

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Estudio literario y prolegómenos para una edición crítica de *Las tres justicias en una* de Pedro Calderón de la Barca

Tesis para obtener el título profesional de  
Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura  
Hispánica que presenta:

AUTORA:

Nicole Rocio de Fatima Ponce De La Torre

ASESOR:

Dr. Jose Elias Gutierrez Meza

Lima, 2024

### Informe de similitud

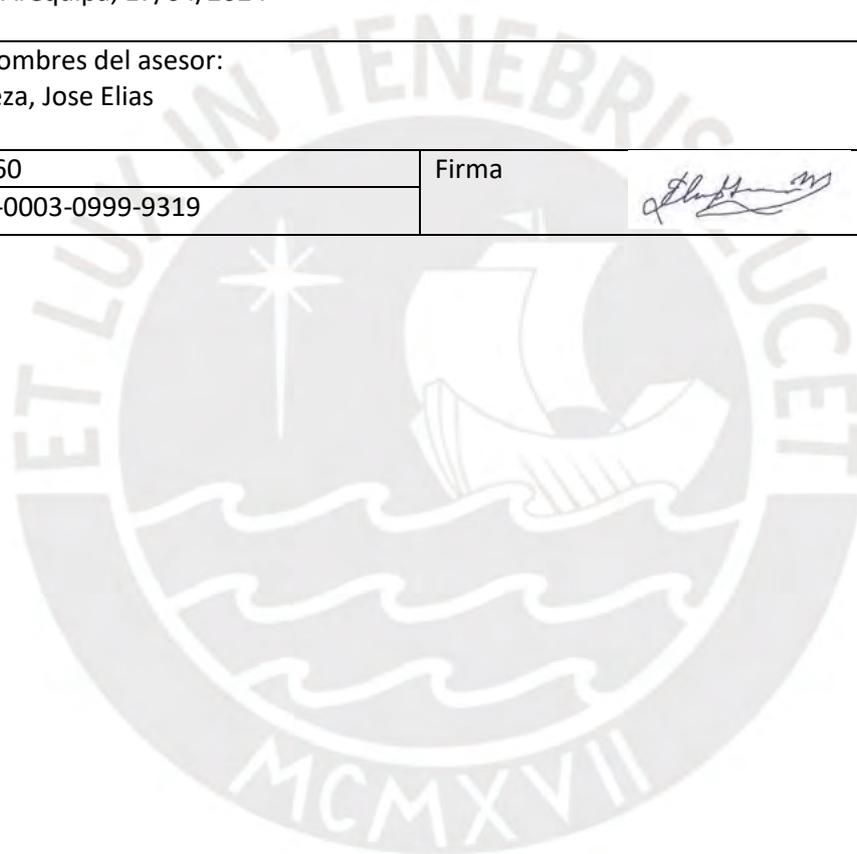
Yo, Jose Elias Gutierrez Meza, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada:

Estudio literario y prolegómenos para una edición crítica de *Las tres justicias en una* de Pedro Calderón de la Barca, de la autora Nicole Rocio de Fatima Ponce de La Torre, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud del 23%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17/04/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y en la tesis no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

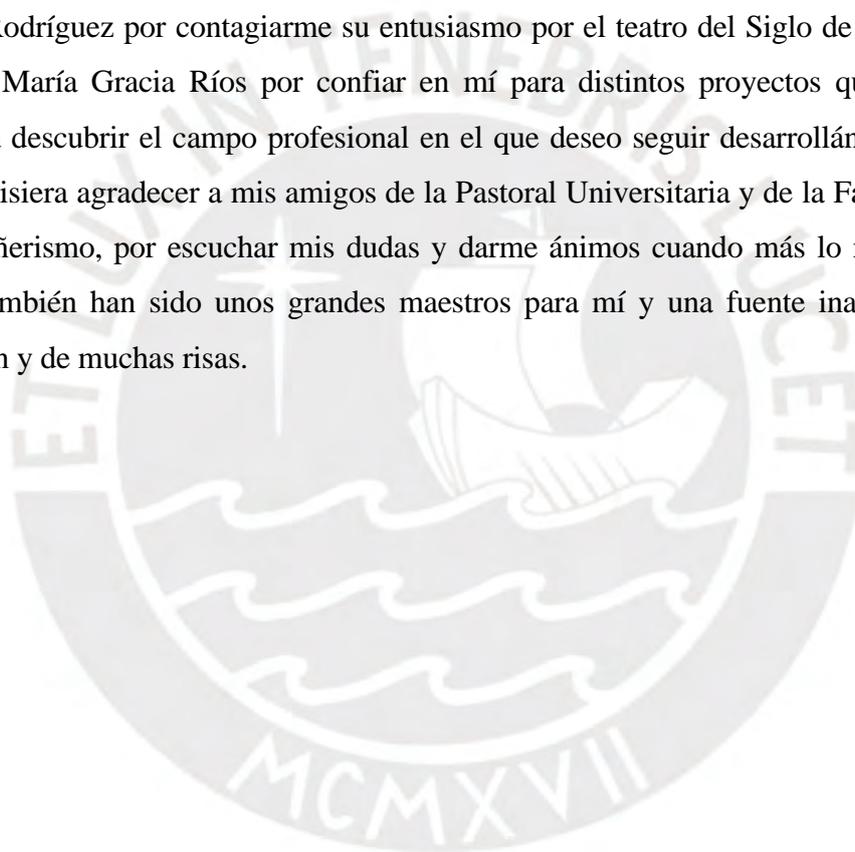
Lugar y fecha: Arequipa, 17/04/2024

Apellidos y nombres del asesor: Gutierrez Meza, Jose Elias	
DNI: 40430660	Firma 
ORCID: 0000-0003-0999-9319	



## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mi familia, por el soporte y los ánimos durante todo el proceso de elaboración de esta tesis. Sin su apoyo, consejos y oraciones no habría podido terminarla. En segundo lugar, quiero agradecer encarecidamente a mi asesor el profesor José Elías Gutiérrez por la oportunidad de trabajar esta comedia, su ayuda para conseguir gran parte del material bibliográfico y su paciencia y observaciones para lograr que este trabajo sea el mejor posible. Asimismo, agradezco a todos los docentes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú por todas sus enseñanzas a lo largo de mi formación, en especial, al profesor José Antonio Rodríguez por contagiarme su entusiasmo por el teatro del Siglo de Oro y a la profesora María Gracia Ríos por confiar en mí para distintos proyectos que me han ayudado a descubrir el campo profesional en el que deseo seguir desarrollándome. Por último, quisiera agradecer a mis amigos de la Pastoral Universitaria y de la Facultad por su compañerismo, por escuchar mis dudas y darme ánimos cuando más lo necesitaba; ustedes también han sido unos grandes maestros para mí y una fuente inagotable de inspiración y de muchas risas.



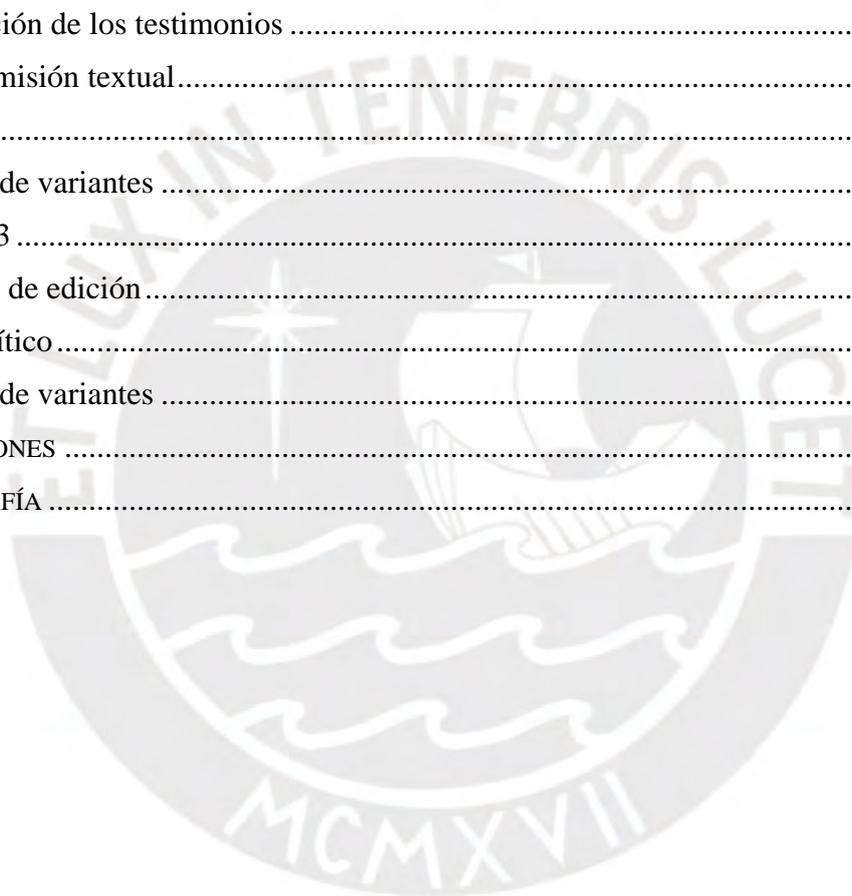
## RESUMEN

La presente tesis consiste en la elaboración de una edición crítica preliminar de la tragedia calderoniana *Las tres justicias en una*, dada la falta de una edición crítica según los criterios actuales. El primer capítulo se centra en el estudio literario de la comedia, abordando cuestiones como su datación y el debate en torno a su posible composición en colaboración. Asimismo, se examina su pertenencia al género trágico en el marco de la comedia nueva española, y sus principales representaciones y traducciones en los siglos subsiguientes. También se investigan las posibles fuentes utilizadas por Calderón para su composición. El segundo capítulo, por su parte, está dedicado al estudio de la transmisión textual de la comedia. Mediante el cotejo de los testimonios más significativos y el análisis de sus variantes, se determina que el testimonio de *Escogidas* (E) es el más cercano al arquetipo, que existen dos subarquetipos perdidos y que el testimonio de Vera Tassis presenta una contaminación de E. Por último, en base al *stemma* obtenido del estudio textual, se presenta en el tercer capítulo la edición crítica de los primeros 166 versos de la comedia, enriquecida con anotaciones lingüísticas y comentarios críticos para su mejor comprensión.

Palabras clave: *Las tres justicias en una*, Calderón de la Barca, Siglo de Oro, teatro español, tragedia, edición crítica, justicia de Aragón.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1 .....	6
Sobre la autoría de Calderón.....	6
Sobre el género de la comedia .....	10
Fecha de composición.....	21
Representaciones y traducciones .....	24
Fuentes de la comedia.....	27
CAPÍTULO 2 .....	36
Descripción de los testimonios .....	38
La transmisión textual.....	48
Stemma .....	73
Aparato de variantes .....	75
CAPÍTULO 3 .....	93
Criterios de edición.....	93
Texto crítico.....	94
Aparato de variantes .....	101
CONCLUSIONES .....	104
BIBLIOGRAFÍA .....	107



## LISTA DE ILUSTRACIONES

IMAGEN 1: Resultados de ETSO y <i>Las tres justicias en una</i> (comedia completa) .....	9
IMAGEN 2: Resultados de ETSO y <i>Las tres justicias en una</i> (primera jornada) .....	9
IMAGEN 3: Resultados ETSO y <i>Las tres justicias en una</i> (segunda jornada) .....	10
IMAGEN 4: Resultados de ETSO y <i>Las tres justicias en una</i> (tercera jornada) .....	10
IMAGEN 5: Portada de la <i>Parte quince</i> de las <i>Comedias nuevas, escogidas</i> .....	40
IMAGEN 6: Portada de la <i>Novena parte</i> de Calderón por Vera Tassis .....	41
IMAGEN 7: Portada de la edición contrafacta 1 de la <i>Novena parte</i> .....	42
IMAGEN 8: Detalles de VT y PVT1 de <i>Las tres justicias en una</i> .....	44
IMAGEN 9: Detalles de VT y PVT de <i>Las cadenas del Demonio</i> .....	44
IMAGEN 10: Detalles de VT y PVT de la <i>Aurora en Copacabana</i> .....	45
IMAGEN 11: Portada de la edición contrafacta 2 de la <i>Novena parte</i> .....	45
IMAGEN 12: Detalles de PVT2 y de <i>Escogidas</i> de <i>Las tres justicias en una</i> .....	46
IMAGEN 13: Detalles de PVT2 y VT de <i>Las tres justicias en una</i> .....	47
IMAGEN 14: Detalles de M y PVT1 de <i>Las tres justicias en una</i> .....	47

## LISTA DE TABLAS

TABLA 1: Tabla métrica de Hilborn .....	22
TABLA 2: Tabla métrica de <i>Las tres justicias en una</i> .....	23
TABLA 3: Tabla de representaciones siglo XVIII .....	26

## INTRODUCCIÓN

Pedro Calderón de la Barca es uno de los dramaturgos más destacados y estudiados del Siglo de Oro español. Sin embargo, a pesar de la relevancia de su obra en el canon literario, aún buena parte de sus comedias no cuenta con una edición crítica según los criterios actuales que permita su estudio y mayor difusión. Este es el caso de la comedia *Las tres justicias en una*, una quizá de sus mejores tragedias y, lamentablemente, al mismo tiempo, una de las menos conocidas.

