Calderón, 2019, p. 80), cuando, al igual que yo, tenía al alcance de la mano la solución, que está en Ovidio. Fue detectado en un trabajo sobre el texto de *El Faetonte* (Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2011, pp. 44-46). La *Quarta Parte de Comedias* presenta el problema de que, pese a llevar un prólogo de Calderón y haber pedido él mismo el privilegio, los textos distan de ser buenos: hay que atender a las dos ediciones de 1672 y 1674. La primera, en la tercera jornada de *El Faetonte* menciona (p. 316) dos de los caballos del sol, «dexando fiada / la rienda a Fligon, y Etonte». La edición de 1674 advierte un problema y quiere corregirlo, pero lo hace mal: «la rienda a Eligon, y Etonte» (fol. 180v). Las dudas que se planteaban a copistas o componedores con los nombres de los caballos se acrecienta versos después, cuando se citan los cuatro, al advertir Apolo a Faetón de los riesgos que conlleva conducir el carro. La edición de 1672 (p. 325), no entiende nada e introduce un verso incomprendible: «pero es Flegon,

Eris, Titonte». La de 1674 (fol. 184v) advierte que algo va mal, pero es incapaz de subsanar el error, y corta por lo sano: «los dos, Etonte, y Flegon». Esto demuestra que Calderón no cuidó el texto de esta parte, en ninguna de las dos ediciones. Y Vera Tassis (Cuarta Parte, 1688, p. 353), que repite lo que dice la segunda de 1674, no lo arregla. Porque los caballos del sol no eran dos, sino los cuatro que don Pedro mencionó, como descubren los manuscritos de esta comedia mitológica. El BNE ms. 16.539 (fol. 94) lee «piro es flegon eus y tonte», el BNE ms. Res. 120 (fol. 53v), «piroes, flegon, eus, y etonte». El tercero, BNE ms. 16.399 (fol. 41), «piroes. flegon, eus, Y etonte».

Es fácil deducir cómo del manuscrito autógrafo se ha llegado a lo que dicen las ediciones. El primero de la BNE separa un poco las sílabas «piro es», con lo que el cajista de la *Quarta Parte* 1672, al seguir un texto de mano que tiene esa misma peculiaridad, entiende la primera vocal como un error y edita «pero es». Flegón solo planteó problema a la edición de 1674, acaso porque el cajista creyó que la F- inicial estaba borrosa o tenía roto el palo inferior y era una E-, de donde Eligón. El tercer caballo figura como Eus, pero el primer manuscrito parece tener un punto sobre la u, por lo que es posible leer Eris, como hace la edición de 1672. En fin, la Y copulativa en el tercer manuscrito es casi mayúscula y se une a «etonte», con lo que el manuscrito que sigue esa misma edición pudo leer Tetonte e imprimió Titonte. Está claro que el verso original que Calderón escribió es «Piroes, Flegón, Eus y Etonte», que es lo que se lee en la edición de la Cuarta Parte de Neumeister en la Biblioteca Castro, que coordino (Calderón, 2010, p. 771). Esos eran, en efecto, los nombres de los cuatro caballos del Sol, transmitidos a la posteridad por las *Metamorfosis* de Ovidio, II, 153-154 (pp. 50-51): «Interea uolucres Pyrois et Eous et Aethon, / Solis equi, quartusque Phlegon». Calderón debió de evocar directamente a Ovidio, aunque pudo recurrir a enciclopedias para refrescar su memoria, como la *Officina de Textor*, donde se citan sus versos en el apartado «Equi Solis» (I, p. 626). Hasta donde alcanzo, la versión que da don Pedro de los nombres no coincide con la que ofrecen otros autores del Siglo de Oro.

Resuelto este problema, parece ahora claro que en *Saber del mal y el bien*, el verso citado antes y mal editado por mí hubiera tenido que ser, en vez de «de Flegón, de Etón y Etonte», este: «de Flegón, de Eus y Etonte», porque Piroes no puede confundirse con Etón, mientras que una mala caligrafía de Eus, ya con la E- inicial, podría haber originado el error.

