

## CINCO PROBLEMAS DEL TEXTO DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Erik Coenen  
UCM-ITEM  
Facultad de Filología, Edificio D  
Avenida Complutense s.n.  
28040 Madrid  
ESPAÑA  
ewcoenen@ucm.es

Mi propósito inicial fue titular estas páginas «Hacia el texto definitivo de *La vida es sueño*», pero reflexioné que, si a estas alturas no nos hemos puesto de acuerdo sobre el texto de la comedia, con toda probabilidad no lo haremos nunca. Hace tiempo que se abolió la práctica de seguir sin más, directa o indirectamente, el texto editado póstumamente por Juan de Vera Tassis, y en las últimas décadas los problemas textuales han sido afrontados por no pocos estudiosos de bien merecido prestigio, muy familiarizados con los testimonios principales, con los interrogantes que los rodean, con las circunstancias y peculiaridades de las ediciones antiguas y con lo que hoy se suele conocer como la «primera versión» de la comedia, que ha sido editada ejemplarmente por José María Ruano de la Haza. A pesar de ello, permítaseme reconsiderar aquí algunos de los lugares sobre los que no hay consenso hasta ahora, e incluso añadir una enmienda nunca antes propuesta.

Recordemos primero los principales testimonios antiguos del texto. Están, por un lado, las tres ediciones de la *Primera parte de comedias* publicadas en vida del poeta: la de 1636 (Madrid, María de Quiñones, conocida como QCL), la de 1640 (Madrid, Viuda de Juan Sánchez, conocida como VSL) y lo que ha sido identificado como una edición pirata de

esta, conocida como VS y fechada plausiblemente en la década de 1670<sup>1</sup>. Constituyen una tradición textual conocida en su conjunto como P<sup>2</sup>.

Hay otra tradición textual, a la que se suele referir como Z por la impresión zaragozana de la *Parte Treinta de Comedias famosas de Varios Autores* (Zaragoza, Hospital Real y General, 1636), si bien su testimonio más antiguo conservado parece ser una suelta sevillana sin pie de imprenta que ha sido fechada entre 1632 y 1634, conocida como LIV<sup>3</sup>. Ofrece un texto no solo manifiestamente corrupto, sino también bastante diferente, por lo que ha sido hoy generalmente aceptada la propuesta de considerarlo derivado de una primera versión de la comedia<sup>4</sup>. Aunque contiene ciertamente variantes de interés, nadie ha puesto ni pondrá en duda la inferioridad estética de este texto en su conjunto frente a la segunda versión, por lo que su valor principal es el de poder servir de base justificativa de alguna enmienda sobre los testimonios de la otra rama de transmisión.

Finalmente, está la tradición iniciada por Vera Tassis en su edición póstuma de la *Primera parte* (1685), a la que llamaremos VT. Deriva sobre todo de VS, pero introduce enmiendas y variantes que parece haber cogido de algún texto perteneciente a Z<sup>5</sup>; aunque no es del todo descartable que haya manejado un texto corregido más o menos cuidadosamente por el propio poeta<sup>6</sup>.

Después de las monumentales ediciones de las comedias (casi) completas de Keil y de Hartzenbusch en el siglo XIX, así como las más discutibles de Astrana Marín y de Valbuena Briones en el XX<sup>7</sup>, hay un número creciente de ediciones individuales de la comedia, que —con antecedente en la edición de Buchanan— rompen con la secular costumbre de seguir a Vera Tassis. Para este trabajo he cotejado las que considero las más cuidadas de estas ediciones recientes, sin aspirar a la exhaustividad, puesto que no es mi propósito realizar un inventario de soluciones textuales.

<sup>1</sup> Wilson, 1959.

<sup>2</sup> Cruickshank, 2000, p. 29.

<sup>3</sup> Descrita en Ruano, 1992, pp. 98-102.

<sup>4</sup> Ruano, 1992.

<sup>5</sup> Cruickshank, 2000, pp. 31-34.

<sup>6</sup> Coenen, 2008.

<sup>7</sup> Rodríguez-Gallego, 2015.

## 1. ¿«ABRASA AL SOL», «ARRUGA EL SOL» O «ARRUGA AL SOL»?

Empecemos con lo que es acaso el *locus* más notorio para los editores de la comedia. En su monólogo inicial, Rosaura, después de haber sido arrojada por su caballo desbocado, se propone lo siguiente (vv. 14-16), según el texto de QCL, VSL y VS<sup>8</sup>:

baxarè la cabeça enmarañada  
deste monte eminente,  
que abrasa al Sol el ceño de la frente.

Algunos editores de la comedia —Sloman, Morón, Monedero, Iglesias Feijoo, Antonucci— aceptan esta lección, que Antonucci explica así en nota: «El monte es tan alto (*eminente*) que llega a hacerse abrasar por el sol la frente arrugada»<sup>9</sup>. En esta interpretación, *que* es pronombre relativo que remite a *monte*, que es por lo tanto sujeto de *abrasa*, cuyo complemento directo es *el ceño de la frente*. Está claro que el sujeto lógico del abrasar no puede ser el monte sino el sol, por lo que aceptar *monte* como sujeto gramatical exige, a mi entender, la inserción el pronombre reflexivo «se»: el monte «se abrasa la frente», como cuando decimos «me estoy quemando los dedos [en el fuego]». Si no estoy muy equivocado, la omisión del pronombre reflexivo convierte el monte necesariamente en sujeto lógico de la acción, en agente causal del abrasar, lo cual es absurdo; pero no podemos interpolar un «se» por motivo del silabeo. La necesidad del pronombre reflexivo, por otra parte, se palpa en la antes citada explicación de Antonucci: «Llega a *hacerse* abrasar *por* el sol la frente arrugada», que convierte el monte en sujeto de «hacerse», no de «abrasar». Es inevitable: cualquier intento de paráfrasis que mantenga «monte» como sujeto de «abrasa» estará condenado al fracaso.