Compuesta probablemente a mediados de la década de 1630, la presente comedia trata temas como el honor, la justicia y las relaciones familiares a través de la historia de don Lope de Urrea, un joven bandolero, cuyo carácter impetuoso y belicoso, agraviado por la mala relación con su padre, quien nunca le mostró amor ni atención, lo llevó a tener una vida desordenada y serios problemas con la justicia, que al final, junto con los errores cometidos en el pasado por su familia, terminarán conduciéndolo a su muerte. La historia comienza con el asalto de don Lope a la comitiva de don Mendo, el nuevo justicia de Aragón, quien viaja acompañado por su hija Violante; sin embargo, de improviso, don Lope siente una repentina compasión y respeto que lo detiene en su cometido y, asimismo, lo impulsa a contarles cómo terminó siendo bandolero, del matrimonio arreglado e infeliz de sus padres y de la pésima relación que tiene con su progenitor. Don Mendo, compadecido, se compromete a ayudarlo a obtener el perdón real y se encamina a la corte de Aragón donde encuentra a su padre, homónimo de su hijo, intercediendo por este ante su majestad don Pedro de Aragón. El rey deja el caso en manos de don Mendo como nuevo justicia, quien, haciendo ejercicio de su cargo, otorga el indulto al joven Lope, permitiéndole regresar a su hogar con su familia. No obstante, esta nueva paz y felicidad es breve, pues don Lope, como producto de un malentendido, se enfrenta a su amigo don Guillén por el amor de Violante. El incidente empeora cuando su padre interviene y el hijo, en vez de bajar las armas, reacciona impulsivamente abofeteándolo públicamente. Su padre, ofendido, acude nuevamente al rey, pero esta vez para exigir que su hijo sea castigado implacablemente. El monarca, intrigado por la relación de odio entre padre e hijo, decide interrogar en privado a doña Blanca, madre de don Lope. Presionada, doña Blanca revela que don Lope es, en realidad, hijo de su hermana, ya fallecida, y de don Mendo, quien en el pasado la engañó y acabó casándose con otra mujer. Confirmadas sus sospechas sobre el verdadero origen del joven Lope, el rey Pedro decide hacer justicia por su propia mano. A continuación, el

rey condena a don Lope hijo a muerte, castigando al mismo tiempo a través de esta única sentencia la ofensa pública hacia su padre putativo, el engaño de doña Blanca a su marido y el desagravio cometido por don Mendo en el pasado.

Pese a que se tiene noticia de que este impactante drama fue representado en numerosas ocasiones durante el siglo XVII y hasta cerca de la mitad del siglo XVIII, dato por demás llamativo para los investigadores sobre su importancia en la época, la obra fue desatendida por la crítica durante muchos años e incluso se cuestionó la autoría calderoniana sobre la comedia. Solo a finales del siglo XX, la comedia volvió a llamar la atención de algunos investigadores; sin embargo, son pocos los trabajos académicos que analizan o mencionan esta comedia y todavía son menos los que se enfocan en ella de manera particular.

Este pequeño canon de estudios críticos sobre la comedia puede agruparse en dos vertientes: la primera se ha enfocado en el análisis del contexto de composición de la obra y la segunda, en el sentido de honor y la justicia como fuerzas dramáticas del desenlace trágico. Respecto al primer eje, uno de los debates más constantes de la crítica ha sido en torno a su fecha de composición. Los pocos estudios realizados al respecto solo han podido brindar algunas aproximaciones, debido a la ausencia de algún manuscrito o de fuentes indirectas que indiquen una fecha exacta de su elaboración. Uno de ellos es el estudio cronológico de las comedias de Calderón a partir de su polimetría de Harry W. Hilborn (1938), en el que se propone su fecha de composición entre 1636 y 1637; propuesta que no se aleja de la sugerida posteriormente por Alexander Parker (1962), quien la sitúa entre 1635 y 1640 por la madurez de la composición en comparación con la comedia *La devoción de la cruz*. El último en plantear una fecha ha sido Isaac Benabú (1991), quien, siguiendo la línea de Parker, sitúa la comedia entre 1630 y 1637, pero tomando en cuenta el imaginario de la obra y sus similitudes con otras comedias calderonianas como, por ejemplo, *El médico de su honra*. Un debate más complejo se dio respecto a las fuentes empleadas para su composición. Algunos como Francisco Bances Candamo en su obra *Theatros de los treatros* y Jean Joseph Damas Hinard en su traducción al francés de la comedia proponen un origen histórico del agravio representado. Otros, como Benabú, se oponen a este comentario y sitúan el enfrentamiento entre padre-hijo como un tema predilecto de los españoles de la época; por lo que señalan como fuente la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega. A este debate se le suma la figura del rey, cuya calificación

como “justiciero y cruel” en la comedia apunta a cuatro reyes de España y Portugal que compartieron dichos títulos (y algunos hasta el nombre “Pedro”) casi simultáneamente. Una de las pocas investigadoras que ha tratado de definir la figura histórica detrás del personaje es Dian Fox (1986), quien elabora en su estudio una correlación entre los conflictos que mantuvo la corona española con la figura del justicia de Aragón.

El otro eje de discusión importante ha sido el estudio de la representación del sentido del honor y la justicia en la comedia como fuerzas dramáticas de la historia, es decir, como motores del desenlace trágico. En este campo, Marie-Françoise Déodat Kessedjian (1999) analiza, por ejemplo, las implicaciones del silencio en la salvaguarda del honor y sus consecuencias en torno a la aplicación de la justicia por parte del rey. Por su parte, Dian Fox (1986) centra su análisis en la controversial figura del rey dentro de la comedia y se propone entender el sentido de justicia que lo envuelve. Para lograr ello, compara la comedia con otras dos que también presentan la imagen de un rey-juez: *El príncipe perfecto* de Lope de Vega, que presenta un caso similar, pero cuyo desenlace responde a la aplicación de la misericordia evitando el desenlace mortal, y *El postrer duelo de España* de Calderón, en la que la aplicación de la justicia por parte del emperador no es arbitraria ni directa, sino a través de la delegación y los canales oficiales. Otro estudio destacado es el de M. Gordon (1986), que apunta a una defensa de *Las tres justicias en una* como tragedia dentro del contexto áureo español. A partir de un análisis comparativo de la comedia con el modelo trágico aristotélico y otras tragedias calderonianas, Gordon destaca el grado de complejidad a través del cual Calderón explora las cuestiones morales sugiriendo una mirada de la interacción entre la moralidad y la vida que resulta problemática. Para ello analiza, por un lado, la figura moral y autoritaria del rey y, por otro lado, el juego del honor como fuerza dramática. Por último, entre los estudios más recientes se encuentran el de Isabel Crespo (2003) y el de Ismael López (2015). La primera examina el carácter trágico de la comedia a partir del concepto de catarsis cristiana, explorando las fuerzas geopolíticas, las creencias religiosas, los sistemas legales y las actitudes culturales de la época. El segundo, en cambio, enfoca su estudio en las complejas relaciones amorosas e intrafamiliares, cuyo enredo y secreto contribuyen en la puesta en peligro del honor y la aplicación de una justicia severa y secreta.

Mención aparte amerita el estudio de Gwynne Edwards (1983) que, aunque breve, es el único análisis crítico textual que se ha hecho de la comedia. En él se señalan algunos de

los principales errores que comparten cuatro de los testimonios más antiguos que se conservan de la obra. Además, se destacan las correcciones hechas por Vera Tassis y se apunta su posible relación con los otros testimonios. Sin embargo, no se propone ni sustenta ningún *stemma*.

En lo que se refiere a las ediciones que han circulado de *Las tres justicias en una*, ha sido publicada como parte de las ediciones del teatro completo de Calderón de Vera Tassis (1691), Luis Astrana (1951) y Ángel Balbuena Briones (1959), y como edición crítica por Isaac Benabú en *On the boards and in the press Calderón's "Las tres justicias en una"* (1991). No obstante, se trata de una edición que no responde a los criterios actuales sobre la modernización de las gráficas sin trascendencia fonética de los textos teatrales del siglo XVII<sup>1</sup>. Presenta, además, una anotación bastante limitada y su estudio textual, a pesar de revisar y cotejar las variantes de distintos testimonios mucho más detalladamente que Edwards, no propone un *stemma* claro de su transmisión textual. Por lo tanto, la situación editorial y el estudio textual de la comedia siguen estando descuidados.

La presente tesis busca precisamente cubrir estos vacíos a partir de la elaboración de una edición crítica preliminar de la comedia que, asimismo, contenga un estudio sobre los principales aspectos literarios de la misma. En pos de este objetivo, la tesis ha sido estructurada tomando como modelo el proyecto de edición de las comedias completas de Calderón de la Barca emprendido por el Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y publicado en la Biblioteca Áurea Hispánica de la editorial Iberoamericana/Vervuert. Por ello, este trabajo está dividido en tres partes: el estudio literario, el estudio textual y la edición crítica. El primer capítulo, destinado al estudio literario de la comedia, abarca, en primer lugar, el debate en torno a su autoría y posible composición en colaboración; seguidamente, se examina su pertenencia al género trágico dentro del modelo de la comedia nueva española, su datación, sus principales representaciones y traducciones durante los siglos posteriores a su publicación y, por último, se dedica un apartado al análisis de las fuentes que pudo haber consultado Calderón para su elaboración. El segundo capítulo comprende el estudio detallado de la transmisión textual, para el cual se siguieron los lineamientos

---

<sup>1</sup> De hecho, años antes de la publicación de la edición de Benabú, que apareció como el número 18 de la serie de "Ediciones críticas" de la editorial Reichenberger, se publicaron en dicha serie las ediciones de los reconocidos calderonistas José María Ruano de la Haza (*Cada uno para sí*, número 1) y Edward Wilson (*Fieras afemina amor*, número 3), en las que se modernizan todas las gráficas anticuadas.

expuestos por Alberto Blecuá en su *Manual de crítica textual* y las observaciones brindadas por Ignacio Arellano en *Editar a Calderón*. Asimismo, se utilizaron los testimonios más antiguos y relevantes conservados de la comedia: la *Parte quince* de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, la *Novena parte de comedias* de Calderón editada por Juan de Vera Tassis, dos ediciones contrafactas de dicha parte y una suelta del siglo XVII. Finalmente, el tercer capítulo presenta el texto crítico de los primeros 166 versos de la comedia fijado a partir del *stemma* y las relaciones definidas en el estudio textual. Este texto, además, ha sido modernizado y enriquecido con anotaciones lingüísticas y la realización de las enmiendas pertinentes para su mejor comprensión por parte del lector.

Definido el panorama editorial y académico de la comedia, queda clara la necesidad de la elaboración de esta tesis. Esta pieza teatral no cuenta con una edición crítica moderna que responda a las exigencias actuales y los pocos trabajos académicos que existen sobre ella no se enfocan en lo que propone este trabajo o han sido insuficientes. Por otro lado, considero que la elaboración de una edición crítica preliminar de *Las tres justicias en una* facilitará, primero, la difusión de la obra y el auge de nuevas investigaciones; en segundo lugar, permitirá una mayor comprensión del tratamiento del género trágico en la España del Siglo de Oro; finalmente, contribuirá a la visualización de la importancia del trabajo de la crítica textual en la conservación, recuperación y divulgación de textos literarios antiguos.

## CAPÍTULO 1

### ESTUDIO PRELIMINAR DE *LAS TRES JUSTICIAS EN UNA*

El presente capítulo está dedicado a los principales aspectos del estudio literario de *Las tres justicias en una*. En esta línea se recogerá, en primer lugar, el debate respecto a la autoría calderoniana de esta comedia. En segundo lugar, se examinará su pertenencia al género trágico dentro del particular contexto de la comedia nueva española. En tercer lugar, se abordará la discusión respecto a su fecha de composición. En cuarto lugar, se dará cuenta de las representaciones y traducciones que se han podido rastrear de la pieza. Finalmente, se dedicará un apartado al estudio de las fuentes que Calderón pudo haber consultado para la elaboración de esta comedia: la segunda parte de *El príncipe perfecto* (1623) de Lope de Vega y la *Chronica dos reys de Portugal* de Duarte Nunes do Leao (s. XIV), textos en los que también se presenta el caso de un hijo que abofetea a su padre, escena central de la presente comedia calderoniana.

#### SOBRE LA AUTORÍA DE CALDERÓN

El debate académico en torno a la autoría de Calderón de esta comedia se enfoca en la sospecha de su posible composición en colaboración<sup>2</sup>. Dicho cuestionamiento parte de la ausencia de la comedia en las listas de Veragua y Marañón<sup>3</sup>, pese a su inclusión en la edición de la *Novena parte de comedias* de Juan de Vera Tassis<sup>4</sup> (Coenen 2009: 113). Uno de los primeros en notar esta discordancia fue el dramaturgo y crítico español Juan Eugenio Hartzenbusch, quien, además, pone en duda la paternidad de Calderón sobre la tercera jornada, debido a “la aparente falta de conexión entre el corte en la mano al entregar el cuchillo y el método del garrote con el cual es ajusticiado don Lope hijo” (Crespo 2003: 132). Para Hartzenbusch, don Lope hijo debió haber muerto degollado y

<sup>2</sup> Se denomina composición en colaboración a toda “pieza teatral en cuyo proceso de escritura alternan de dos a nueve dramaturgos, siendo dominantes las combinaciones de dos o tres autores, que se reparten el trabajo según criterios flexibles; en varios casos, no es posible establecer con certeza absoluta ni el número de los colaboradores, ni su identidad, ni el peso de la contribución de cada uno al resultado final” (Cassol 2012: 53). En el caso de Calderón se sabe que escribió en colaboración aproximadamente una docena de comedias (Vega García-Luengos 2008: 264-265).

<sup>3</sup> Aparte del inventario redactado por Vera Tassis durante la edición de sus *Partes de comedias*, se han conservado hasta nuestros días dos listas más de las obras de Calderón: la lista “de Veragua” y la “de Marañón”. La primera, y más conocida, se trata de una relación de comedias que acompaña a una carta de Calderón, fechada en 1680, dirigida al Duque de Veragua y que aparece recogida en el *Obelisco fúnebre [...] a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (1684) de Gaspar Agustín de Lara. La segunda lista se trata de copia del siglo XVIII de una “memoria” de comedias escrita por el propio Calderón por mandato del rey Carlos II y presentada por don Francisco de Marañón (Wilson 1962).

<sup>4</sup> Entre las comedias editadas por Juan de Vera Tassis, pero que no aparecen en ninguna de las dos listas se encuentran: *Nadie fie su secreto*, *Céfalo y Pocris*, *La señora y la criada*, *Las cadenas del demonio*, *La sibila de Oriente* y *La exaltación de la cruz* (Coenen 2009: 113)

no por medio del garrote dada su condición noble. Sin embargo, tal observación ha sido desestimada posteriormente por otros investigadores tales como Niceto Alcalá y Alfredo López. Ambos subrayan que, en realidad, la aplicación del garrote no contradecía las ideas de justicia dominantes en la época ni discrepaba de los elementos dramáticos característicos del teatro calderoniano; en todo caso, como ellos afirman, confirmaría la maestría argumentativa de Calderón en la elaboración de tramas cada vez más complejas y simbólicas (Crespo 2003: 132-134).