Este caso no procede de un autógrafo calderoniano, aunque se menciona porque en algún momento tras los manuscritos conservados hubo de estar el que salió de la mano de don Pedro y así poder explicar alguna variante por malas lecturas. En cambio, sí se relaciona con un manuscrito de su puño y letra otro ejemplo, aunque no una comedia —por ello no lo incluye el reciente trabajo de Kroll (2017)— y está asimismo relacionado con *El Faetonte*. Hacia el desenlace cruento de esta obra, Faetón se ve incapaz de dominar el carro, y las dos ediciones de la Cuarta Parte coinciden en el texto (pp. 329–330 y fol. 187r): «Mas que es esto? los cauallos / desbocados, y furiosos, / viendose abatir al suelo, / soberuios estrañan otro / nueuo camino». Pero los tres manuscritos ya citados, en vez de «soberbios» leen de consuno «restiuos» (BNE ms. 16.539, fol. 102v, que BNE ms. Res 120, fol. 59v y BNE ms. 16.399, fol. 47v) transcriben con la grafía «Restibos». Se trata de un término poco frecuente, pero hay ejemplos en castellano desde el siglo XIII, aplicado precisamente a los caballos (véase el CORDE de la RAE). Procede del latín vulgar **restivus* y es paralelo al francés *restif/rétif* (ya en el XII) o al inglés *restife* o *restif/restiff*. En español aparece a veces como *restibo* y se refiere al animal difícil de dominar. Calderón conoce bien el término y lo usó en otra ocasión: aunque hoy no lo leamos en sus obras, figura en el autógrafo parcial de *La vacante general*, estudiado y transcrita por Varey y Shergold (1963, p. 179). La edición crítica del auto reproduce al final el facsímil, a la vez que comprobamos que Pando sustituyó la palabra por «rebelde»⁶. No se necesita mucho empeño en demostrar que «restibos» es una *lectio difficilior*, que en absoluto hubiera podido ser inventada por copista alguno. Por eso, la edición de *El Faetonte* por Neumeister (Calderón, 2010, p. 783) lee, como debe, «restibos estrañan otro / nuevo camino».

Vengamos a otra cuestión, no fácil de resolver, ya planteada también por mí en otro lugar (Iglesias Feijoo, 2016). Se trata de las formas verbales de la segunda persona del plural del perfecto, que entonces oscilaban entre tres posibilidades: *llegasteis*, *llegastes* y *llegastis*. Esta última está asegurada por la mano de don Pedro en muchos autógrafos y, aunque no exclusiva de su pluma, ahora no nos interesa verla en otros autores. Ya Rafael Lapesa (1988, p. 174), en «Lenguaje y estilo en Calderón», había observado esta forma etimológica derivada

⁶ Calderón, *La vacante general*, p. 125. El editor en el texto sigue a Pando y relega «restibo» al aparato de variantes.

de la desinencia *-stis* del latín. Lo peculiar es que no la utiliza en exclusiva, sino que alterna con las otras. Si se consulta el autógrafo de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (BNE ms. Res. 87) editado por Cruickshank (1971), hallamos *pretendistes*, que rima con *chistes* (fol. 26v-27, ed. Cruickshank, p. 68), al lado de *venistis* (dos veces, fol. 14, ed. Cruickshank, pp. 30 y 31); *encontrastis*, *hallastis* y *prendistis* (los tres en fol. 26v, ed. Cruickshank, p. 68). Por poner otro ejemplo entre muchos, en *No hay más Fortuna que Dios* se dan en el autógrafo (ms. Real Academia de la Historia 9-1912) *buscastis*, *supistis* (que rima con *tristes*) o *vivistis* (fols. 45v y 69)⁷.