No es de extrañar, pues, que la lección de QCL, VSL, VS haya sido rechazada por muchos editores, que toman «abrasar» por un despiste del componedor explicable por la asociación conceptual con «sol»<sup>10</sup> variantes más inteligibles en los otros testimonios antiguos. Así, la primera

<sup>8</sup> Cito respetando ortografía y puntuación originales siempre cuando resulta conveniente.

<sup>9</sup> Ver también las reflexiones de Iglesias Feijoo, 2002, pp. 525-529.

<sup>10</sup> Alberto Blecua define tales casos como «sustitución de una palabra por otra por atracción del contexto» (2001, p. 28).

versión, tal como la recoge (y sin duda maltrata parcialmente) Z, dice (la cursiva es mía)<sup>11</sup>:

baxaré la *esperanza* enmarañada  
 deste monte eminente  
 que *arruga el* sol el ceño de *su* frente.

VT, a su vez, da los tres versos así:

baxaré la *aspereza* enmarañada  
 deste monte eminente,  
 que *arruga al* Sol el ceño de *su* frente.

Vera Tassis conocía muy a fondo el panorama editorial de las comedias de su siglo (Coenen, 2009), y no cabe duda que conocía la *Parte treinta* zaragozana, si bien no parece haberla cotejado sistemáticamente con la *Primera parte* para su texto de *La vida es sueño*. En este lugar concreto, parece plausible que se haya basado parcialmente en Z, si bien añadiendo una enmienda de su propia cosecha: «aspereza» por «esperanza», rechazando también «cabeza», con toda probabilidad porque una «cabeza» no puede «enmarañarse», pero pasando por alto la relación isotópica entre «cabeza» y «frente» en el pasaje. También puede ser que figurara así en el texto que manejó, que parece haber pertenecido a una representación palaciega en tiempos de Carlos II (pues lleva en el encabezamiento el añadido «Fiesta que se representó à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio»), y que acaso fue enmendado por el propio poeta. Una tercera posibilidad es que combinara sospechas sobre la corrupción del texto con su intuición y su nada desdeñable conocimiento de los hábitos verbales de Calderón.

Aquellos editores que han rechazado la lección de QCL y sus derivados inmediatos, tienden a buscar soluciones híbridas. Así, tanto Riquer como Rico aceptan en el v. 16 la lección de Z, pero rechazan, razonablemente, «esperanza» del v. 14, manteniendo la lección «cabeça» de QCL:

<sup>11</sup> Conviene señalar, para disminuir la confusión sobre este lugar textual, que más de un editor cita incorrectamente la versión de Z, debido a que, en la edición moderna de la primera versión de Ruano de la Haza, se incorporan en este pasaje dos enmiendas del editor, por otra parte razonables y bien reflejadas en su aparato crítico.

bajaré la cabeza enmarañada  
 deste monte eminente,  
 que arruga el sol el ceño de su frente.

Ruano de la Haza, por su lado, opta por una solución similar, pero manteniendo «la frente» de la *Primera parte* en vez de «su frente», de acuerdo con Z. No estoy seguro de cómo leen el pasaje Riquer, Rico y Ruano, sobre todo porque «el sol» parece ser en su edición el sujeto de «arruga», lo cual a su vez impone leer «que» como conjunción causal: «bajaré la mole de este monte, pues el sol arruga el ceño de su frente». La relación entre las dos partes del enunciado no parece clara; si lo que afirma Rosaura es que quiere bajar el monte para quitarse del sol abrasador, choca con el hecho de que ya está casi anocheciendo, como se afirma insistentemente poco después en el texto (vv. 46-48, 52 y 72). Por otra parte, la metáfora del ceño arrugado parece casar mucho mejor con el monte —cuyos pliegues y grietas o, como sugieren algunos editores, cuya vegetación, pueden justificar la imagen, y más teniendo en cuenta que el monte está «mirando» al sol poniente— que con el sol, y resulta incómodo leer aquí que el ceño de la frente del monte sea el objeto de la acción de arrugar, realizada por el sol.

Puestos a aceptar «arruga», resulta más aconsejable editar el verso como lo hizo Vera Tassis, combinando asimismo Z con P, pero manteniendo «al sol» en vez de «el sol»: «que arruga al sol el ceño de su frente». Es la solución adoptada por Ynduráin y Bergamín en sus respectivas ediciones, así como por Rull y Asencio, si bien estos últimos rechazan «su frente» (Z y VT) para volver a «la frente» (P), lo cual parece igual de legítimo. A mi entender, estas dos soluciones son las únicas que permiten una lectura coherente. La mole del monte es como una cabeza que, al sol bajo del atardecer, arruga el ceño de su frente. El que «arruga» sea una de las muy pocas variantes de Z adoptadas por Vera Tassis —si no es que se trate de una enmienda suya *ope ingenii* que coincide con Z, o una enmienda realizada por el propio Calderón para la representación palatina— refuerza la sensación de que «abrasa» no es más que un error del componedor de QCL, luego transmitido a VSL y VS.

La búsqueda de lugares paralelos pone aún más peso en la balanza a favor de «arruga al». Es habitual en Calderón la representación de la parte alta de una montaña como su «frente», como en el siguiente pasaje de *Las armas de la hermosura*:

En la cumbre eminente  
 del Esquilino *monte*  
*que*, atalaya de todo el horizonte,  
*empina al orbe de zafir la frente*,  
 alto haga nuestra gente.  
 (OC, I, p. 946)<sup>12</sup>

El monte que, según VT, «arruga *al sol*» la frente en *La vida es sueño*, aquí la «empina *al orbe de zafir*». Más adelante en el texto de *Las armas de la hermosura* nos encontramos incluso con la imagen del «ceño arrugado» de unos «riscos»:

apenas  
*de aquestos riscos soberbios*  
 con una avanzada escuadra  
 vencí *el arrugado ceño*,  
 cuando desde la eminencia  
 vi todo el valle cubierto  
 de romanos escuadrones.  
 (OC II, p. 947)

Similar es este pasaje de *El veneno y la triaca*:

Altos Montes, que al cielo,  
 gigantes de esmeralda,  
 alzáis con ceño la arrugada frente...  
 (OC III, p. 182)

Y este de *Luis Pérez el Gallego*:

*Este monte eminente,*  
*cuyo arrugado ceño, cuya frente*  
 es dórica coluna,  
 en quien descansa el orbe de la luna  
 con majestad inmensa,  
 nuestro muro ha de ser, nuestra defensa.  
 (OC, I, p. 302)

<sup>12</sup> Las siglas OC remiten aquí y en adelante a las *Obras completas*, vols. I y II de Ángel Valbuena Briones, 1958 (*Dramas*) y 1960 (*Comedias*), vol. III (*Autos sacramentales*) de Ángel Valbuena Prat, 1952.