No obstante, esta sospecha sobre la posible colaboración de otro dramaturgo en la elaboración del tercer acto de la comedia aún se hace eco en el estudio cronológico-polimétrico de Harry Hilborn, quien cuestiona la autoría de Calderón sobre esta jornada “sin más motivo que la presencia en ella de un pasaje en ovillejos<sup>5</sup> que casaba mal con su sistema de datación” (Coenen 2009: 113); de ahí que sean descritos como “a unique type of metre, made up of rhymed couplets with alternating octosyllabics and verses of four or five syllables [...] certainly does not resemble in versification anything else in the comedias of Calderón” (1938: 40). Aun así, resulta extraño el hecho de que Hilborn resalte únicamente en *Las tres justicias* la presencia de dicha figura métrica, siendo esta en realidad utilizada por el autor en otras seis comedias<sup>6</sup>, igualmente examinadas en su investigación. Sin embargo, la presencia del ovillejo en estas piezas no suscitó ningún tipo de comentario de su parte, más allá de ser identificado como una agrupación de versos irregulares y clasificado en la casilla de miscelánea (Antonucci 2021: 583), desmereciéndose así su particularidad dentro de la producción dramática calderoniana.

De ahí en adelante, la autoría de Calderón respecto de esta comedia no ha vuelto a ser cuestionada. Por el contrario, se ha visto ratificada gracias a diversas investigaciones, entre ellas las de Alexander Parker (1962) e Isaac Benabú (1991), en las que se reconoce la enorme cercanía temática, simbólica e imaginaria que presenta *Las tres justicias en una* con respecto a otras tragedias calderonianas tales como *El médico de su honra* y *La devoción de la cruz*<sup>7</sup>. Por otro lado, una herramienta que ha resultado también de gran utilidad para ratificar la autoría calderoniana de esta comedia ha sido la

<sup>5</sup> El ovillejo “consta de una primera parte formada por tres octosílabos interrogativos, a cada uno de los cuales sigue una palabra que repite la rima del respectivo verso. La segunda parte consiste en una redondilla que resume el sentido de los versos anteriores y termina juntando en el último octosílabo las tres palabras de los versos cortos” (Navarro Tomás 1978: 272).

<sup>6</sup> Dichas comedias son: *El golfo de las sirenas*, *Fieras afemina amor*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Darlo todo y no dar nada*, *Eco y Narciso* (Antonucci 2021: 582) y *La gran Cenobia* (Coenen 2009: 113).

<sup>7</sup> Este punto se encuentra detallado más adelante, en la sección sobre la datación de la comedia.

estilometría. Esta herramienta, desarrollada en el campo de las Humanidades Digitales, permite realizar un análisis cuantitativo de los usos escriturales –el léxico, las clases de palabras y las asociaciones de estas en el texto– de una pieza, para posteriormente cotejar los resultados con una base de datos y así determinar la distancia textual de la comedia con respecto a otras obras del mismo período. En el presente caso, se utilizó la información proporcionada por el proyecto Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro (ETSO)<sup>8</sup>, desarrollado por Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos, que cuenta con un corpus de cerca de 2800 piezas auriseculares de más de 350 dramaturgos. El resultado del análisis estilométrico de *Las tres justicias en una*, como se evidencia en los gráficos presentados a continuación (imágenes 1, 2, 3 y 4), señala que el uso de palabras en la comedia referida está inscrito dentro de los usos calderonianos. Esto significa que la variación de la frecuencia de los usos escriturales en *Las tres justicias en una* en comparación con otras comedias del Siglo de Oro es cercana al estilo de Calderón, ya que presenta una menor variación (cercanía a 0.0) y, por tanto, mayor similitud respecto del uso y recurrencia de palabras con otras obras del dramaturgo.

Por un lado, en el análisis de la totalidad de la comedia –las tres jornadas–, se puede observar que dieciséis de las veinte comedias más cercanas a *Las tres justicias* pertenecen a Calderón. Esta predominancia del autor en el gráfico evidencia que la comedia responde a los usos calderonianos, pese a que la presencia de piezas de otros dramaturgos en la lista podría sugerir lo contrario. Sin embargo, este hecho no afecta el resultado, ya que no se encuentran de manera reiterada –las comedias restantes pertenecen a cuatro escritores distintos– ni en una posición importante (cercana a 0.0) que sugiera una gran similitud en estilo al de otro poeta.

---

<sup>8</sup> La plataforma ETSO utiliza el programa de análisis estilométrico Stylo para R (Eder, Rybicki y Kestemont 2016) usando las 500 palabras más frecuentes en el corpus que maneja. Asimismo, usa una configuración de 0% *culling* como parámetro estadístico, es decir, las palabras no necesitan aparecer en un porcentaje mínimo de textos para ser tomadas en cuenta dentro del análisis (ETSO). Además, emplea el método Classic Delta, también llamado Burrows Delta, el cual es una medida de distancia textual que detalla la variación de frecuencia de las palabras de un texto respecto a un conjunto de textos tomado como representación del estilo de una época o de un género textual (Evert *et al.* 2017: ii5), en este caso, las comedias del Siglo de Oro: “Cuanto mayor cercanía hay a 0,0 es mayor la afinidad” (ETSO).

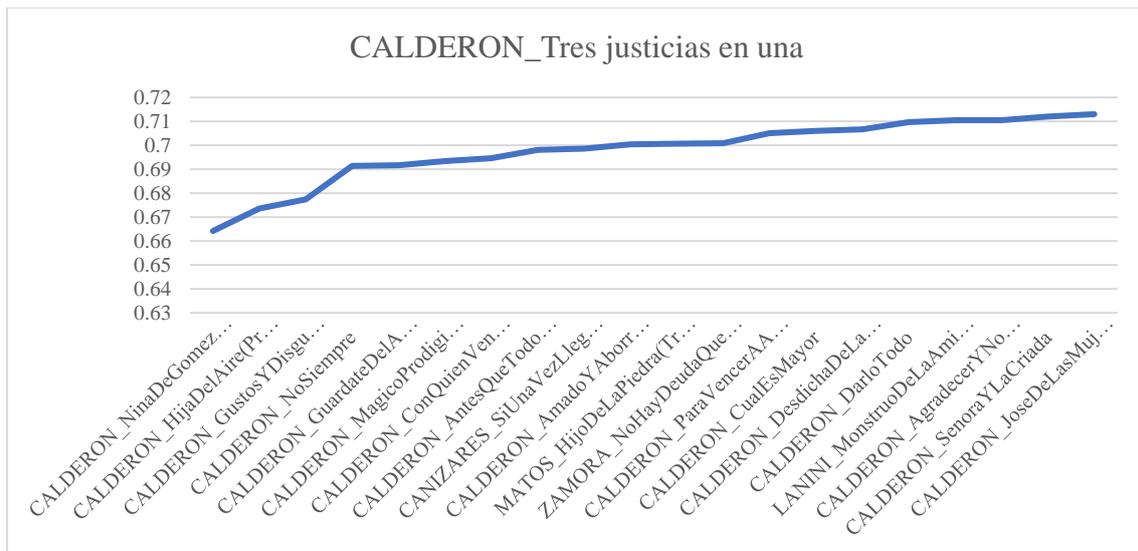


IMAGEN 1: Resultados de la comparación de *Las tres justicias en una* (comedia completa) con el corpus de ETSO

Por otro lado, en el análisis individual de cada una de las jornadas, se observa una mayor presencia y recurrencia de otros autores. No obstante, Calderón sigue siendo el autor con el mayor número de comedias en los tres gráficos. Asimismo, resulta curioso que, de las tres partes, la tercera jornada, cuya atribución a Calderón ha sido la más cuestionada, sea la que presenta un mayor número de piezas del autor: I y II - 8 comedias; III - 10 comedias de Calderón. Por lo tanto, queda descartada la posibilidad de que haya sido una composición en colaboración como se sospechaba en un principio y se ratifica la autoría calderoniana de la comedia en su totalidad.

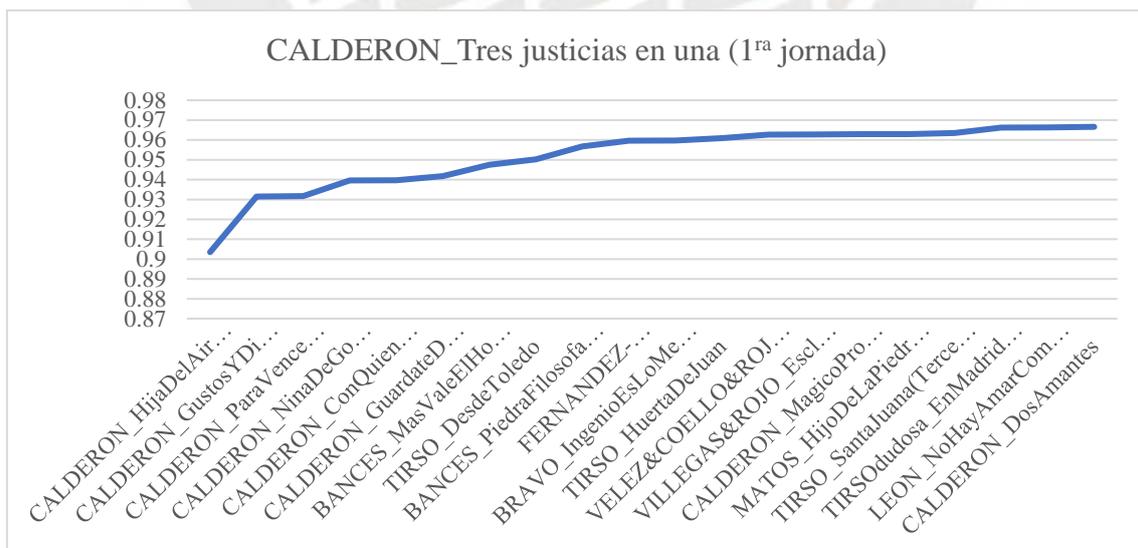


IMAGEN 2: Resultados de la comparación de *Las tres justicias en una* (primera jornada) con el corpus de ETSO

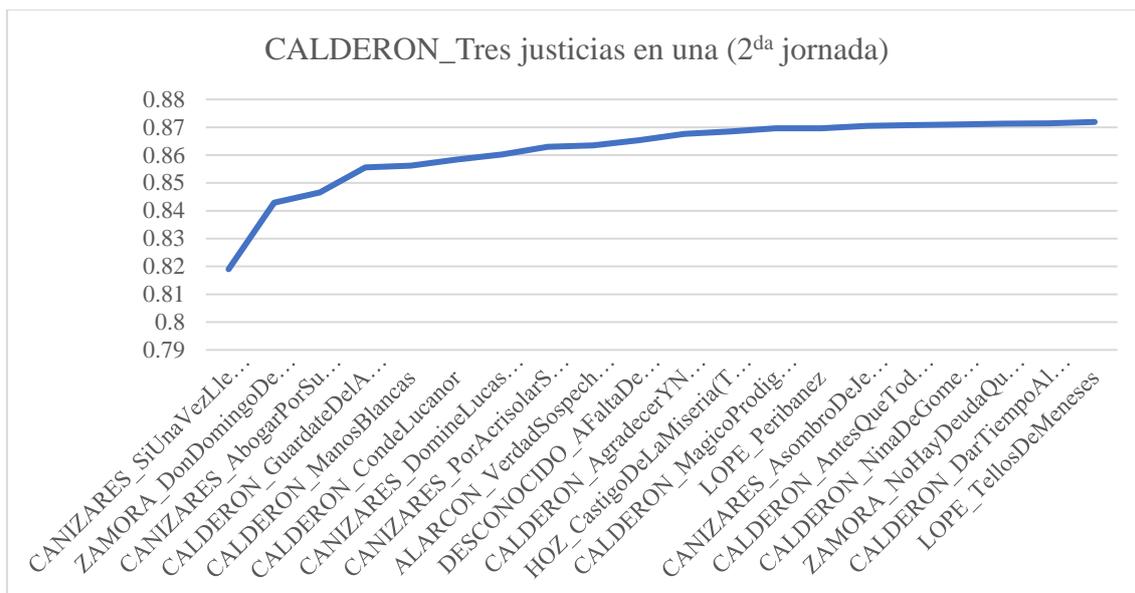


IMAGEN 3: Resultados de la comparación de *Las tres justicias en una* (segunda jornada) con el corpus de ETSO

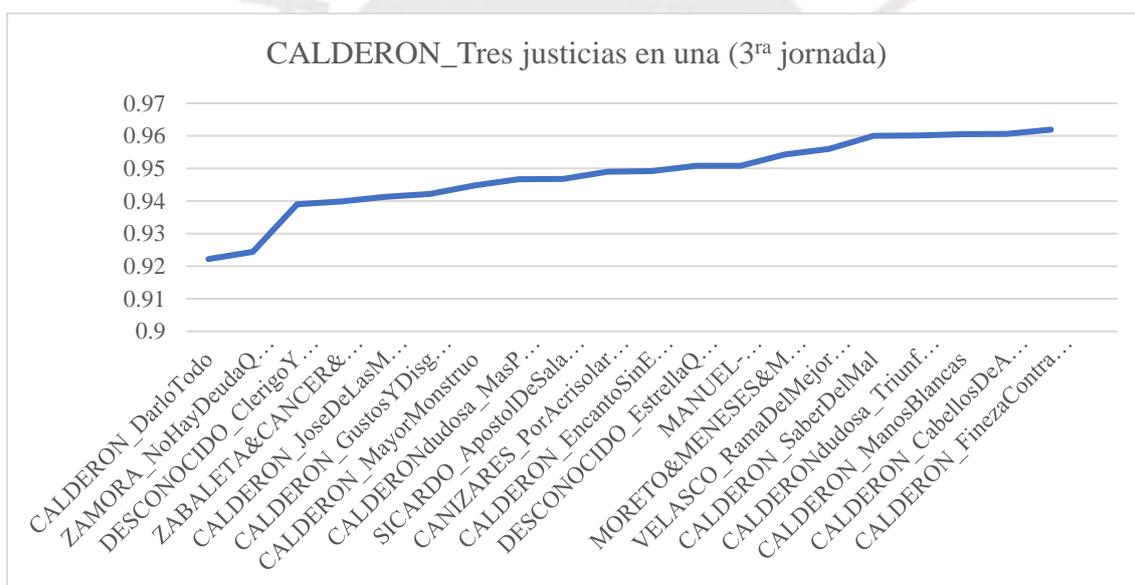


IMAGEN 4: Resultados de la comparación de *Las tres justicias en una* (tercera jornada) con el corpus de ETSO