Si sabemos que Calderón utilizaba esa forma etimológica en *-stis*, cabe suponer con coherencia que un manuscrito o una edición del xvii que las imprima así debe de estar siguiendo un autógrafo o una copia cercana a él. No se trata una prueba definitiva, pero sí un fuerte indicio que llevará a atender con cuidado el texto que presente, por si conservara lecturas cercanas al original. Pensemos por un momento en *La vida es sueño*, de la que no conservamos autógrafo. En la *princeps* de 1636, QCL, leemos formas como *disteis* (fol. 3v), *dejasteis*, *pasasteis* (fol. 4), al lado de *hizistes* (fol. 11), *trugistes* (fol. 15), pero sobre todo interesan *llegastis* (fol. 15), *perdistis* y *fuitis* (fol. 19). Sabemos que esta obra fue especialmente seleccionada por Calderón para abrir la Primera Parte de sus comedias; dado que existe una impresión con texto diferente, la de Zaragoza del mismo 1636, claramente inferior, que, aunque pueda contener remiendos de una compañía, ofrece lecturas calderonianas que permiten considerarla una primera versión, por lo que cabe concluir que don Pedro se entretuvo en 1635 en redactar la versión definitiva, de manera que QCL ofrece un texto cercano al original, no el autógrafo, pues raramente van a imprenta, pero sí una copia directa, ya que esas formas en *-stis* no cabe atribuirlas a las peculiaridades ortográficas de un cajista.

Si esto es así, hay que concluir que las desinencias en *-stis* son una elección personal, pero no exclusiva, de Calderón —se aprecia en otros autores del siglo xvii— y por lo tanto parece que debieran ser respetadas en la edición crítica. Y habría que mantener las formas dobles o triples, pues *-stes* está atestiguada por la rima de *pretendistes* con *chistes* de *En la vida...*, que ya hemos visto. No obstante, es obligado preguntarse si la ortografía en *-stis* responde a variaciones reales en la

⁷ Véase la edición de Arellano, pp. 124 y 196.

pronunciación, o sea, si Calderón decía «fustis» o «venistis» y quería que así lo dijeran los actores. La respuesta más probable es negativa: debe de tratarse de una variante gráfica que responde a una casi segura pronunciación en -stes y por ello no ha de ser conservada en la edición. La resolución se halla en otra obra de la Primera Parte de 1636, *Casa con dos puertas*, en la que hallamos muchas formas en -stis: *llamastis*, *fustis*, *dijistisme* (QCL, fol. 27v), *dijistis*, *tornastis*, *llegastis* (fol. 28v), *amastis* (fol. 30), *nombrastis*, *dijistis* (fol. 30v), *visitastis*, *aconsejastis* (fol. 31) y varias más. Cabría pensar que el cajista se basa en un manuscrito que procede de forma más o menos directa de Calderón y por ello hay que conservarlo tal cual. Pero esta obra revela que *tornastis*, *llegastis*, *amastis*, *nombrastis*, *visitastis* (todos estos ejemplos en fols. 28v-31) riman en un romance en -ae. Es sabido que se permitía que el romance pudiera mantener la asonancia con una vocal más cerrada, de forma que ahí mismo fácil rima también no menos de tres veces en -ae, lo mismo que áspid⁸. Pero ello nos pone en una buena pista, la de atender a las rimas, que proporcionan otro caso definitivo, cuando la mucho más restrictiva rima consonante presenta una redondilla en la que riman *dijistis* y *tristes* (fol. 41v), que debe añadirse a la ya considerada rima, también consonante, *supistis-tristes* de *No hay más Fortuna que Dios*. Esto significa que la escritura *dijistis* encubre en realidad una pronunciación ‘dijistes’, por lo que se trata tan solo de una variante gráfica que debe normalizarse, como por lo demás hacía ya entonces la imprenta en la mayor parte de los casos, sin protesta alguna de ningún autor.

Por ese camino hemos de transitar, pues por fortuna pasaron los tiempos en que se creía que era obligado respetar todos los usos ortográficos de un autor, lo que, como quedó dicho al principio, es propio de una edición paleográfica, no de una crítica. Ya los mismos anglosajones comienzan a no creer en la separación entre *substantives* y *accidentals*. Aplicando siempre el buen criterio y no dando nada por supuesto o evidente, se procederá a la modernización oportuna, que respete todo lo que tenga valor fonológico y arrase con decisión sobre todo lo demás. Puede darse el caso de que una edición tardía revele usos más antiguos que otra anterior, por lo que cabría pensar que aquella acaso conservaba restos de las grafías de un autor. La Primera

⁸ Méndez Bejarano, 1908, p. 195; Baehr, 1970, p. 70; Domínguez Caparrós, 1985, p. 127. Las formas en -stis se mantienen en la edición de *Casa con dos puertas* de Rey y Sevilla (1989).