La imagen del arrugado ceño del monte figura asimismo en un pasaje del auto sacramental *Tu próximo como a ti*, ya citado por Riquer en su nota a estos versos:

ya el lucero  
del alba sigue a la noche  
sobre *el arrugado ceño*  
*de aquel monte.*

(OC III, p. 1430)

También se encuentra en *El santo Rey don Fernando*:

dejando de Guadarrama  
atrás los Montes, trocar  
intenta sus Cumbres blancas  
*a los arrugados ceños*  
*de Sierra-Morena.*

(OC III, p. 1272)

De modo que la imagen del monte frunciendo el ceño es bastante habitual en Calderón y parece difícil negar aquí que la lección que ofrece Vera Tassis —sea por conjetura, sea por haber consultado un texto procedente de la transmisión impresa pero enmendado por Calderón— no solo es la única que tiene sentido, sino también la más convincentemente «calderoniana»<sup>13</sup>.

La imagen de la «frente» del monte implica la concepción metafórica implícita de éste como una «cabeza»; lo cual nos devuelve al otro problema del pasaje citado. De las tres lecciones, podemos desechar la disparatada «esperanza enmarañada» de Z, quedándonos con la duda entre «cabeza enmarañada» (QCL) y «aspereza enmarañada» (VT). La primera parece, en efecto, más acorde con el lenguaje figurado del resto del pasaje, pero hay que señalar que en ninguna de los *loci* citados arriba se representa el monte como una «cabeza». Puede que Vera Tassis tuviera razón en que, en todo rigor, solo puede estar «enmarañado» un material enmarañable, y que una cabeza no lo es. No he podido localizar en Calderón más ocurrencias de la combinación del sustantivo «cabeza» con el adjetivo «enmarañada», pero sí he encontrado «enmarañada quiebra» (*Fieras afemina Amor*, OC I, p. 2042), «enmarañada alfombra /

<sup>13</sup> Ver también Vega García-Luengos, 2003, pp. 891–892.

deste risco» (*Ni Amor se libra de amor*, OC I, p. 2010) y «la enmarañada altivez / de esos montes» (*El gran príncipe de Fez*, OC I, p. 1441). Es decir que Calderón adjetiva a veces como «enmarañado» no aquello que se enmaraña, sino aquello en lo que se observa una maraña (de ramas, por ejemplo), como sería el caso aquí. Parece, por tanto, aceptable la lección de QCL, mientras la enmienda de VT no resulta más satisfactoria que otras enmiendas *ope ingenii*, como la de algunos textos de Z, que dan «espesura», variante no adoptada por ningún editor hasta la fecha<sup>14</sup>.

## 2. EL VERSO 343: ¿«HUMILDAD» O «PIEDAD»?

Resulta difícil editar a Calderón sin aceptar, al menos en contadas ocasiones, las enmiendas *ope ingenii* de Vera Tassis o de Hartszenbusch, pero introducir enmiendas propias es una práctica ya casi obsoleta. De modo que no sé si será aceptada la que se propondrá a continuación, creo que por primera vez, para el verso 343. Pertenece a un breve discurso (vv. 339-346) que dirige Rosaura a Clotaldo, con el fin de persuadirle a que le perdone la vida. Segismundo acaba de exhibir su arrogancia («fuera contra vosotros gigante»), y Rosaura ruega a Clotaldo que valore en ella una actitud opuesta; se suele editar como sigue, con leves variantes en la puntuación (la cursiva es mía):

Ya que vi que la *soberbia*  
te ofendió tanto, ignorante  
fuera en no pedirte *humilde*  
vida que a tus plantas yace.  
Muévate en mí la piedad,  
que será rigor notable  
que no hallen favor en ti  
ni *soberbias* ni *humildades*.

El discurso, por breve que sea, revela una nítida construcción retórica basada en la contraposición entre la soberbia de Segismundo y la humildad de la propia Rosaura; antítesis que aparece tanto en el inicio como en la conclusión de su discurso. Así lo entiende perfectamente

<sup>14</sup> La defensa más razonada de la variante «cabeza» la ofrece Iglesias Feijoo, 2002, pp. 527-528; de «aspereza», Vega García-Luengos, 2003, p. 891.



Clarín, que elabora el tema de manera adecuada para el gracioso de la comedia:

Y si *Humildad* y *Soberbia*  
no te obligan, personajes  
que han movido y removido  
mil autos sacramentales,  
yo, ni *humilde* ni *soberbio*,  
sino entre las dos mitades  
entreverado, te pido  
que nos remedies y ampares.  
(vv. 347-354)

Rosaura pide, pues, a Clotaldo, que si no le mueve la soberbia, le mueva la humildad. Siendo esto así, ¿no resulta manifiesto que la lección correcta del verso 343 ha de ser «Muévate en mí la humildad»? Es fácil no darse cuenta del error —al parecer ni se dio cuenta Calderón, pues la lección «piedad» es la de todos los testimonios—, puesto que el tema implícito de la intervención de Rosaura es, en efecto, la piedad, pero no la de ella («en mí») sino la de Clotaldo, que ella pretende provocar. El error originario puede haberse producido al ser suprimidos unos versos de un borrador. Sea como sea, creo que la enmienda es tan manifiestamente necesaria que debe ser aceptada, por más que no tenga base en los testimonios textuales conservados.