#### SOBRE EL GÉNERO DE LA COMEDIA

A pesar de no tratarse de una de las comedias más famosas de Calderón, *Las tres justicias en una* ha sido valorada por la crítica como una de sus mejores tragedias (Parker 1962: 372). Sin embargo, poco se ha discutido sobre sus particularidades dentro de esta categoría; punto que pretendo desarrollar en esta sección. Según el *Diccionario de Autoridades*, se entendía comúnmente por tragedia toda “obra poética en que se

representa algún suceso que tuvo fin infeliz y funesto”. Precisamente, el final de *Las tres justicias en una* corresponde a esta descripción:

Quien al que tuvo por padre  
 ofende, agravia y injuria,  
 muera; y véale morir  
 quien un limpio honor deslustra,  
 para que llore su muerte  
 también quien de engaños usa,  
 juntando de tres delitos  
 las tres justicias en una. (vv. 3014-3023)

Imperado por el deber y el honor, el rey Pedro condena a muerte a don Lope hijo en respuesta a la ofensa pública hecha hacia su padre putativo, castigando al mismo tiempo en secreto, para salvaguardar el honor de sus respectivas familias, las deshonras cometidas por doña Blanca y don Mendo en el pasado. De esta manera, Calderón condensa magistralmente en una sentencia los tres juicios correspondientes a los tres delitos desarrollados o revelados a lo largo de la historia, ilustrando así en la acción trágica final el sentido del título. Sin embargo, aun cuando este desenlace funesto, siguiendo la definición presentada previamente, evidencia la naturaleza trágica de la comedia, es lícito preguntarse por el verdadero significado del término y sus implicancias dentro del contexto de la comedia nueva española. Este planteamiento, cabe aclarar, no obedece a un afán cuestionador, sino a la necesidad de precisar las particularidades genéricas de esta pieza trágica dentro del modelo de la comedia nueva instaurado por Lope y consolidado en la producción de Calderón.

Siguiendo esta línea, es preciso recordar que, a diferencia de Francia o Inglaterra, la ruptura española con el modelo clásico o grecolatino fue mucho más temprana y radical (Hesse 1977: 154). En el aspecto formal se abandonó rápidamente la división tradicional de cinco jornadas, como Lope de Vega indica en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño” (vv. 215-217), al igual que las unidades de tiempo y lugar, reduciéndose a una secuencia de tres actos que respetaba principalmente la unidad de acción. Asimismo, este nuevo modelo se despojó de elementos distintivos de la tragedia clásica, tales como el coro, y adoptó, en su lugar, la polimetría como principal rasgo y recurso literario. Sin embargo, el aspecto más trasgresor fue sin duda la combinación “monstruosa” (v. 176) de elementos cómicos y trágicos “desde el principio hasta el final, en el que se casan o mueren mezclados confusamente caballeros

y criados” (Aubrun 1981: 273). En este sentido, la comedia nueva se presenta dentro del género dramático como un modelo de naturaleza híbrida, que no es ni lo uno ni lo otro, sino la combinación extraña e impensable para la época clásica de comedia y tragedia.

Sin embargo, tal indeterminación no supone realmente un problema para definir la naturaleza de una pieza teatral de este período, pues, independientemente de que se encuentren elementos de ambos géneros dentro de la trama de la comedia, esta “desde el punto de vista de los propios poetas, de su auditorio y de los receptores futuros, pertenece indudablemente a una de las grandes variantes de lo dramático: son trágicas (dolorosas, angustiosas, graves y trascendentes) o son cómicas (risueñas, ligeras e intrascendentes)” (Pedraza 2013: 147). Dicho de otra manera, el verdadero criterio distintivo reside en el estado psíquico que induce la obra en el espectador y, por tanto, no depende de si tiene o no un final feliz, de si ocurre una muerte o se desarrollan acciones alegres y festivas (Blanco 1998: 42). Lo que cuenta no es la proporción numérica de elementos característicos de uno u otro género, sino el tono que adquieren en su conjunto a lo largo del desarrollo del drama con el fin de generar en el espectador una determinada reacción. En el caso de la tragedia, estos dispositivos inducirían al espectador a tomar en serio la amenaza de infortunio, mientras que, en la comedia, por el contrario, buscarían neutralizar esta seriedad.

Entonces, ¿cuál es el lugar de la tragedia dentro del marco de la comedia nueva española? Y dentro de este, ¿en qué punto se encuentra *Las tres justicias en una*? Para poder responder ambas preguntas, es necesario tener en claro, a partir de lo dicho previamente, que durante el Siglo de Oro se escribieron verdaderas tragedias. Pero que, tal y como comenta acertadamente Felipe Pedraza, se trata de tragedias “escritas «al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina»; aunque no cabe negar que en muchas de ellas se percibe la impronta de la filosofía y de ciertos elementos dramáticos neosenequistas” (2013: 153). Esto quiere decir que, aun cuando no se rijan por las mismas reglas que el teatro grecolatino<sup>9</sup>, ello no significa que no beban fuertemente de esta tradición<sup>10</sup>. Lope de Vega, en su ya citado *Arte nuevo de hacer comedias*, nunca pretendió romper completamente o desconocer el influjo del modelo

---

<sup>9</sup> Arnold Reichenberg acepta la existencia de la tragedia en el teatro español y su alejamiento del modelo clásico. Sin embargo, a partir de su preocupación por la influencia del pensamiento y los valores cristianos, en su definición de tragedia, aunque flexible, propone el cumplimiento de seis condiciones para poder calificar a una comedia como tal (1974: 39-40).

<sup>10</sup> Para más información sobre los comienzos del género trágico en el teatro español del Siglo de Oro véase Alfredo Hermenegildo (2008: 13-34).

clásico o senequista; lo que sí buscó fue defender el valor de este nuevo modelo de hacer comedias que, recogiendo lo mejor de ambos estilos, proponía una nueva mirada y forma de tratar lo trágico, en la que el elemento cómico no estuviera dissociado, sino que en conjunto permitiera representar, así como la naturaleza en su infinita variedad (vv. 176-180), la complejidad del mundo y la totalidad, a veces abrumadora, de la vida.

En el caso de *Las tres justicias en una* prima sobre todo un carácter grave y angustioso, que se percibe desde el inicio de la comedia con la escena violenta del asalto al carruaje y, posteriormente, con la narración de la terrible situación familiar de don Lope hijo. Si bien esta tensión construida al comienzo de la primera jornada se disipa al final de la misma gracias al perdón real que le es otorgado a petición de don Lope padre y la intervención de don Mendo, la competencia entre el joven Lope y don Guillén por el amor de doña Violante reaviva el riesgo trágico al desatar una situación de conflicto en la mitad de la segunda jornada que desemboca en el enfrentamiento violento entre padre e hijo. A partir de ahí y durante toda la tercera jornada, la tensión y el carácter grave de la situación irán en aumento conforme se vayan revelando los secretos y engaños cometidos en el pasado por doña Blanca y don Mendo hasta alcanzar su clímax con el hallazgo del cadáver de don Lope hijo. Sin embargo, para lograr este efecto, Calderón se vale, además, de distintos elementos y convenciones teatrales que aumentan el riesgo trágico y que poco a poco van perfilando un final fatídico e inevitable. Uno de los primeros signos más notables que anuncia este infortunio se presenta por medio del corte que se hace don Lope hijo con su propia daga cuando se la entrega a don Mendo:

MENDO	¿Cuchillo me dais?
DON LOPE	¿Qué puedo dar yo que no sea ministro de la muerte?
MENDO	Yo le acepto para embotarle los filos.
DON LOPE	Tomad y adiós.
MENDO	Id con Dios.
DON LOPE	¡Ay de mí, infeliz!
MENDO	¿Qué ha sido?
DON LOPE	Con la turbación, al darle, me herí la mano; y si os miro con él en la vuestra, tiemblo (vv. 393-401)

El cuchillo, asociado desde un principio con la muerte, “¿Qué puedo / dar yo que no sea ministro / de la muerte?” (vv. 393b-395a), funciona como presagio del final funesto que

le depara a don Lope. Calderón hace también uso de este recurso en una escena muy similar en su comedia *El médico de su honra* para anunciar el destino trágico de Mencía y del propio rey Pedro (en el futuro, más allá de la comedia), por lo que para el público de la época la asociación «cuchillo – corte – muerte» debió ser inmediata. De ahí que, cuando ocurre el corte, el accidente adquiere una importante carga trágica que se acentúa con la reacción temerosa de don Lope hacia don Mendo, aunque este no albergue una intención dañina hacia él. Sin embargo, el hecho de que ocurra en su presencia hace saber al espectador que de cierta manera don Mendo estará involucrado, tal vez no siendo la mano ejecutora, puesto que él no hiere a don Lope, pero sí como uno de los móviles causantes de la tragedia. Asimismo, en este punto de la trama, el espectador es consciente de que sobre el joven Lope recaen, además, dos amenazas que constituyen un enorme riesgo trágico: la mala relación con su padre y sus problemas con la justicia (fugitivo por asesinato y bandolerismo), ambas producto de su carácter naturalmente impulsivo y belicoso. Estas amenazas que aparentemente se diluyen al final de la primera jornada al ser perdonado por el rey, gracias a la intercesión de su padre y de don Mendo, reaparecen cuando él se enfrenta con don Guillén por el amor de Violante y termina golpeando públicamente a su supuesto padre. Este, claramente ofendido, lo denuncia ante el rey y exige justicia. Sin embargo, es la perturbadora naturaleza de la ofensa (que un hijo golpee a su padre: acto *contra natura*) lo que mueve al rey a intervenir personalmente en el asunto. No obstante, dicha inquietud no surge de un deseo por descubrir la verdad o solucionar el problema, sino que se centra en la posible repercusión que podría tener el caso en su posición de poder (Crespo 2003: 108). Lejos de ser un asunto menor, el incidente adquiere grandes dimensiones simbólicas dentro del contexto político-social de la obra, ya que, al tratarse de una afrenta pública, “infligida [por el hijo] a quien todos consideran como su padre, rompe con el orden social y hace indispensable la intervención de la justicia real” (Déodat-Kessedjian 1999: 189). El hecho pasa a representar una seria amenaza para el poder del rey, puesto que su autoridad como padre de la nación sería puesta en entredicho si este admite y deja pasar la ofensa cometida por un hijo hacia su padre, a pesar de deberle el primero “natural” obediencia al segundo. Por ello, el monarca toma el caso como un asunto de estado (Crespo 2003: 108) y, a partir de ahí, se convierte en pieza fundamental para el desarrollo inevitable del final trágico. El rey asume su identidad como autoridad y se convierte en “juez, testigo y parte” (Crespo 2003: 107) de los hechos. Su ser así se lo dicta; si *es quien es* está obligado moralmente a cumplir con lo

*que debe ser* (Spitzer 1947: 125), es decir, debe de actuar como un rey, pues su nobleza así se lo exige. Al declarar “por mí, que soy quien soy” (v. 81) afirma su “intención de no cometer una acción que contradiga a su verdadero ser” (Spitzer 1947: 113); debe de dar y recibir honor de forma proporcional a lo que es (Lorca 2008: 343-344). Y él es un rey y como tal es el máximo representante del poder y la justicia, capaz de otorgar perdón a quien lo merece, así como de condenar a quien ha cometido una ofensa. Por tanto, tiene el deber moral de emitir una sentencia que restaure el orden social y el honor:

Luego, aunque yo haya sabido  
 que no es su hijo, debo yo,  
 por Lope, por Blanca y Mendo,  
 y por mí, que soy quien soy,  
 dar a públicos delitos  
 pública satisfacción  
 y a los secretos secreta. (vv. 2278-2284)

Después de todo, cualquiera que sea la verdad subyacente del asunto, en lo que respecta al público, un hijo ha ultrajado el honor de su padre, y es deber del rey dar pública lección a dicha afrenta (Gordon 1986: 342). Dicha vuelta al orden, característica de toda comedia española, pasa por el principio de justicia poética que se encarga de castigar a los culpables y compensar a las víctimas. Este elemento es esencial en la tragedia, pues de cierta manera justifica y respalda su desenlace funesto. No obstante, en esta comedia, la justicia deja un sabor amargo en el espectador, pues genera la impresión de que don Lope es castigado injustamente o, en todo caso, de que la pena no es proporcional al delito. A fin de cuentas, él nunca llega a ofender a su verdadero padre, es decir, no actúa *contra natura*. Su único y verdadero error fue su falta de autocontrol sobre su cólera. Por lo tanto, don Lope es, en realidad, un héroe trágico que es víctima de sus propios errores –su carácter belicoso–, pero sobre todo de las circunstancias ajenas a su voluntad –el silencio sobre su origen, la ausencia de Guillén al momento de la declaración de amor de Violante, la obsesión del rey por la “justicia”, etc.–. Dicho de otra manera, no es una víctima del destino o la mala fortuna, sino de su propio mal proceder y del ajeno (Parker 1962: 373, Benabú 1991: 36). Un caso semejante es Edipo, quien mata a Layo sin saber que era su padre al reaccionar violentamente cuando este lo ataca:

Cuando en mi viaje estaba cerca de ese triple camino, un heraldo y un hombre, cual tú describes, montado sobre un carro tirado por potros, me salieron al encuentro. El conductor y el mismo anciano me arrojaron violentamente fuera del camino. Yo, al que me había apartado, al conductor del carro, le golpeé movido por la cólera. Cuando el

anciano ve desde el carro que me aproximo, apuntándome en medio de la cabeza, me golpea con la pica de doble punta. Y él no pagó por igual, sino que, inmediatamente, fue golpeado con el bastón por esta mano y, al punto, cae redondo de espaldas desde el carro. Maté a todos (Sófocles 341-342).