Parte de Calderón vuelve a darnos ejemplos. La primera edición QCL se realizó en 1636 en la imprenta de María de Quiñones, esto es, la misma que había compuesto treinta años antes el primer *Quijote*, pues la propietaria del taller era la viuda de Juan de la Cuesta; es decir, que era la misma empresa que había sido de Madrigal. Cuatro años después, en 1640, se imprime de nuevo la Parte inicial de Calderón, ahora «Por la viuda de Juan Sánchez» (VSL).

Pues bien, al tratarse de la nueva edición de un libro ya impreso, se ahorra trabajo si se procede a reproducir la anterior a plana y renglón. Sin embargo, el o los componedores que trabajaron con los pliegos iniciales de la primera obra (*La vida es sueño*) muestran unos hábitos mucho más arcaizantes que los de la primera edición. En 1636 podemos ver solo en las dos caras del folio inicial *un, bajando, pajaro, confuso, hemos, aventuras, avemos*, mientras que en 1640 leemos *vn, baxando, paxaro, confusso, emos, abenturas, auemos*. Resulta claro que la segunda edición ofrece los usos de un cajista más tradicional en sus grafías, pero acaso esté más cercano a las formas que empleaba Calderón. ¿Qué actitud tomar al llevar a cabo una edición de la obra? Según lo antes dicho, escribir todos esos términos a la moderna, es decir, como se escriben hoy, pues ninguno ofrece la mínima duda respecto a su pronunciación.

Ahora bien, para ir avanzando hacia el final, es preciso recordar que de una edición cualquiera se deben revisar las variantes de estado, pues pueden descubrir usos del autor y por tanto acercarnos al autógrafo. Un solo ejemplo valga, también de *La vida es sueño*. Ya observó Cruickshank (1973, pp. 79-81) que en algún ejemplar de la primera edición el comienzo del fol. 3r presenta una errata: «o ramillete con alas / quando las etereas alas». El cajista ha repetido la palabra final del verso primero y, advertido el error por el corrector, se para la prensa y se corrige. Pero, como ocurre siempre, las prisas no son buenas y se remendó mal, sustituyendo «alas» por «salas» en el primer verso, en vez de en el segundo, con lo cual ambos están mal: «o ramillete con salas / quando las etereas alas». Donde había un error, ahora hay dos.

Cuando se para la prensa, se aprovecha para corregir otras faltas o descuidos y no solo los más evidentes; cabe observar que, en efecto, en esa plena se cambiaron otros versos y la ubicación de una acotación. Y no se procedió con demasiado cuidado en el taller de María de Quiñones, pues otras erratas quedaron intactas, por ejemplo «dasata» por «desata» y «liberrad» por «libertad», ambas en la primera columna. Pero

algunas de las enmiendas que originan variantes de estado son sumamente curiosas. Estamos en las famosas décimas del primer monólogo de Segismundo y en la que comienza «Nace el arroyo», donde no se corrigió el «dasata», sí se cambió el octavo verso: «el campo abierto a su herida», para sustituirlo por «el campo abierto a su ida». Pero ¿está bien corregido? No queda clara la imagen del cauce del arroyo como una «herida» infligida al campo, y la sintaxis tampoco parece demasiado correcta. Calderón no escribió «herida», por eso se corrigió, pero ¿cuál era la palabra exacta de don Pedro? Probablemente «huida», acaso con la grafía «uida». La primera versión de la obra, editada por Ruano de la Haza (1992, p. 134), lee «campo abierto a su huida» y por ello en la Biblioteca Castro edité «del campo abierto a su huida». La enmienda puede parecer arriesgada, pero no carece de base. En ese mismo tomo de la Primera Parte de 1636 (fol. 29-29v) pueden verse en *Casa con dos puertas* estos versos:

Estaba en la primer fuente
—que es un peñasco agradable
donde, temiendo el diluvio
de sus cruzados cristales,
parece que van viendo
a él todos los animales...