### 3. EL VERSO 141: ¿«DISTINTO» O «INSTINTO»?

En dos versos de uno de los pasajes más famosos de la comedia, Segismundo dice, según las tres ediciones de la *Primera parte* publicadas en vida del poeta, «y yo con mejor distinto / tengo menos libertad» (vv. 140-141), pero muchos editores han seguido a Vera Tassis sustituyendo «distinto» por «instinto»<sup>15</sup>. Pueden aducir, como hace Ruano en nota, la variante de la primera versión, donde el verso reza «y teniendo más instinto» (v. 137), pero es probable que el motivo principal de muchos de ellos haya sido el de considerar que la voz «distinto» solo es admi-

<sup>15</sup> De las ediciones cotejadas dan «distinto» las de Sloman, Rull, Rodríguez Cuadros, Iglesias Feijoo, Antonucci y Timoner, e «instinto» Riquer, Morón, Ruano, Rico, Bergamín, Alonso Monedero, Ynduráin y Asencio.

ble como adjetivo. Sin embargo, como señalan algunos editores, su uso como sustantivo está documentado y recogido por el *Diccionario de autoridades*: «se halla usado algunas veces como sustantivo masculino, por lo mismo que Instinto». Un uso, en efecto, poco frecuente sin duda, puesto que un contemporáneo como Vera Tassis parece haberlo desconocido. Ahora, lo que no se ha señalado nunca, que yo sepa, es que los ilustres académicos dieciochescos no parecen haber acertado en la definición: «distinto» no es, como afirma su diccionario, «lo mismo que instinto», sino que puede llegar incluso a tener una relación antitética con este concepto, al menos, en Calderón. En un lugar de su auto *Los alimentos del hombre*, ya citado por Iglesias Feijoo<sup>16</sup>, dice la Razón:

en lugar de instinto  
 elevó Dios su [= del hombre] talento  
 a distinto (con que puede  
 entre lo malo y lo bueno  
 elegir con albedrío  
 para su merecimiento  
 lo mejor)...  
 (vv. 1198-1204)<sup>17</sup>

El pasaje es sumamente iluminador, pues no solo opone «distinto» humano a «instinto» animal, sino que define aquel como la capacidad de discernir «entre lo malo y lo bueno», que es requisito previo para poder «elegir con albedrío» acertadamente. En términos de coherencia argumentativa, y de analogía retórica con las estrofas antecedentes y siguientes, es exactamente el sentido que exige el verso 141 de *La vida es sueño*.

Recordemos que en su soliloquio, Segismundo interroga a Dios para «apurar» por qué los otros seres vivos, habiendo cometido el mismo supuesto delito que él —el de nacer—, no han recibido el mismo castigo. En el agravio comparativo cometido por la justicia divina, tal como

<sup>16</sup> Sólo he encontrado dos usos de «distinto» en este sentido en Calderón, que son los ya citados por Iglesias Feijoo (2002, p. 530). Un tercero, que la base de datos TESO localiza en *Duelos de amor y libertad* («pues por qué, por qué nosotros / con más razón, más distinto, / no habremos de cobrar alas?») curiosamente no está confirmado por la edición de Vera Tassis que manejo (el facsímil de Cruickshank y Varey), pero al parecer sí figura en el ejemplar manejado para TESO, en cuyo caso «instinto» sería una enmienda introducida por el impresor sobre la marcha.

<sup>17</sup> Cito por la edición de Zugasti.

lo expone Segismundo, hay un agravante más: su condición humana le hace más necesitado de libertad que aquellos seres que, careciendo de tal condición, gozan de mayor libertad de él. Por eso, Segismundo recuerda retóricamente a su creador que el ave, como animal que es, carece de alma (v. 131)<sup>18</sup>, por lo que —añado yo— no puede ganar ni el cielo ni el infierno por medio de sus actos y es menos necesitada de libertad; que el pez carece de libre albedrío (v. 151), por lo que la libertad le es inútil; que el arroyo ni siquiera posee la vida (v. 161); y que el bruto (probablemente tiene en mente el leopardo, cuya «piel / dibujan manchas bellas») carece de *distinto* (v. 141), la capacidad de distinguir entre el bien y el mal.

La lección que encaja mal aquí es, precisamente, «instinto», facultad que Calderón, a menudo (aunque no siempre) atribuye exclusivamente a los animales<sup>19</sup>, y de la que difícilmente puede afirmarse que el hombre lo tiene «mejor» o «más» que el bruto, puesto que la misma estrofa explica que quien «enseña a tener crueldad» al animal es el hombre.

Confirma esta lectura, además, el lugar paralelo del auto de *La vida es sueño*. En un soliloquio construido sobre las décimas de Segismundo en la comedia, dice el Hombre:

Por què, si es bruto el que a bellas  
manchas salpica la piel,  
gracias al docto pincel,  
que aun puso primor en ellas,  
apenas nace, y las huellas  
estampa, quando a piedad  
de bruta capacidad,  
uno, y otro laberinto  
corre, yo con mas distinto  
tengo menos libertad?

(vv. 682-691)<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Me parece claro que los términos «más» y «menos» establecen aquí una oposición absoluta, no solo relativa: Segismundo tiene vida, el arroyo no; Segismundo tiene alma, las aves no.

<sup>19</sup> En el discurso anteriormente citado de *Los alimentos del hombre*, por ejemplo, dice la Razón que «si a ellos [= los animales] les dió instinto / [...] a él [= al hombre] el entendimiento» (1622).

<sup>20</sup> Cito por la *princeps*, pero numero los versos de acuerdo con la edición de Rull y otras.