Tanto Edipo como Lope son víctimas de sus impulsos, pero no son realmente culpables de lo que se les acusa. Edipo comete un asesinato, sí, pero no tenía la intención de matar a su padre, y Lope, como hemos mencionado previamente, no actúa *contra natura*; no le falta el respeto a su verdadero progenitor, aunque sí golpea conscientemente y llevado por la ira a quien cree que es su padre y, por lo mismo, lo debía respetar como tal. No obstante, ambas situaciones bien pudieron haberse evitado si no se les hubiera ocultado su verdadero origen desde un principio. Paradójicamente, en las dos tragedias será la búsqueda de esta verdad con el fin de lograr justicia para ambos delitos la que los llevará a su trágico destino. Al final, Lope y Edipo son principalmente víctimas de las acciones y los secretos de quienes les rodean. Pero, entonces, ¿cómo comprender el desenlace de *Las tres justicias en una* que, aunque parece no responder al principio de justicia poética, paradójicamente sí hace justicia, a través de la muerte de Lope hijo, al castigar a Blanca y Mendo por sus crímenes? ¿Es esta una justicia verdadera o aparente?

Pedraza, en su estudio sobre la evolución de la tragedia en el marco de la comedia nueva, identifica durante este período cuatro tipos de tragedias: las tragedias nihilistas y desesperanzadas (*La Celestina*); las de final feliz (*La vida es sueño*); las de final trágico, pero justo, puesto que se castiga a los culpables (*El caballero de Olmedo*); y las de final también trágico, pero cuya justicia última destaca por su ambigüedad (*El médico de su honra*) (2013: 148-149). A este último tipo pertenece la comedia *Las tres justicias en una* al igual que la mayoría de las tragedias calderonianas. A diferencia de Lope de Vega, cuyas tragedias siguen por lo general una tendencia maniqueísta que responde a la estructura de “pasión e insidia, crimen y castigo”, en atención a lo cual, la justicia –y el público– exige la condena de los culpables; Calderón propone un modelo trágico en el que “el bien y el mal no pueden ser diferenciados mediante una simple división entre lo que es justo y lo que es injusto” (Parker 1962: 371). La comedia de *Las tres justicias*, por ejemplo, “muestra cómo unas personas, ninguna de ellas malvada, pueden contribuir a provocar una catástrofe que aflige profundamente a todos los concernidos” (Cruikshank 2011: 248). Los personajes de Calderón no son inequívocamente culpables o inocentes, son ante todo humanos que, a partir de sus virtudes y defectos, motivados por sus propios intereses y llevados por las apariencias y las circunstancias,

toman decisiones (extremas) que los conducen inevitablemente, a ellos mismos o a otros, a un final sangriento.

Por lo tanto, imponer nuestro sistema de valores sobre cualquier obra de este período supone un error. Para comenzar, nuestra concepción de justicia no corresponde necesariamente con la que maneja el dramaturgo. En realidad, cada comedia, como bien apunta Christophe Couderc, reformula sus preceptos morales según sus necesidades dramáticas particulares (2007: 308), las cuales, a su vez, se insertan dentro del marco de preservación y restauración del orden social. Dicho de otra manera, el desenlace dentro del teatro “apunta menos a castigar al culpable y a recompensar al hombre honrado, que a preservar los derechos inalienables de la sociedad, aunque el bueno tenga que perecer y el malo triunfe” (Aubrun 1981: 278). La restauración del orden social y del honor prima por sobre todas las cosas (Gordon 1986: 338), incluso por sobre la vida de un inocente, tal y como ocurre en el final de *Las tres justicias en una*, en el que el joven Lope funge como víctima expiatoria<sup>11</sup> de los delitos cometidos por don Mendo y doña Blanca. Su muerte es necesaria para el restablecimiento del orden social que se había perdido.

Una comedia que también ilustra este tema es *El médico de su honra*, del mismo autor, que, al igual que *Las tres justicias*, presenta un final “abierto”, en tanto deja “al lector (o al público) que juzgue para sí el bien o el mal de una acción” (Hesse 1977: 174). En el final de *El médico*, Mencía, siendo inocente de adulterio, muere a manos de su esposo bajo el mandato implacable de la defensa de su honor, mientras que él nunca es castigado por su delito. El rey Pedro, si bien intenta impedir el crimen al enterarse de las intenciones de Gutierre, al ver que este ya ha sido cometido y ocultado bajo la figura de una sangría mal aplicada, decide callar y aceptar este asesinato, aun conociendo la inocencia de Mencía, con tal de proteger su honor real: “Notable sujeto. Aquí / la prudencia es de importancia. / Mucho en reportarme haré: / tomó notable venganza” (vv. 828-831). Además, aprovecha la nueva condición de viudo de Gutierre para restaurar el honor de Leonor, afectado en el pasado por un malentendido en el que intervino el mismo Gutierre, y hacerle justicia casándolo con ella. De esta manera, el orden, basado en el honor, es restaurado y protegido, paradójicamente dejando pasar por

---

<sup>11</sup> Para Isabel Crespo, Calderón, en un magnífico paralelo bíblico, retrata a través de la sentencia del joven Lope el sacrificio del hijo de Dios, quien también, a pesar de su inocencia, es castigado y condenado injustamente, mas no sin ningún propósito, sino que, por medio de su sacrificio, ambos expían las culpas de los demás (2003: 197).

alto una injusticia. Y es que exponer la verdad traería para el rey don Pedro más problemas que soluciones. Por un lado, se vería afectada su autoridad, puesto que se pondría en entredicho su capacidad para resolver los conflictos y, por otro, destruiría el nuevo orden, aunque sea aparente, que se logra mediante la muerte de Mencía y el silencio de todos los involucrados: Gutierre mantiene su honor sin tacha y Leonor recupera el suyo, mientras que él conserva su imagen de rey justiciero. En el caso de *Las tres justicias en una*, la sentencia del rey cobra la misma función: castiga y silencia los delitos en un acto de “justicia” –aunque, paradójicamente, lo que está permitiendo es que su “justicia” sea dictada por esa misma preocupación por las apariencias que dio origen a la tragedia en primer lugar (Gordon 1986: 342)– para preservar el orden y el honor de él, como máxima figura de autoridad, y de las familias involucradas –don Lope padre, don Mendo, doña Blanca y su hermana– que quedaría manchado de descubrirse el origen ilegítimo del joven Lope. Sin embargo, este restablecimiento del orden no es sino una imposición violenta de él:

La decisión del rey de aplicar una pena desproporcionada, de forma expeditiva y en secreto conlleva una represión e implícitamente un caos. La restauración del orden únicamente se produce en la superficie del mundo de las apariencias mientras que la situación caótica subsiste en el mundo de los sentimientos. *Las tres justicias* es una obra especialmente tensa, llena de violencia, repleta de sufrimientos y desgracias, ofensas y venganzas. Nos muestra cómo el orden de las apariencias regidas por un estricto código del honor crea el caos y la tragedia en el hombre (Crespo 2003: 75-76).

A fin de cuentas, en ninguna de las comedias se llega a una verdadera resolución del conflicto, pues este se mantiene internamente. En el caso de *El médico*, Gutierre sigue representando una amenaza, aunque ahora para Leonor y ella es consciente de que la historia puede repetirse:

DON GUTIERRE	Sí la doy; mas mira que va bañada en sangre, Leonor.
DOÑA LEONOR	No importa; que no me admira ni espanta. (vv. 898b-901)

Por otro lado, en *Las tres justicias*, ninguno de los dos Lopes, los agentes principales del conflicto, se llega a enterar de la verdad detrás de su pésima relación; mientras que, por su parte, doña Blanca y don Mendo son condenados a sufrir y cargar en silencio con la culpa de la muerte del joven Lope, provocada por sus errores del pasado. “In *Las tres justicias en una* the recognition is confined to audience” (Gordon 1986: 347), solo el espectador es quien se compadece y teme por el padecimiento del héroe trágico y el

sufrimiento silencioso de los demás personajes. Al final, ninguno experimenta una resolución verdadera de sus problemas o la liberación de sus angustias; todos terminan por ser oprimidos por un sistema que los obliga a callar y a aceptar la “sentencia del monarca dictada por conveniencia para afianzarse en su poder” (Crespo 2003: 171), con tal de mantener el sagrado “orden social” (las apariencias), aunque ello traiga como consecuencia una tragedia: el sacrificio de una víctima inocente.

Ahora bien, no hay que olvidar que, como buena comedia escrita al “estilo español”, esta tragedia mantiene un pacto con el género cómico. Sin embargo, estos elementos, en vez de restar gravedad al conflicto, terminan por convertirse también en agentes trágicos. Uno de ellos es el gracioso encarnado en la figura de Vicente, criado de don Lope. Este personaje participa de la acción secundaria del triángulo “amistoso” y burlesco conformado junto con los personajes de Beatriz y Elvira, criadas de doña Violante. En síntesis, Vicente se dedica a jugar con ambas damas pretendiendo servir las cuando en realidad las injuria hipócritamente a sus espaldas mediante descripciones físicas que no se ajustan a la realidad. Al final, ambas mujeres se dan cuenta del engaño y castigan a Vicente golpeándolo: “¡Qué diluvio de porrazos / ha venido sobre mí!” (vv. 2590-2591). Aunque a primera vista este breve arco dramático aparentemente se encuentra disociado del drama principal, en realidad funciona como un correlato de este. Cabe recordar que los criados, en la mayoría de los casos, son un reflejo de sus amos; si estos sufren, ellos los acompañarán en su sentir, y si, por el contrario, la voluntad de sus amos triunfa y se casan, por convención del género, estos también lo harán con los criados de la contraparte. En este sentido, el triángulo amoroso de los criados puede leerse como el espejo cómico de la tragedia principal. Al igual que su amo, Vicente sufre un castigo como consecuencia de sus actos; sin embargo, su pena no provoca un estado de angustia o compasión en el espectador, puesto que, a diferencia de Lope, su criado sí es merecedor de ella. Vicente es tanto el artífice como la víctima de su propia burla, mientras que don Lope es en gran parte víctima de los silencios y los malentendidos de quienes le rodean, antes que de sus propias faltas. Aun así, a pesar de estas diferencias, el descubrimiento de la farsa y el final tragicómico de Vicente anuncian en contrapunto la futura revelación del pasado y el padecimiento del joven Lope. Es decir, adquiere una función simbólica-premonitoria similar al de la daga al principio de la historia, con la diferencia de que al mismo tiempo ejerce como el alivio cómico del drama con el fin de lograr lo que Isabel Crespo denomina la “catarsis

cómica”. El gracioso, a través de sus intervenciones burlescas, “insiste de forma velada en la gravedad de la situación ridiculizada” (2003: 172), de tal manera que, a la vez que previene al espectador de la desgracia que ocurrirá, lo distrae para así asegurar el impacto catártico de la tragedia. De esta manera, el elemento cómico contribuye a la construcción del estado psíquico serio y angustioso propio de la tragedia.

Otro punto que se debe considerar dentro del presente apartado es la posible influencia de otros subgéneros en la elaboración de esta comedia, pues del mismo modo en que en la tragedia de la comedia nueva no se puede disociar la comicidad de lo trágico, tampoco puede concebirse como un producto literario aislado del resto de subgéneros desarrollados durante el Siglo de Oro. En el presente caso, resalta la presencia de distintos elementos<sup>12</sup> que relacionan directamente *Las tres justicias en una* con el género palatino. Para empezar, gran parte de la trama se desarrolla en un espacio palaciego-cortesano que corresponde con el estatuto social de sus personajes principales: el rey don Pedro de Aragón, apodado como el Justo y el Cruel; don Mendo Torrellas, quien ejerce el cargo de justicia mayor de Aragón<sup>13</sup>, y don Lope de Urrea, de quien, a pesar de que en la comedia nunca se menciona el título que ostenta, sí se señala el origen antiguo y poderoso de su familia, “pero juzgando perdido / un mayorazgo en su casa / tan noble, ilustre y antiguo” (vv. 142-144), que lo vincula al mundo de la corte. A esto se le suma la distancia temporal y espacial de la historia: la trama transcurre fuera del reino de Castilla, específicamente en el reino de Aragón, aproximadamente en el año 1287, tres años después de la batalla de Nápoles (v. 1315) que se da en medio del conflicto histórico por el reino de Sicilia entre la corona aragonesa y el rey Carlos I d’Anjou. Asimismo, otro rasgo que presenta del género palatino es una amplia apertura hacia distintos temas, tales como la justicia, el honor, el poder, la obediencia y, por supuesto, el enredo amoroso; sin embargo, este último no es el centro de la trama. Ahora, tal relación de elementos bien podría llevar al lector a catalogar a la presente pieza teatral como una comedia palatina seria debido al tono grave de su trama. No obstante, la razón que me motiva a no utilizar este calificativo se debe a que el subgénero de la comedia palatina, como bien lo explica Miguel Zugasti,

---

<sup>12</sup> Para más información sobre los elementos característicos del género palatino véase Miguel Zugasti (2003: 163-168).

<sup>13</sup> En el *Diccionario de Autoridades* aparece como “El magistrado superior del reino de Aragón que tenía cinco lugartenientes togados; y de consejo de ellos, hacía justicia entre el rey y los vasallos, entre los eclesiásticos y seculares. Sus provisiones y inhibiciones las hacía en nombre del rey. Era quien hacía observar los fueros y quitaba las fuerzas y hacía que se obrase por todos según derecho” (*Aut.*).

“puede ser tanto cómica como seria, pero nunca trágica” (2003: 176). La comedia palatina se sirve del universo palatino y explora temas afines como el poder y la honra. Sin embargo, su principal característica recae en su renuncia a toda carga trágica y en su apuesta por un final en el que los protagonistas son acreedores del perdón y son capaces de dominar sus pasiones. Por el contrario, el universo palatino, como campo más general, del cual deriva la comedia palatina, sí tiene cabida para lo trágico y lo desastroso (2003: 175-176).