Es evidente que el penúltimo verso está mal, y hay que corregir «huyendo», que en el manuscrito que se seguía debía de estar con la grafía ‘vyendo’, ‘uiendo’, ‘uyendo’ u otra parecida, aunque en el autógrafo de *El gran Príncipe de Fez* (BNE, ms. Res-100, fol. 56) Calderón escribe con claridad «huyda». Y en *La devoción de la cruz*, también en la Primera Parte (fol. 104v), se lee:

Un día que se abrasaba
la casa y la llama fiera
cerraba el paso a la vida,

Y, aunque «vida» no produce un absurdo, es muy posible que el último verso fuera «cerraba el paso a la huida»⁹.

⁹ Lo corregía Hartzenbusch (en *Comedias*, I, p. 55) y lo comenta Adrián J. Sáez, en su edición (pp. 117 y 239), aunque señala que en los autógrafos de los autos, Calderón escribe siempre *huida* con *h*, por lo cual no se atreve a aceptar

La existencia de variantes de estado y la prueba de que el cajista hubo de intervenir en ese fol. 3r de la Primera Parte (QCL) provoca nuevas reflexiones. En la segunda columna, cuando Segismundo acaba sus quejas, con los versos

Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave.

El corrector se ha percatado de que esta es una pregunta que el joven de la torre se dirige a sí mismo y al universo todo, y, ya que está corrigiendo esa plana, introduce un signo de interrogación al final. Pero ya que ha advertido ese detalle, es muy evidente que no lo hace con el verso final de las cuatro décimas anteriores: «tengo menos libertad». Y es que no se trata de preguntas, antes bien, son constataciones que el príncipe prisionero se hace en alta voz. No interroga, afirma, y si un signo ortográfico hubiera que proponer, sería el de admiración.

En fin, *a sensu contrario*, dado que hemos visto corregir la décima del arroyo, que solo se haya fijado el operario de la imprenta en la palabra «herida» debe querer decir que los otros sustantivos están bien. Recordemos la décima:

Nace el arroyo, culebra
que entre *flores* se desata,
y, apenas sierpe de plata,
entre las *flores* se quiebra,
cuando músico celebra
de las *flores* la piedad
del campo abierto a su huida,
y, teniendo yo más vida,
tengo menos libertad.

la enmienda, como tampoco me atreví yo mismo al editar *La devoción* en la Primera Parte (p. 408).

Es curioso que en seis versos aparezca tres veces el término «flores». Podría entenderse como un descuido de Calderón, o una torpeza de estilo, y se ha llegado a corregir en alguna edición. Pero todo indica que se trata de un rasgo voluntario, una intensificación buscada, y el hecho de que QCL no lo haya corregido, cuando en esa décima se ha visto obligada a intervenir, es una prueba de que el manuscrito, cercano, como vimos, a la mano del escritor, leía de esa forma. Es, por lo demás, un recurso no poco frecuente: repárese en el uso del término «cruel» tres veces en once versos en la jornada segunda de *El príncipe constante* (Primera Parte, QCL, fol. 291v). Otro caso similar y claramente voluntario ocurre en el acto primero de *El conde Lucanor*, en el parlamento del Conde que comienza «Porque cuando otros la piden, / de venir a merecer, / de ir a no merecer yo / es bien que la pida», para unos cuantos versos después proseguir (Calderón, 2010, pp. 947-949; en la edición original de la *Quarta Parte*, 1672, pp. 399-499; y en la de 1674, fols. 222v-223):

ver que la ventaja esté
de parte de la fortuna
y no del mérito, pues
aun el que merece más
no merece merecer
lo que he merecido yo,
pues he merecido ver...

Sin duda, se trata de un recurso propio del autor, que ya sorprendía en el siglo XVII: Vera Tassis corregía en *En la vida todo es verdad...* pasajes como este:

Aquellas dos altas cimas
que, en desigual competencia,
de fuego el Volcán *corona*,
corona de nieve el Etna (p. 6).