Coincido, pues, con Iglesias Feijoo y otros en que «instinto» es en el lugar correspondiente de la comedia *lectio facillior* cometida ya en un momento muy temprano de la transmisión textual. Habrá que aceptar la lección «distinto», aunque sea a regañadientes, puesto que, tratándose de un soliloquio tan célebre, si un actor de hoy se atreve a decir «con mejor distinto» sobre un escenario, media sala pensará que se ha equivocado.

#### 4. «TENGO MENOS LIBERTAD» O «¿TENGO MENOS LIBERTAD?»

En el mismo soliloquio que acabo de comentar, la edición de Iglesias Feijoo es, que yo sepa, la única que opta por omitir los signos de interrogación que habitualmente cierran las primeras cuatro primeras décimas de estas cinco<sup>21</sup>:

Nace el ave, y, con las galas  
que le dan belleza suma,  
apenas es flor de pluma  
o ramillete con alas  
cuando las etéreas salas  
corta con velocidad,  
negándose a la piedad  
del nido que deja en calma;  
¿y teniendo yo más alma,  
tengo menos libertad?  
Nace el bruto, y, con la piel  
que dibujan manchas bellas,  
apenas signo es de estrellas  
(gracias al docto pincel)  
cuando, atrevida y cruel,  
la humana necesidad  
le enseña a tener crueldad,  
monstruo de su laberinto;  
¿y yo, con mejor distinto,  
tengo menos libertad?  
Nace el pez, que no respira,  
aborto de ovas y lamas,  
y apenas bajel de escamas

<sup>21</sup> Edito modernizando la ortografía e introduciendo puntuación según mi criterio; paso por alto algunas variantes que acepto pero no quiero comentar aquí.

sobre las ondas se mira  
 cuando a todas partes gira,  
 midiendo la inmensidad  
 de tanta capacidad  
 como le da el centro frío;  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos libertad?  
 Nace el arroyo, culebra  
 que entre flores se desata,  
 y apenas, sierpe de plata,  
 entre las flores se quiebra  
 cuando, músico, celebra  
 de los cielos la piedad,  
 que le dan con majestad  
 campo abierto a su huida;  
 ¿y teniendo yo más vida  
 tengo menos libertad?  
 En llegando a esta pasión,  
 un volcán, un Etna hecho,  
 quisiera sacar del pecho  
 pedazos del corazón.  
 ¿Qué ley, justicia o razón  
 negar a los hombres sabe  
 privilegio tan süave,  
 excepción tan principal,  
 que Dios le ha dado a un cristal,  
 a un pez, a un bruto, y a un ave?

Es legítimo preguntarse, en efecto, si el texto realmente debe ser leído así, ya que en la QCL, solo la última décima acaba en interrogación:

[...] y teniendo yo mas alma  
 tengo menos libertad.  
 [...] y yo con mejor distinto  
 tengo menos libertad.  
 [...] y yo con mas alvedrío  
 tengo menos libertad.  
 [...] y teniendo yo mas vida  
 tengo menos libertad.  
 [...] Que ley, justicia, ò razon  
 negar à los hombres sabe  
 privilegio tan suabe,

excepcion tan principal,  
 que Dios le ha dado à un cristal,  
 à un pez, à un bruto, y à un abe?

Convertir la serie de preguntas a la que los editores nos tienen acostumbrados en una serie de afirmaciones genera una diferencia retórica notable. Iglesias Feijoo, sin duda consciente de lo llamativa que resultaría su decisión de editarlas como afirmativas, aprovechó su introducción a la edición para justificarla. Escribe (pp. xxxiv-xxxv):

Las interrogaciones con las que se suelen editar las cuatro décimas del primer monólogo de Segismundo en que compara su situación con aves, brutos, peces y arroyos («¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?»), no existen en la Parte (ni están tampoco en la primera versión), y no son necesarias: en vez de interrogarse al modo romántico, el príncipe encadenado, razonando consigo mismo, lo que hace es constatar su estado, afirmándose en su condición de prisionero sin libertad.

Sin duda, Iglesias Feijoo no aplica aquí la voz «romántico» en su acepción histórico-cultural: no fueron los editores decimonónicos Keil y Hartzenbusch quienes interpolaron los signos de interrogación en las cuatro décimas, sino Vera Tassis en 1685. Como veremos, no faltan razones para tener cierta confianza en el criterio de Vera, que corregía sin duda personalmente las pruebas de los textos que editaba. Contemporáneo y conocido de Calderón (aunque bastante más joven que él), y gran conocedor de su obra, Vera habrá tenido hábitos verbales e intuiciones retóricas irremediablemente más cercanos a los del poeta que los nuestros. Su capacidad para restaurar las palabras exactas de Calderón cuando tenía que trabajar sobre un texto defectuoso está más que comprobada. No pudo haber presenciado el estreno de *La vida es sueño* —era demasiado joven por aquellas fechas, si es que había nacido (Cruikshank, 1983)— pero parece probable que viera una o más representaciones de la obra a lo largo de su vida y que supiera cómo los actores contemporáneos solían articular monólogo tan memorable. Cabe suponer que presenciara esa representación palaciega a la que remite el encabezamiento de su edición (*La vida es sueño. Fiesta que se representò à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio*).

Como es sabido, muchos textos impresos de comedias del siglo xvii son, cuanto menos, erráticos en su uso de signos de interrogación. Esto

se debe, al menos en parte, a que apenas o nunca se empleaban en los textos manuscritos que sirvieron de base para las ediciones impresas. La presencia o ausencia de signos de interrogación no debe, por lo tanto, ser relacionada con la «voluntad del autor», si no es que éste corrigiera las galeradas, lo cual casi seguramente no es el caso de ninguna edición de comedias de Calderón. El propio Calderón no parece haberlos utilizado casi nunca, como atestiguan los manuscritos que se conservan de su puño y letra, y los copistas tampoco parecen haber sido generosos con ellos.