En síntesis, *Las tres justicias en una* es una tragedia, pero, como toda comedia nueva española, presenta una mezcla de elementos trágicos y cómicos, estando estos últimos al servicio del tono trágico (serio, angustioso, doloroso) que se desarrolla a lo largo de toda la trama. Asimismo, se trata de una tragedia cuya justicia final resalta por su ambigüedad en tanto prima la restauración del orden del honor, aunque este sea impuesto de manera violenta e implique el sacrificio de un inocente y el silencio de la verdad. Con respecto a la influencia de otros géneros dentro de la comedia, es notable la presencia de elementos del universo palatino tales como el ambiente palaciego en el que se desenvuelve la historia, la de personajes del mundo cortesano o la discusión sobre temas como la justicia, la lealtad y la debida obediencia al rey; no obstante, por su demostrado carácter trágico, no se trata de una comedia palatina seria.

#### FECHA DE COMPOSICIÓN

Debido a la ausencia de un autógrafo, manuscrito o alguna fuente indirecta que nos indique la fecha exacta de su composición (Edwards 1983: 59), los pocos estudios realizados hasta el momento con respecto a este tema solo han podido brindar algunas aproximaciones. Aun así, en su conjunto, la mayoría de los investigadores concuerda en que es una obra perteneciente a la etapa de madurez de Calderón (Benabú 8), con la excepción de Bances Candamo, quien postuló en su *Theatro de los theatros* que la comedia habría sido escrita por Calderón “siendo muy mozo” (1970: 35). La razón de esta afirmación es que toma como base la fecha de publicación de *De un castigo tres venganzas*, comedia con la que confunde a *Las tres justicias en una*. En todo caso, lo único que se sabe con certeza es que fue llevada a las tablas en 1644 en Valencia por la compañía de Pedro de Ascanio (Esquerdo 1975: 384) y que fue publicada por primera vez en la *Parte quinze* de las *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* en 1661. Por tanto, cualquier fecha posterior resulta inverosímil.

Uno de los criterios empleados para datar las comedias es la polimetría. Al igual que en el caso de Lope<sup>14</sup>, existe la cronología elaborada por Hilborn (1938) para el caso de Calderón, la que fecha la composición de *Las tres justicias en una* alrededor de los años 1636 y 1637. Entre las razones que sustentan esta propuesta se encuentra, en primer lugar, la alta proporción en el uso romance (68%) en contraste con una disminución en el número de silvas (3%), que a su vez presentan un cambio en el estilo con un uso predominante de endecasílabos. Ambas características, según el análisis de Hilborn, son propias de las comedias escritas durante el período de 1937 a 1939 como *La hija del aire* (parte I y II), *La niña de Gómez Arias* o *No hay cosa como callar*. A esto se suma el bajo número de quintillas (1%) y la ausencia total de octavas reales y sextinas, formas métricas presentes en otras comedias escritas previamente como *La vida es sueño* (1631-1632); *A secreto agravio, secreta venganza* (1635); *Las cadenas del Demonio* (1635-1636) o *El médico de su honra* (1635). Asimismo, la proporción en el uso de las décimas coincide únicamente con otra pieza teatral del mismo período, *El mágico prodigioso* (1637), por lo que una datación muy posterior es poco probable (1938: 20-41). A continuación, se presenta la tabla métrica elaborada por Hilborn (1938: 41):

<i>Formas métricas</i>	<i>Hilborn</i>
Romance	68%
Redondillas	20%
Décima	7%
Silva	3%
Miscelánea	1%
Quintillas	1%
<b>Total</b>	<b>100%</b>

TABLA 1: Tabla métrica de Hilborn

Llama la atención, sin embargo, como ya ha sido señalado al inicio de este capítulo, el error que comete Hilborn al no haber identificado la secuencia de ovillejos presente en la tercera jornada y que, en este caso, resulta útil para determinar la datación de la comedia. A continuación, en la siguiente tabla se presentan los porcentajes de las formas métricas utilizadas en la comedia con la debida inclusión del ovillejo:

<sup>14</sup> Uno de los principales estudios cronológicos de la obra de Lope de Vega es el de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton de 1968, basado en el análisis polimétrico de sus comedias.

<i>Formas métricas</i>	<i>Porcentaje</i>
Romance	67.97%
Redondillas	19.44%
Décima	6.94%
Silva	3.5%
Ovillejo	1.32%
Quintillas	0.83%
<b>Total</b>	<b>100%</b>

TABLA 2: Tabla métrica de *Las tres justicias en una* (elaboración propia)

Si bien la presencia del ovillejo se concentra dentro de la producción calderoniana “en un período de menos de veinte años (1651-1669)” (Antonucci 2021: 597), muy alejado de la franja cronológica propuesta por Hilborn, ello no significa que no haya sido utilizado por el español en piezas anteriores a este período. De hecho, esta estrofa es identificada y analizada por Antonio Alatorre (1990), bajo el nombre de «super-recolección», en el auto sacramental *El pintor de su deshonra* (Antonucci 2021: 384), fechado alrededor de 1640. Asimismo, aparece en la comedia *La gran Cenobia* fechada por Hilborn en 1634, aunque bajo el nombre de “*quintillas with pie quebrado*” (Coenen 2009: 113). Ambas fechas, claramente más cercanas al rango inicial, marcan, en todo caso, un límite sobre el rango de composición de la comedia que coincide con el sugerido por Parker en su estudio sobre la tragedia calderoniana.

A diferencia de Hilborn, Parker no realiza un estudio métrico de la comedia, sino que enfoca su análisis en la naturaleza y temática del corpus trágico de Calderón. Dentro de este corpus considera a *Las tres justicias en una* como una obra que refleja una mayor madurez por parte del autor, ya que, en comparación con la tragedia *La devoción de la cruz* (1633), la primera se muestra como una pieza mucho más mesurada y contenida, por lo que sitúa su producción entre 1635 y 1640 (372). Por su parte, Benabú, en su edición de la comedia (1991), concuerda en general con lo propuesto por Parker. No obstante, decide fechar la comedia más tempranamente, entre los años 1630 y 1637. Este rango se sustenta, por un lado, a partir del análisis del desarrollo del imaginario dentro de la comedia, el cual, como Benabú señala, no es tan sofisticado ni consistente

como en piezas posteriores (1991: 3). Por otro lado, al igual que Parker, Benabú destaca la numerosa cantidad de situaciones semejantes en *La devoción* y *Las tres justicias*:

...love between a brother and a sister who are unaware of their true relationship; an impetuous Young man who turns to banditry in part because he is deprived of paternal love; a father who grows to love his Young protégé before becoming aware that the Young man is his son, and who then has to face the knowledge of his own part in the death of that son (1991: 3-4).

Estas similitudes son para él prueba de la gran cercanía entre ambas comedias. Sin embargo, Benabú da un paso más allá al no limitar su comparación únicamente a esta pieza. En su edición contrasta el final de la comedia con el de *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, destacando su similitud en el corte trágico:

All three plays contain a King who is both “justiciero” and “cruel”, who is swayed by expediency rather than by a sense of justice. Furthermore, the characters at the end of the three plays, while recognizing that they have committed a wrong, resolve to suppress the truth and suffer their guilt in silence [...] There are also certain textual similarities with the above-mentioned plays. The use of the dagger as a symbol of foreboding may be a common one, but in both *Las tres justicias* and *El médico* it makes an appearance early on the tragedy with premonitory force, and then again at the point when the tragedy seems inevitable (1991: 4).

Tal cercanía temática, simbólica e imaginaria entre *Las tres justicias* con *La devoción*, *El médico* y *A secreto agravio* hace posible trazar una línea común entre las cuatro comedias que las conecta y ubica a lo largo de un mismo período de producción situado a mediados de la década de 1630; rango que no se aleja de lo sugerido en un inicio por Hilborn en su análisis métrico. Por lo tanto, si se toman como complementarios los estudios de Hilborn y Benabú, la proximidad entre sus resultados indica que, en efecto, muy probablemente *Las tres justicias en una* haya sido escrita entre los años 1635 y 1637 aproximadamente.

#### REPRESENTACIONES Y TRADUCCIONES

Al contrario de lo que sugiere su escaso estudio por parte de la crítica, *Las tres justicias en una* es una comedia que, al menos, durante su primer siglo de vida no cayó en el olvido, sino que fue bien recibida por el público y llevada a escena en un considerable número de ocasiones. La representación más temprana de la que se tiene noticia corresponde a la realizada por el autor de comedias Pedro de Ascanio, quien la representó en 1644 en la casa de comedias del Hospital General de Valencia (Esquerdo 1975: 438). Sin embargo, esta fecha no correspondería a la primera vez que la pieza fue llevada a las tablas. En su edición, Benabú sugiere una fecha anterior debido a que “is a

play with two strong parts for ‘barbas’” (1991: 5); dato que calza con la composición de la compañía de Antonio García de Prado, la cual se encargó de representar *La vida es sueño*, comedia que también cuenta con dos personajes “viejos” o “barbas”, en 1635 (Shergold 1968: 97). Muy posiblemente *Las tres justicias en una* fuera escrita inicialmente para esta compañía teatral y representada por ella por primera vez. Lamentablemente, no han quedado registros que respalden esta hipótesis.

En lo que resta del siglo XVII, tampoco existen mayores apuntes acerca de su representación salvo una breve mención en un romance de títulos de comedias incluido en el documento *Breve compendio de las fiestas y translación de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Novena a su nueva capilla que hicieron sus esclavos* (1674), perteneciente a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (Subirá 1960: 58):

Señora Santa María,  
 a quien los ángeles bellos  
 por reina de nueve coros  
 nombre de Novena os dieron,  
 el gremio de la comedia,  
 con títulos de su gremio,  
 en más decente teatro  
 os representa su afecto.  
 La más hidalga hermosura  
 os hizo el mejor acuerdo,  
**las tres justicias en una**  
 lo que son juicios del cielo [énfasis propio]<sup>15</sup>.

Según Benabú, este romance habría sido un anuncio de las obras representadas durante las fiestas o, en todo caso, del listado de las comedias más conocidas dentro del repertorio del gremio de la Cofradía (1991: 6). Aun así, sea cual fuere su verdadera naturaleza, la presencia de la comedia en dicha composición es evidencia de la buena acogida que tuvo la obra dentro de la sociedad española de la época.

Posteriormente, se tiene constancia de que, durante las primeras décadas del siglo XVIII, la comedia fue representada en las ciudades de Madrid, Valencia y Valladolid en numerosas ocasiones por distintas compañías teatrales. A continuación, presento una tabla con el resumen de las puestas en escena de la comedia durante este período con sus respectivas fechas de presentación y el nombre de las compañías que las llevaron a cabo:

---

<sup>15</sup> *Los juicios del cielo* es una comedia de Pérez de Montalbán.

Ciudad	Fechas	Compañía
Valladolid	23 de julio de 1704	Manuel de Villafior
Madrid	17 de enero de 1709	José Garcés
Madrid	5 y 6 de enero de 1711	José Garcés
Madrid	14 de diciembre de 1713	José Garcés
Valladolid	5 de julio de 1717	Juan Álvarez
Madrid	6, 7 y 8 de octubre de 1717	Juan Álvarez
Valencia	3 funciones entre 1716-1744	-----
Madrid	28 de marzo de 1731	Nicolás Moro

TABLA 3: Tabla de representaciones durante el siglo XVIII<sup>16</sup>

De ahí en adelante, la comedia desapareció de los escenarios españoles. Sin embargo, ello no significó su muerte dentro del campo literario europeo. Durante el siglo XIX y principios del XX, la obra cruzó las fronteras de los estados hispanos gracias a las distintas traducciones que se llevaron a cabo, lo que nos lleva a suponer el interés internacional que tuvo la obra como parte importante del corpus dramático de Calderón. En el *Manual bibliográfico calderoniano* de los Reichenberger, se listan cinco ediciones de esta comedia: tres en alemán, una en inglés y otra en francés. La primera, al alemán, fue publicada en 1824 por el poeta romántico Johann Diederich Gries, quien se dedicó profesionalmente a la traducción principalmente de las literaturas italiana y española<sup>17</sup>. Las siguientes dos ediciones alemanas de la obra fueron publicadas en 1884 y 1911 por la familia de impresores y editores alemanes J. G. Cotta'sche y el historiador literario Wolfgang von Wurzbach respectivamente; en ambas se tomó como base la traducción hecha por Gries. Por otro lado, la traducción inglesa, publicada en 1853, fue elaborada por el poeta e hispanista inglés Edward Fitzgerald<sup>18</sup>; mientras que la traducción

<sup>16</sup> Tabla elaborada a partir de la información recolectada de los libros de cuentas de los corrales de comedia por John E. Varey y Charles Davis (1992: 422) y de los trabajos de Narciso Alonso Cortés (1922: 654), Eduardo Juliá Martínez (1933: 148) y Alfonso Par (1929: 333). Un compendio de los datos presentados también puede encontrarse en el *Manual bibliográfico calderoniano* de los Reichenberger (1979: 141) y en la edición de la comedia de Benabú (1991: 5-6).

<sup>17</sup> De Calderón tradujo también *La gran Cenobia*, *La vida es sueño*, *El secreto a voces*, *Los empeños de un acaso*, *El mayor monstruo los celos*, *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea*, *Guárdate del agua mansa*, *Los cabellos de Absalón*, *El escondido y la tapada*, *La niña de Gómez Arias*, *Las armas de la hermosura* y *El médico de su honra* (Varela 1992: 154-156).

<sup>18</sup> En su obra *Six dramas of Calderon*, además de *Las tres justicias en una*, tradujo las comedias calderonianas *Nadie fie su secreto*, *El pintor en su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*, *Luis Pérez el gallego* y *Guárdate del agua mansa* (Hills 1920: 101-104)

francesa, publicada en 1841, fue realizada por el hispanista francés Jean Joseph Stanislas Albert Damas Hinard<sup>19</sup> (1979: 461-462).

#### FUENTES DE LA COMEDIA

Del mismo modo que con su fecha de composición, ningún estudio ha podido determinar con claridad la fuente principal utilizada por Calderón para la elaboración de *Las tres justicias en una*. Por un lado, se apunta hacia una fuente histórica debido a los paralelismos que existen entre el personaje dramático del rey Pedro con la de otros monarcas ibéricos del mismo nombre. Por otro lado, se señala una fuente literaria a partir de las similitudes temáticas o argumentativas que comparte con otras comedias áureas. Aunque son dos líneas de investigación distintas, ello no implica necesariamente que una cancele a la otra. De hecho, lo más probable es que Calderón haya utilizado y compilado múltiples referentes, tanto históricos como literarios, para su composición. Esta variedad, sin embargo, trae consigo la necesidad de determinar el rango de influencia que cada uno pudo haber tenido en el proceso de escritura de la historia, punto que pretendo examinar en el presente apartado.