Vera Tassis debió de tomar la repetición como un despiste o acaso se trató de una simple discrepancia de gusto, y, pese a estar así en el manuscrito autógrafo, que él no conocía, se propuso mejorar a Calderón variando el último verso: «y ciñe de nieve el Etna» (ya lo advirtió Cruickshank, 2000, pp. 147-148). Y no se trata de un caso aislado; Rodríguez Gallego (2013, p. 470) remite a algún otro ejemplo.

En fin, el trabajo de editar los autógrafos de un autor no ofrece problemas demasiado específicos a la hora de fijar los criterios ecdóticos de una edición crítica. No cabe seguir a ciegas el manuscrito, pues puede arrastrar errores de copia del propio poeta o no ser la versión definitiva de una obra. Por ello es obligado consultar el resto de copias de mano existentes y las ediciones impresas. Y a la hora de determinar las grafías, la solución no debe ser diferente que la elegida para cualquier otro texto de la época. Hemos tenido ocasión de mencionar algunos autógrafos, pero también de suponer qué texto leería el de obras de las que no se ha conservado, para determinar si la peculiar manera de escribir puede explicar ciertas soluciones que manuscritos o textos impresos no resolvieron adecuadamente. Trabajo filológico, en suma, que está al principio y en el fin de toda nuestra labor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Editar a Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, t. I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1848 (BAE, t. 7).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias IV. Cuarta Parte de Comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010 (Biblioteca Castro).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don William Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la Cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vacante general*, ed. Ignacio Pérez Ibáñez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay más Fortuna que Dios*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primera Parte de Comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006 (Biblioteca Castro).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Saber del mal y el bien*, ed. Victoriano Ronce, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- CASTRO, Américo, *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1924.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, edición crítica [sic] de Francisco Rodríguez Marín, 2.^a ed., Madrid, ed. del autor, 1920.
- CRUICKSHANK, Don W., «The Text of *La vida es sueño*», en Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, Westmead, Farnborough, Hants, Gregg / London, Tamesis Books, 1973, pp. 79-94.
- CRUICKSHANK, Don W., «Los “hurtos de la prensa” en las obras dramáticas», en Francisco Rico, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *La corte en llamas. Proceso al marqués de Heliche (1662-1663)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Marcial Pons, 2023.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- GASKELL, Philip, *Introduction to Bibliography*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 1995.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a “Old spelling” en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books, 1990, pp. 237-244.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 23-55.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón, del autógrafo a la imprenta», en *Antes se agota la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, ed. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, vol. II, pp. 1451-1468.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Defensa e ilustración de la Filología», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la AIS*O, ed. Anna Bognolo *et al.*, Venezia, Ca'Foscari, 2017, vol. I, pp. 103-125.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis, y Alejandra ULLA LORENZO, «Los textos de *El Faetonte de Calderón*», en Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 29–51.
- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.
- LAPESA, Rafael, *De Ayala a Ayala*, Madrid, Istmo, 1988.
- MCKENZIE, Don F., *Bibliografía y sociología de los textos*, pról. de Roger Chartier, trad. Fernando Bouza, Madrid, Akal, 2005 [la primera edición inglesa es de 1986].
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *La ciencia del verso*, 2.^a ed., Madrid, Victoriano Suárez, 1908.
- MONTESINOS, José F., «Introducción», en *Primavera y Flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez* (Madrid, 1621), Valencia, Castalia, 1954, pp. IX–XCIV.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, texto revisado y trad. Antonio Ruiz de Elvira, vol. I (Lib. I-V), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- RAVISIO TEXTOR, I., *Officina*, Basilea, Bartholomaeus Westhemerum, 1538.
- RICO, Francisco, «Variaciones sobre la *Philologia de Petrarca*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, XIX.1, 1989, pp. 217–230.
- RODRÍGUEZ GALLEGUO, Fernando, «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, LXXV, 150, 2013, pp. 463–493.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- SARMIENTO, fray Martín, *Onomástico etimológico de la Lengua Gallega*, ed. José Luis Pensado, s. l. [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, 2 vols.
- TANSELLE, G. Thomas, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, 4.^a reimp., Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2010 [1990].
- VAREY, John E., y Norman D. SHERGOLD, «An Autograph Fragment of Calderón's *La vacante general*», *Symposium*, XVII, 3, 1963, pp. 165–182.