Los componedores, por su parte, atentos como tenían que estar a las secuencias de letras y espacios, difícilmente podían introducir con buen tino la puntuación, lo cual conllevaría prestar atención a unidades de significado más extensas; en esto, da lo mismo si copiaban el texto escrito (lo cual parece haber sido el procedimiento habitual) o si se lo hacían dictar verso a verso, como hace sospechar la índole de algunas erratas que encontramos en los textos impresos. Cabe suponer que la puntuación que faltaba en los manuscritos se añadía principalmente en la fase de corrección de pruebas; pero ésta se llevaba a cabo con un muchacho dictando el texto verso a verso —y es fácil de imaginar con qué monotonía lo habrá hecho—, por lo que muchas veces al corrector se le escapaba el sentido del texto que estaba revisando. En consecuencia, era bastante limitada la capacidad real de los impresores de mejorar la casi inexistente puntuación de los manuscritos de la época. Tengo la impresión de que, por regla general, solían acertar con más frecuencia allí donde la pregunta abarca no más de un solo verso, pero mucho menos allí donde es necesaria la lectura seguida de un pasaje más extenso para captar su carácter de interrogación. Por los mismos motivos se producía a veces, sobre todo en las ediciones más descuidadas de la época, el fenómeno opuesto: la inserción de un signo de interrogación donde no debe figurar, en versos que empiezan en una palabra como «donde» o «que» (habitualmente no acentuadas en la época), mal interpretada por el cajista o el corrector.

Ahora bien, en lo que se refiere al uso de interrogaciones, la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* de 1636 no figura entre las peores ediciones de comedias de la época. Me consta que no aparecen nunca donde no deben estar, y que sí los insertó el corrector en muchos lugares donde el contexto los exige. Pero no en todos. En el mismo soliloquio que estamos comentado aquí, por ejemplo, no hay signo de interrogación alguna en el siguiente pasaje:

Solo quisiera saber  
 para apurar mis desvelos  
 (dexando à una parte cielos  
 el delito de nacer)  
 que mas os pude ofender  
 para castigar me mas;  
 no nacieron los demas,  
 pues si los demas nacieron,  
 que privilegios tuvieron,  
 que yo no gozè jamas;

Fue Vera Tassis quien añadió el signo después de «para castigar me más», «no nacieron los demás» y «que yo no gocé jamás», y los últimos dos son aceptados por todos los editores modernos. Del mismo modo, en el monólogo inicial de la comedia, todos los editores modernos coinciden en que «¿dónde [...] te desbocas, te arrastras y despeñas?» (vv. 2-8) ha de ser leído como una interrogación, pero fue Vera Tassis quien lo editó así, no P, que lo da como afirmativo. Un poco más adelante en el texto, son ejemplos de lo mismo «¿qué haremos, señora [...] cuando se parte el sol a otro horizonte?» (vv. 45-48), «¿Qué es lo que escucho, Cielo?» (v. 73) y «¿Quién mis voces ha escuchado?» (v. 175): son afirmaciones en P e interrogaciones en VT. En fin, indiscutiblemente, el uso de signos de interrogación en VT, sin ser impecable —pues aún faltan en algunos lugares—, es bastante más cuidadosa y fiable que el de los impresores de la *Primera parte* de 1636 y sus derivados. Dar en este aspecto del texto más autoridad a P que a la labor de Vera Tassis es una decisión temeraria.

Con todo, tampoco parece aconsejable fiarse ciegamente de su criterio. No tenemos más remedio que solucionar el problema basándonos en el sentido de las cuatro décimas en cuestión.

Tiene razón Iglesias Feijoo al sostener que lo que hace Segismundo en su monólogo no es «interrogarse». No interroga a sí mismo sino a aquellos «cielos» en los que se supone están escritos nuestros destinos. A ellos se dirige al principio de su soliloquio («Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros») y a ellos parece estar dirigida la pregunta con la que lo cierra:

¿Qué ley, justicia o razón  
 negar a los hombres sabe  
 privilegio tan süave,



excepción tan principal,  
que Dios le ha dado a un cristal,  
a un pez, a un bruto, y a un ave?

En esta estrofa final, el príncipe formula realmente una pregunta; pide, o exige, a los cielos una justificación de la privación de su libertad. En las cuatro décimas anteriores, Segismundo no *pregunta* si carece de la libertad que gozan las aves, los brutos, los peces y los arroyos, sino que, como sostiene Iglesias Feijoo, lo *afirma*. Segismundo sabe perfectamente que tiene menos libertad que las aves, los brutos, los peces y los arroyos; lo que no entiende, y por lo que interroga a los cielos, es *por qué* no la tiene, y es a eso que se refiere la pregunta que cierra su monólogo.

Sin embargo, esta interpretación no depende de la presencia o ausencia de signos de interrogación, ya que tendemos a leer los versos «¿y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?» más que nada como una interrogación retórica, cuya función es transmitir una afirmación que el locutor considera ya evidente. En cambio, «y teniendo yo más vida, / tengo menos libertad», afirmativo y en apariencia más sencillo, tendría la función de transmitir una afirmación que el locutor no considera evidente aún, al menos para el oyente, que en este caso son «los cielos»; y precisamente a los cielos no hace falta explicarles nada, ya que en ellos está escrito ese destino de Segismundo que «Dios con el dedo escribió».

Segismundo destaca cuatro cosas de las aves, los brutos, los peces y los arroyos. En primer lugar, que todos «nacieron», como él. En segundo lugar, que, apenas nacidos, consiguen su libertad («apenas es flor de pluma / cuando...»; «apenas signo es de estrellas... / cuando...», etc.). En tercer lugar, que a cada uno le falta un atributo necesario para el pleno ejercicio de su libertad, que él sí posee (alma, buen «distinto» o discernimiento, albedrío, y vida, respectivamente). En cuarto lugar, que su libertad es mayor que la suya. Las últimas dos son presentadas por Segismundo como incongruentes entre sí: si él posee un alma inmortal y el ave no, debería tener también más libertad que el ave; si él posee un albedrío y el pez no, debería tener más libertad que el pez para ejercerlo; etc. Y es esta oposición implícita lo que, a mi entender, se hace explícita en la pregunta retórica final de cada estrofa, y es a la vez lo que queda muy diluido si el pasaje es editado como afirmativo. Los misteriosos editores que piratearon la *Primera parte* de 1640 intentaron expresar lo mismo con un signo de exclamación (y teniendo yo mas alma / tengo menos libertad!), pero la interrogación introducida por Vera Tassis

parece la mejor solución, ya que sugiere mejor la verdadera pregunta que hace Segismundo, la pregunta implícita: «¿por qué tengo menos libertad que el ave (el bruto / el pez / el arroyo), si tengo más motivos para ejercerla?»