Entre los estudios más recientes sobre las posibles fuentes de esta comedia destacan los de Dian Fox (1986: 86) e Issac Benabú (1991: 17), quienes señalan como fuente principal la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega. Ambos autores rescatan de esta pieza el episodio en el que el rey Juan II de Portugal, en una serie de audiencias, atiende el caso de Álvaro Brito, un noble que acude al rey en búsqueda de “justicia”, pues su hijo le ha abofeteado:

sabed, señor que un bofetón me han dado,  
de que estoy doloroso y afrentado.  
Por vida de la reina, mi señora,  
y así veáis de Alfonso claros nietos,  
que castiguéis con mano vengadora  
la causa de tan bárbaros efetos,  
y aunque parezcan, rey supremo, agora  
de mi sangre rigores imperfectos,  
sabed que yo engendré quien, atrevido,  
sangriento autor del bofetón ha sido. (vv. 840-849)

Sin embargo, la similitud no termina aquí. Al igual que el rey Pedro, el rey Juan se asombra ante la gravedad y extrañeza del caso: “No sé dónde en ley cupiese humana /

---

<sup>19</sup> Traductor de *El cantar del Mio Cid*, el *Romancero general* de Agustín Durán, *El Quijote* de Cervantes y parte del teatro de Lope. En su obra *Théâtre de Calderon* tradujo del autor las comedias *La vida es sueño*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*, entre otras.

para tan gran maldad justo castigo” (vv. 851-852), así que decide interrogar a la madre con el fin de confirmar sus sospechas respecto al verdadero parentesco del muchacho. Al final, después de asegurarle su confidencialidad sobre el caso y advertirle que no se atreva a mentirle, Margarita termina por confesarle al rey que el muchacho no es hijo de su esposo:

MARGARITA    Mientras mi marido estaba  
ausente, un hombre me habló.  
Rindiome al fin su porfía,  
quedé preñada y, viniendo  
mi marido...

REY                                    Ya lo entiendo...

   Solo eso saber quería.  
En fin, ¿su hijo no es?

MARGARITA    No, señor.

REY                                    (¡Válgame el cielo,  
que fue cierto mi recelo!) (vv. 1128-1136)

La diferencia entre ambas comedias reside en que, mientras en *El príncipe perfecto* el joven es producto del pecado de adulterio, en *Las tres justicias* resulta ser el hijo de la hermana de Blanca, quien lo hace pasar por suyo con tal de salvar su matrimonio y el honor de su familia; ambas historias narran casos muy similares que terminan con la aplicación de la justicia real. Si bien las sentencias dictaminadas por los dos reyes son completamente distintas,

the idea of “tres justicias en una” is also to be found in Lope’s play [...] In *El príncipe perfecto*, Lope is concerned to show the King’s sense of justice: (a) Juan sends the young offender to the Indies in command of a regiment for the offence he committed, thus obviating further clashes, (b) he punishes Margarita for her part in the incident by ensuring that she will never see her son again, and (c) he honors Alvaro’s plea for justice. His sentence has a three-fold purpose, as the Calderonian Pedro’s has (Benabú 1991: 16-17).

De esta manera, en ambas comedias, el rey se asegura de dar a cada uno de los involucrados lo que le corresponde según su juicio, a la vez que garantiza el silencio y la discreción sobre la materia para así restablecer el orden perdido y reforzar su imagen como gobernante.

Queda claro, entonces, que, a pesar de presentar algunas diferencias, las semejanzas entre el incidente desarrollado brevemente en la segunda parte de *El príncipe perfecto* y el de *Las tres justicias en una* indican que muy probablemente Calderón vio el potencial dramático del caso y lo utilizó como base para desarrollarlo en forma de tragedia con

una trama mucho más rica y compleja en la acción. Sin embargo, este hecho no descarta la posibilidad de que el poeta haya consultado otras fuentes. Bances Candamo es uno de los primeros en abrir esta posibilidad al señalar que

... Don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada a su padre y, con **ser caso verdadero en Aragón** y averiguar después que era el padre supuesto y no natural, y con hacerle morir, no obstante, en pena de la irreverencia, con todo eso don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso (1970: 35) [énfasis propio].

Lastimosamente, en ninguno de los anales históricos sobre el reino de Aragón se ha encontrado alguna mención alusiva a este incidente, ni en los referentes a los reinados de Pedro III o IV de Aragón si nos ceñimos al tiempo en el que se desarrolla la historia (1285). No obstante, la posibilidad de que la trama se base en un hecho histórico se sostiene mejor a partir del hallazgo de Menéndez Pelayo (162) de un caso similar ocurrido durante el reinado de Pedro I de Portugal en la *Chronica dos reys de Portugal* de Duarte Nunes do Leão (s. XIV):

Tambem se afirma que em Santarem avia hum homem honrado, et rico, que como el Rey ahi estava, sempre o servia ... e vi muitas vezes al Rey mui familiarmente, como hum amigo. Sendo el Rey fora de Santarem muito tempo, e tornando depois, como este seu familiar o não visitava, cuidou que era morto, e preguntando por elle, the dísserao que vivo era, mas que avia muitos dias, quenao sahia fara de caza de anojado, por huma cutilada pelo rostro, que lhe dera seu proprio filho, e que por isso não iria ver sua Alteza. El Rey, pesaroso do caso, e maravilhado, mandou dizer aquelle homem, que o fosse ver. E indo el Rey lhe perguntou por seu desastre, e elle lho contou com muitas lagrimas, attribuindo todo a seus peccados. El Rey o consolou com muitas palavras, e lhe disse que lhe mandasse la sua mulher, que a queria ver. A mulher acompanhada daquelle seu filho foi ao paço, e el Rey a recebeo cortesmente, e a apartou a huma camara, e apertou muito com ella, que lhe descobrisse cuja era aquelle fílho, porque não podía creer que fosse de seu marido, que se fora, não levantara mao para elle. A mulher vendase apertada descobrio a el Rey que hum certo Religioso forçosamente dormia com ella, e a empenhara daquelle filho, o que ella calara por sua honra e de seu marido. El Rey despedindo a esta mulher, mandou a hum Corregidor, fosse apos ella, e que como aquelle mancebo a possesse em casa, o prendessem. Ao outro dia dizem, que foi el Rey ao moesteiro onde o frade stava, a ouvir missa. A qual acabada, perguntou por elle, e o mandou metter em hu cortiço que para isso se buscou, & o mandou serrar pelo meo. E aos que lhe estranhavão tal feíto, por aquelle homem ser religioso, respondeo, que elle nao mandava serrar o frade, se não o cortiço. E ao mancebo, porque ferio, que cuidava que era sei pai, degradou para todo sempre (179).

Nuevamente aparecen los elementos del bofetón, el pedido de justicia del padre putativo, el posterior interrogatorio del rey a la madre en el que se confirma la bastardía

del joven rebelde y, finalmente, la sentencia del rey para con todos los involucrados. A diferencia de lo que sucede en *El príncipe*, en la *Chronica* sí se llega a saber la identidad del verdadero padre, quien, al igual que en *Las tres justicias*, recibe un castigo por su falta, aunque con la diferencia de que en este caso quien es sentenciado a muerte es él y no el hijo.

A estos elementos se le suman los adjetivos con los cuales es calificado el rey Pedro I por el cronista Nunes do Leão (s. XVI):

Foi el Rey Dom Pedro de su natureza **cruel**, posto os scriptores, por lisongear os Reis seus successores, lhe chamassem **justiceiro**: o que elle não foi. Porque examinada a causa, tudo o que na punição dos homees fazia, era mais contra as leis e regras de justiça, que por elles [...] Era, pois, el Rey dom Pedro azedo y terrível de sua condição em punir os delinquentes, ou que se lhe antolhava que o erão (177) [énfasis propio].

Para el cronista portugués, el rey don Pedro I era un monarca severo y apresurado en su juicio, características con las que también es descrito el personaje de la comedia: “¡Rey don Pedro de Aragón, / cristiano monarca, a quien / llaman el sabio, el justiciero, / y el ignorante, el cruel!” (vv. 1993-1996), y que encajan con su acción, pues, en vez de buscar una solución salomónica y misericordiosa como el rey Juan en *El príncipe perfecto*, se decanta por la muerte del joven como el medio más eficaz, pese a la crueldad, para imponer nuevamente el orden y la justicia que su rol demanda.

Si bien la conjunción de estos elementos no garantiza que Calderón haya consultado directamente la *Chronica*, sí se tiene noticia de la revisión que hizo mientras escribía la comedia *El príncipe constante* (1629) del libro *Epítome de las historias portuguesas* de Manuel de Faria y Sousa (Sloman 1950: 72), en el que también se hace una breve mención del incidente atendido por el rey Pedro I, aunque con una impresión mucho más positiva del monarca:

Fue don Pedro, no cruel, como lo dijeron los tiempos, antes verdaderamente rey cuidadoso del gobierno que Dios le había fiado; con los beneméritos y buenos, liberal y afable, amigo de castigar insolentes y facinerosos [...] De todos los castigos que hizo no se hallará ninguno que no fuese importante y frutuoso. Puso un mozo las manos en su padre, súpolo el rey, llamó a la madre, obligola a que le confesase que padre había dado a aquel hijo, porque no era posible lo fuese su marido (juicios de Salomón parecen); confesole que lo era un religioso, fue en persona a so monasterio y hízole matar (1677: 224).

Dada la anterioridad de la fecha de consulta del *Epítome* respecto a la composición de *Las tres justicias* es probable que Calderón, además de basarse en la obra de Lope,

tuviera consciencia del incidente por medio de esta fuente y que, en el mejor de los casos, lo hubiera llevado a consultar también la *Chronica* de Nunes do Leão.

Ahora bien, habiendo identificado las fuentes principales –o las más evidentes– que pudo haber utilizado Calderón como base para la creación de esta tragedia, queda pendiente resolver el resto de la trama, ya que las escenas del bofetón, el interrogatorio y el juicio solo abarcan el final de la segunda y parte de la tercera jornada. Benabú, en su edición de la comedia, hace dos importantes menciones al respecto que bien pueden sustentar la parte faltante de la comedia: la inscripción de la pieza en una larga tradición literaria que utiliza como eje temático los conflictos entre padres e hijos, y la presencia simultánea de cuatro reyes en la península que compartían los títulos de justiciero y cruel. A continuación, desarrollaré cada uno de los puntos en el orden mencionado.

De manera inicial, es preciso recordar que *Las tres justicias en una* no es la única comedia en la que Calderón trata el tema del hijo rebelde que se enfrenta a su padre. Otras dos piezas, por ejemplo, en las que desarrolla este tipo de conflicto son *La vida es sueño* y *La devoción de la cruz*, las cuales, además, son cercanas en lo que se refiere a su fecha de composición a *Las tres justicias* y en ellas, aparte del conflicto “between son and father there is added the problem of identity — either ignorance of the relationship on the part of one or of both, or the mistaken belief that the relationship exists when it does not” (Parker 1966: 101). Por lo tanto, el eje conflictivo de la obra no es un tópico particular o aislado de la producción calderoniana, sino que forma parte de una línea temática dentro del propio canon<sup>20</sup>.

Para algunos críticos, la insistencia en el tratamiento de este tema en sus comedias responde a la necesidad del dramaturgo de encontrar una manera de lidiar con los problemas psicológicos de su propia juventud, producto de la tirante y compleja relación que tuvo con su autoritario padre (Parker 1966: 103-105). Otros, como Hendrik Oostendorp, desestiman esta postura y proponen en cambio que siguen “una tradición literaria: el tema del hijo rebelde en el teatro escolar y docente de los jesuitas” (Crespo 2003: 75); postura que, además, se sostiene mejor gracias a los antecedentes identificados por Benabú en su estudio preliminar de la comedia. En este, Benabú rastrea los encuentros violentos entre los progenitores y su descendencia hasta *La rueda de la fortuna* (1604) de Antonio Mira de Amescua, en donde el emperador Teodosio

---

<sup>20</sup> Para más información sobre las temáticas abordadas por Calderón en sus comedias véase Ignacio Arellano (2001: 3-16).

abofetea a la emperatriz Aureliana –mujer que él cree que es su madre– tras haberle impedido el cumplimiento de sus deseos libidinosos (17). Otras comedias en las que identifica este tipo de desencuentros violentos entre padres e hijos son *La obediencia laureada* (1614) de Lope, *La santa Juana* (1625/1626) de Tirso de Molina y *La fianza satisfecha* (1614), también atribuida a Lope de Vega y en la que, curiosamente, al igual que en *Las tres justicias*, “a rival impugns the courage of the protagonist, and the father intervenes to restrain his son’s behaviour, without success” (1991: 18-19). A pesar de que tales semejanzas no son garantía de una consulta directa por parte del dramaturgo sobre alguna de estas piezas, no se niega la posibilidad de que tuviera algún conocimiento de sus tramas y que ello influyera indirectamente en la construcción de la comedia.

Algo similar ocurre en lo referente a los cuatro reyes que gobernaron la península ibérica y fueron calificados como crueles o justicieros:

Era, pois, el Rey dom Pedro azedo y terrível de sua condição em punir os delinquentes, ou que se lhe antolhava que o erão. E era cousa de notar que em Castella avia outro Rey Dom Pedro, y outro Rey Dom Pedro em Aragão, y hum Rey Carlos II em Navarra tam semelhantes na aspereza y crueldade, que parece, estavão contratados, y á falia nas obras que fazião (Nunes s. XVI: 176).