Frente a las interrogaciones acostumbradas, la solución propuesta por Iglesias Feijoo tiene el efecto de debilitar la fuerza retórica de los versos finales de cada estrofa; de anular la perplejidad que expresan; y de convertir en serena exposición lo que, según reconoce el propio Segismundo, es un discurso apasionado («en llegando a esta pasión, / un Volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón»). Ya que la autoridad de la puntuación de la *Primera parte* de 1636 es, como hemos visto, casi nula, podemos concluir que no hay buenas razones para omitir los signos que tan claramente pide la retórica del monólogo y que casi todos los editores han intuido como convenientes.

Por si mi argumentación no resulta decisiva, quiero añadir dos observaciones más sobre la cuestión. Primero, que Vera no fue el único en su siglo quien consideró insatisfactorio el punto al final de cada décima; la versión contrahecha de la edición de 1640 (VS), la hiciera quien la hiciera, da signos de exclamación, lo cual, retóricamente, es cercano a la solución con interrogaciones. En segundo lugar, conviene recordar de nuevo que el auto de *La vida es sueño* incluye un soliloquio análogo, claramente modelado sobre el de *La vida es sueño*, que desde la *princeps* ha sido editado siempre como interrogativo. Así como en la comedia Segismundo interroga a los cielos sobre el ave, el bruto, el pez y el arroyo, en el auto el Hombre interroga a la Gracia sobre el sol, el ave, el bruto y el pez, preguntándole:

¿Pues por qué [...]
   
teniendo más alma yo,
   
tengo menos libertad?
   
¿Por qué [...].
   
teniendo más vida yo,
   
tengo menos libertad?
   
¿Por qué [...]
   
yo, con más distinto,
   
tengo menos libertad?
   
¿Por qué [...]
   
teniendo yo más aliento,
   
tengo menos libertad?

(vv. 662-711)

En efecto, el Hombre no pregunta estas cosas «al modo romántico», pero está claro que las *pregunta*.

5. «PODRÉ YO VENCERLA» O «¿PODRÉ YO VENCERLA?»

Hay otro lugar textual sumamente importante en que Iglesias Feijoo omite los signos de interrogación, siguiendo en este caso a José María Ruano de la Haza. Se trata del momento culminante de la acción, cuando el rey Basilio se ha arrojado a los pies de su hijo rogándole que se vengue de él, y éste, en un discurso dirigido a todo el auditorio, le ha contestado denunciando la estrategia que adoptó para evitar el cumplimiento del hado anunciado en su horóscopo. Con la puntuación que, con leves variantes, se ha venido editando desde el siglo XIX, remata su monólogo del siguiente modo:

Sentencia del cielo fue;  
por más que quiso estorbarla  
él [= Basilio], no pudo; ¿y podré yo,  
que soy menor en las canas,  
en el valor y en la ciencia,  
vencerla? Señor, levanta,  
dame tu mano.

(vv. 3236-3241)

Al editar la comedia, José Ruano de la Haza se fijó en que los signos de interrogación faltan en todos los textos de la obra que se publicaron en el siglo XVII, tanto en la tradición Z como en P. El texto de QCL, por ejemplo, reza:

Sentencia del cielo fue,  
por mas que quiso estorvarla  
èl no pudo, y podrè yo,  
que soy menor en las canas,  
en el valor y la ciencia  
vencerla: señor levanta,  
dame tu mano.

En consecuencia, Ruano optó por editar el pasaje así:

Sentencia del cielo fue.  
 Por más que quiso estorbarla  
 él, no pudo; y podré yo,  
 que soy menor en las canas,  
 en el valor y en la ciencia,  
 vencerla. Señor, levanta;  
 dame tu mano.

Este modo de editar rompe radicalmente con la costumbre, iniciada por Hartzenbusch, de representar la frase «podré yo... vencerla» como interrogante. Analizaré el efecto de esta decisión del editor más adelante; baste por ahora constatar que las consecuencias para la estructura retórica del fragmento no son desdeñables.

La decisión tiene como fuerte argumento a su favor el que «ni siquiera el cuidadoso Vera Tassis» puso tal signo, como señala con razón el propio Ruano de la Haza en nota a su edición (vv. 3238-3241). Como vimos, es un argumento de peso, pero no decisivo, ya que Vera no es infalible en este respecto, como no lo es ni lo será nunca ningún editor. Es cierto que, como ya indicamos, su edición es mucho más fiable que las impresiones anteriores en el uso de signos de interrogación, pero en este caso creo que se equivocó al no interpolar uno.

En primer lugar, aunque tal vez no es incorrecta, la anteposición del verbo al pronombre personal en el inicio de un enunciado afirmativo es muy rara. Así lo intuye hoy día el hispanohablante; y las nuevas tecnologías nos permiten comprobar con cierta facilidad que también lo intuía así Calderón. La base de datos TESO, que incluye textos de casi todas las obras dramáticas mayores que se conservan de Calderón, da en ellas 32 ocurrencias del sintagma «podre yo», incluyendo la de *La vida es sueño* que nos ocupa aquí. De las 31 restantes, 11 son interrogativas («¿podré yo...?»; «¿cómo podré yo...?», etc.); 4 son negaciones («no podré yo»); 7 van precedidas por «mal» o «bien», y las demás por otros complementos adverbiales como «pues con eso», «y así», «entretanto», etc. «Podré yo» no va nunca al principio de una oración, si no es tratándose de una interrogación. Este pasaje de *La vida es sueño* sería, pues, la única excepción a la regla general.

Hay otro motivo, a mi juicio mucho más potente, para rechazar el «podré yo...» afirmativo propuesto por Ruano. Recordemos la situación dramática: Basilio está tendido o arrodillado en el suelo, a la espera de su muerte inminente; Segismundo, espada en mano probablemente, y

con no pocos motivos para vengarse de su padre, acaba de denunciar la educación que ha recibido. El hado se está cumpliendo tal como ha sido vaticinado; a fin de cuentas, como recuerda el príncipe, «sentencia del cielo fue». La duda que tiene en suspensión al «oyente» es: ¿qué hará Segismundo? ¿Matará a su padre, ahora que se le presenta la ocasión? Un poco antes ha afirmado que

No antes de venir el daño  
se reserva ni se guarda  
quien le previene; que, aunque  
puede humilde —cosa es clara—  
reservarse dél, *no es*  
*sino después que se halla*  
*en la ocasión.*

(vv. 3220–3226)

El público del estreno —a diferencia del público de ahora, que ya conoce la acción de la pieza clásica— no sabe aún si, ahora que Segismundo se halla en la «ocasión», será capaz de poner en la práctica esta sabiduría venciendo no solo su «estrella» sino también su resentimiento hacia su padre. Y es entonces cuando nos ofrece un argumento que le podría servir de justificación para matarle: si su padre ha tenido más experiencia vital, más «ciencia», no es razonable esperar de él que sepa hacer lo que su padre no supo hacer: vencer su destino. Si la frase que pronuncia Segismundo es una pregunta, la respuesta implícita es: no, no podrá vencerlo, no es razonable esperar tal cosa de él. De este modo, la tensión dramática llega a culminación en los versos 3237–3241:

Por más que quiso estorbar [la sentencia del cielo]  
él, no pudo; ¿y podré yo,  
que soy menor en las canas,  
en el valor y en la ciencia,  
vencerla?

El texto parece exigir del actor una breve pausa aquí, un tenso suspiro después de estas palabras, mientras el espectador se pregunta qué hará el príncipe; hasta que suena la respuesta que da Segismundo a su propia pregunta, liberando de una vez la tensión acumulada (y a la vez, dicho sea de paso, proporcionando con su acción la clave para la comprensión del sentido de la obra):

Señor, levanta;  
dame tu mano.

La duda se ha resuelto y el espectador ya puede respirar tranquilamente: Segismundo ha optado por no vengarse, y todo va ya encaminado a la reconciliación. El efecto dramático es magnífico, por lo que resulta casi inconcebible que sea una consecuencia de un mero error de los editores modernos, empeñados en poner signos de interrogación donde no deben figurar. Editar el pasaje como afirmativo es convertir su momento más dramático en un desenlace insulso. Así lo entendió Keil en 1830 y así lo entendió pocos años más tarde Hartzzenbusch; y Hartzzenbusch era también un hombre de teatro.

Al eliminar los ya habituales signos de interrogación, Ruano, por supuesto, habrá tenido en mente el lugar paralelo de la tradición Z, que conoce como nadie:

Sentencia del cielo fue;  
y porque quiso escusarla  
sin valor y sin prudencia  
no pudo; y hoy mi constancia  
ha de poder, siendo menos.  
Del suelo, padre, levanta.

El que en esta versión no haya pregunta, ni, por tanto, ese dramático momento de duda sobre la acción que está a punto de acometer Segismundo, no significa que no los haya en la segunda versión de la comedia. Es éste precisamente uno de los aspectos en los que el texto de la segunda versión resulta mucho más satisfactorio como drama poético.

En resumen, en los dos momentos de la comedia en los que editores recientes se inclinan a omitir los signos de interrogación introducidos en ediciones anteriores, los motivos para ello no son decisivos, pero los hay buenos para restaurar dichos signos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001.  
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales alegóricos y historiales. Primera parte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1677.

- *Comedias*, 19 tomos, edición en facsímil a cargo de Don W. Cruickshank y John E. Varey, Londres, Tamesis, 1973.
- *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.
- *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1985.
- *La vida es sueño*, ed. Antonio Asencio Gómez, Málaga, Ágora, 1993.
- *La vida es sueño*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Plaza y Janés, 1999.
- *La vida es sueño*, ed. José Bergamín, Barcelona, Océano, 2000.
- *La vida es sueño*, ed. Begoña Alonso Monedero, Madrid, Santillana, 2001.
- *La vida es sueño*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- *La vida es sueño*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 2004.
- *La vida es sueño*, ed. Luis Iglesias Feijoo, en *Comedias I. Primera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- *La vida es sueño*, ed. María del Mar Cortés Timoner, Barcelona, Austral Educación, 2014.
- *Los alimentos del hombre*, ed. Miguel Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- *Obras completas I. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.
- *Obras completas II. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- *Obras completas III. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.
- COENEN, Erik, «Del libro al palacio, del palacio al libro: una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 75-83.
- «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», en *Revista de Filología Española*, 89, núm. 1, 2009, pp. 29-56.
- CRUICKSHANK, DON W., «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», en *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, ed. Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.
- «*La vida es sueño* en el Siglo XVII», en 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, Liverpool University Press, 2000, pp. 11-36.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 517-532.
- «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre las ediciones de las ‘Obras completas’ de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2, 2015, pp. 74-105.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 887-898.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Don W. CRUICKSHANK, y José María RUANO DE LA HAZA, *La segunda versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- WILSON, Edward M., «The two editions of Calderón's *Primera parte* of 1640» [1959], en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, edición en facsímil a cargo de Don W. Cruickshank y John E. Varey), London, Tamesis, 1973, vol. I, pp. 57-77.