Durante mucho tiempo, la identidad histórica del monarca de *Las tres justicias en una* ha sido objeto de debate por la crítica, debido a la contemporaneidad de los monarcas mencionados, de los cuales tres se llaman Pedro como el personaje de la comedia. Benabú, en un intento por llegar a un consenso, propone que el rey en esta comedia de Calderón es el resultado de la combinación bajo licencia poética de estas cuatro figuras históricas y sus diversas características en uno solo personaje ficticio (1991: 15). Ahora bien, si nos ceñimos a las fuentes principales, Calderón bien pudo haberse basado principalmente en el rey portugués para la construcción de su personaje. No obstante, cabe recordar, en primer lugar, que en *El príncipe perfecto* la imagen del rey portugués es la de un rey cristiano, es decir, justo, sabio y misericordioso, y no la de un rey cruel que aparenta ser justo; en segundo lugar, la fuente histórica de la que tenemos certeza que Calderón consultó no es la *Chronica* de Nunes do Leão, sino el *Epítome* de Faria y Sousa, quien a diferencia del primero rechaza la imagen negativa adjudicada al rey, a quien presenta en su libro bajo el título de “Don Pedro, el Riguroso” (1677: 222) y califica como uno de “los más liberales príncipes del mundo” (1677: 224) y que, en realidad, “hízole parecer cruel en la opinión vulgar el concurso en un mismo tiempo de

dos Pedros, el uno rey de Castilla, el otro de Aragón, y Carlos Segundo de Navarra” (1677: 224). Por otro lado, si tomamos como referencia el lugar en donde se desenvuelve la comedia, es difícil encontrar mayores semejanzas entre el rey de la comedia y don Pedro IV, quien además pasó a la posteridad no bajo los apodos de justiciero y cruel, sino como “el Ceremonioso” o “el del Punyalet”. Dian Fox, en un estudio minucioso de la obra y su relación con la historia aragonesa, apunta hacia otro monarca aragonés: don Pedro III el Grande, quien, además de morir en 1285, año en el que transcurre la historia, se encuentra ligado a dos hechos históricos que lo vinculan estrechamente a la comedia (1986: 88-97). El primero de ellos es la guerra librada contra el rey Carlos d’Anjou de Nápoles por el reino de Sicilia (1282), en venganza por el asesinato de Conradino (1268), último heredero varón del reino y pariente político suyo gracias a su matrimonio con Constanza de Hohenstaufen, hija y heredera de Manfredo I y nieta de Federico II de Sicilia, lo que es mencionado en la comedia por don Guillén a su regreso de tierras italianas:

Pasé a Nápoles, en fin,  
 donde nuestro rey intenta  
 vengar por armas la muerte  
 que dio con tanta fiereza  
 el de Nápoles al grande  
 Norandino, hijo de César,  
 pues en público cadahalso  
 le hizo cortar la cabeza. (vv. 1333-1340)

El segundo hecho vinculante gira en torno al cargo del justicia mayor, cuyo nombramiento constituye un elemento importante tanto para la obtención del perdón como para la condena del joven Lope dentro de la historia. En el plano histórico, la figura del justicia, configurado como un agente con poderes independientes de la corona y encargado de salvaguardar los derechos de los ciudadanos, nace de la creación de los fueros de Aragón<sup>21</sup> durante el reinado de Jaime I. Sin embargo, dicha figura no es ratificada, sino hasta el reinado de Pedro III al prestar juramento al Privilegio General<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Se llaman *fueros* “también a los privilegios y exenciones que se conceden a alguna provincia, ciudad o persona” (*Aut*). Consistían en una serie de leyes que conferían gran poder a la nobleza aragonesa frente al rey y que posteriormente servirían para el fortalecimiento de la figura del justicia de Aragón (González 2000: 10).

<sup>22</sup> Considerado también como la “Carta Magna aragonesa”, el Privilegio General de 1283 es un documento histórico-legislativo de gran importancia en el desarrollo del derecho constitucional del reino de Aragón (Sarasa 1984:61). Emitido por el rey Pedro III el Grande, este documento establece una serie de acuerdos entre el monarca y la nobleza aragonesa. En esencia, el rey se comprometía a ratificar y respetar los fueros y libertades de Aragón y a consultar previamente a las Cortes en cuestiones de política internacional, fiscal o administrativa (González 2000:121). Este cambio permitió la participación de los

de Aragón en 1283 en su intento por apaciguar los ánimos y seguir contando con el apoyo de los nobles aragoneses en su campaña de conquista del reino de Sicilia. Para el siglo XVI y con el reino de Aragón subordinado al poder de la corona de Castilla, la limitante que suponía esta figura para el poder absoluto de la monarquía devino en una serie de desencuentros con las instituciones aragonesas que estallaron bajo el reinado de Felipe II en el sonado caso de la ejecución del joven justicia Juan de Lanuza (1591) por haber protegido al exsecretario real Antonio Pérez, quien, acusado de traición, había huido a Zaragoza y, tras ser capturado por el joven justicia, se acogió al derecho de manifestación<sup>23</sup> de los fueros de Aragón que le otorgaba su calidad de aragonés y que le permitía ponerse bajo la protección del justicia en tanto se le sustanciaba un proceso con garantía jurídicas. Ante este impedimento, el rey Felipe II, relata Fox, solo pudo anular legalmente la custodia de Pérez por parte del justicia al hacer que el fugitivo fuera declarado hereje y llamar a la Santa Inquisición. El despliegue de tropas de los reyes en Aragón para asegurar al prisionero provocó una rebelión en Zaragoza, que representó un nuevo desafío al monarca por parte del justicia. Al final, Felipe II logró sofocar los disturbios, mas no sin poder evitar que Pérez escapara a Francia. Como consecuencia, el justicia de Aragón fue ejecutado, aunque se conservó el cargo (1986: 92). La muerte del joven Lanuza quedaría marcada en la memoria del pueblo aragonés y posiblemente le serviría a Calderón para la elaboración de la relación entre el rey Pedro y su justicia don Mendo, tomando el evento histórico como un punto de referencia de los desencuentros entre el rey y sus súbditos, pero además como tema de reflexión en torno a las limitaciones del poder real frente al poder de los fueros de las distintas cortes, no solo de Aragón, sino también de Cataluña que estallaría en revuelta poco después en 1640.

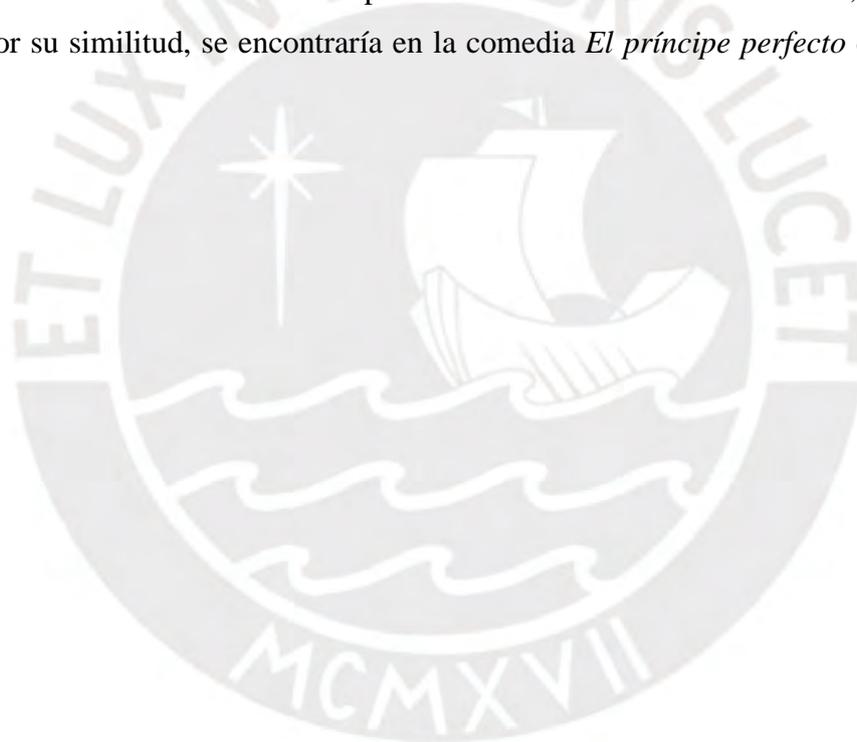
En síntesis, en el presente apartado se ha demostrado que Calderón muy probablemente tomó como modelo principal para la elaboración de *Las tres justicias en una* el episodio del bofetón de un hijo a su aparente padre que aparece en la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega. Sin embargo, no se descarta la consulta del *Epítome de las*

---

estamentos en las asambleas reales, dando lugar a un gobierno de tipo pactista, donde el rey debía negociar con los distintos estamentos antes de implementar cualquier medida política o económica significativa. Esto supuso “el tránsito de una etapa de primacía del ‘deber de consejo’ de los súbditos [...] para con el rey hacia la consecución e institucionalización del ‘derecho’ de las fuerzas sociales del país a participar en el desarrollo de la política de la Corona [...] y en el gobierno y administración del territorio propio” (Sarasa 1984: 19).

<sup>23</sup> “Se toma en Aragón por el despacho o provisión librada por los lugartenientes del justicia de Aragón y ahora por la Audiencia Real en nombre del rey, para que se pongan de manifiesto las personas o bienes de los que imploran este auxilio para que se les guarde justicia y se proceda en sus causas según derecho” (Aut).

*historias portuguesas* de Faria de Sousa, que recoge a su vez dicho incidente de la *Chronica dos reys de Portugal* de Nunes do Leao, en la que el rey Pedro I de Portugal es llamado también cruel y justiciero. Por otro lado, también se ha dado a notar los antecedentes literarios que inscriben a la comedia dentro de la tradición literaria que recoge los conflictos entre padres e hijos como temática en sus obras. Respecto a la verdadera identidad del rey en la comedia, destaca la postura de Dian Fox, quien señala que se trataría de Pedro III de Aragón, aunque ello no descarta la confluencia en el personaje de los demás reyes apodados también crueles y justicieros. Por último, se ha dado cuenta de los conflictos históricos a los que se hace referencia en la comedia tales como las guerras de Nápoles y el enfrentamiento de la monarquía con las cortes aragonesas. De esta manera, se concluye que la trama de *Las tres justicias en una* es resultado de la combinación de múltiples referentes literarios e históricos, pero cuyo germen, por su similitud, se encontraría en la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega.



## CAPÍTULO 2

### ESTUDIO DE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LA COMEDIA *LAS TRES JUSTICIAS EN UNA*

La edición crítica de la obra de Calderón es una labor de gran importancia para toda la crítica literaria. En principio, por el gran valor artístico y cultural que esta posee para el mundo literario y, segundo, porque, a pesar de que se trata de un autor canónico, la edición crítica de su teatro, según las convenciones vigentes para la edición de textos teatrales españoles del Siglo de Oro, es un proyecto todavía incompleto.

*Las tres justicias en una* de Calderón es precisamente una de las comedias de su corpus teatral que aún no cuenta con una edición crítica conforme a los criterios actuales, pese a que su mención y análisis en algunos artículos relacionados a la obra de Calderón indicarían lo contrario. No obstante, su inclusión en dichos estudios no necesariamente significa que haya sido consultada una edición crítica de la comedia. Para aclarar este punto y comprender mejor su situación editorial, mencionaré a continuación las ediciones utilizadas por los autores de dichos artículos. Por un lado, en las investigaciones más antiguas, se consultó la *Novena parte de comedias* de Calderón editada por Juan de Vera Tassis<sup>24</sup> en 1691 y publicada posteriormente en 1973 como una edición facsímil por Don W. Cruickshank y John E. Varey. En otros casos, se recurrió a las ediciones de Luis Astrana Marín y Ángel Valbuena Briones<sup>25</sup>. Lamentablemente, ninguna de estas son ediciones críticas propiamente dichas, en principio, porque toman como base únicamente el testimonio de Vera Tassis. Además, el trabajo editorial en estas ediciones se limita a una transcripción y a una modernización de los caracteres tipográficos.

Es recién a partir de la edición de Isaac Benabú publicada en 1991, *On the boards and in the press Calderón's "Las tres justicias en una"*<sup>26</sup>, que resulta pertinente hablar de una verdadera edición crítica de la comedia. La gran mayoría de las investigaciones de las últimas dos décadas basa su análisis precisamente en esta edición. Sin embargo, a pesar de su relevancia y aporte significativo a la crítica textual del teatro de Calderón, la edición crítica de Benabú es una edición que, en primer lugar, no moderniza las grafías del texto según las normas vigentes y, en segundo lugar, presenta una anotación muy limitada. Asimismo, aunque revisa y coteja los testimonios, y a partir de ello esboza una

<sup>24</sup> Fue utilizada por Hilborn (1938) y Edwards (1983).

<sup>25</sup> Fue utilizada por Parker (1962), Fox (1986), Gordon (1986), Benabú (1991) y Crespo (2003).

<sup>26</sup> Fue utilizada por Déodat (1999) y López (2015).

línea de parentesco entre los textos, no propone un *stemma* claro de su transmisión. Por tanto, la situación editorial de la comedia sigue estando descuidada al no existir una edición crítica que responda a las exigencias y convenciones actuales. Esto, considero, dificulta, por un lado, el estudio actual de la comedia, pero, además, su difusión como obra relevante dentro del canon calderoniano y del teatro del Siglo de Oro.

Aclarado el panorama editorial de la presente comedia y las razones que manifiestan la necesidad de una edición crítica moderna de la misma, se detallarán a continuación las pautas que se seguirán para su estudio textual. En principio, me ceñiré a los lineamientos y terminología del *Manual de crítica textual* (1983) de Alberto Bleca, cuya publicación supuso “un hito en la comprensión y difusión del método neolachmanniano” (Lucía Megías 1998: 153) para la edición crítica de textos antiguos y que hoy en día es considerado uno de los manuales más relevantes en el ámbito de la investigación y edición de textos del Siglo de Oro español. En su *Manual*, Bleca explica los principios generales de la crítica textual y organiza de manera sistemática y detallada cada una de las fases del proceso de edición crítica: la primera, la *recensio*, que tiene por finalidad determinar la filiación o relación entre los distintos testimonios, y la segunda, la *constitutio textus*, fase de carácter decisorio y pragmático, cuyo fin es ofrecer un texto crítico al lector. Bleca, además, señala los problemas que supone la práctica única de la *enmendatio* en el proceso de edición, ya que esta omite el estudio minucioso de las variantes presentes en todos los testimonios y se limita a una selección de las mejores lecciones y a la enmienda del texto, ya sea a partir de otro testimonio o mediante conjeturas. En contraposición, Bleca propone la incorporación de una fase de *examinatio* y *selectio* de las variantes en cada una de las etapas (*recensio* y *constitutio textus*) del proceso de edición crítica, con el fin de lograr una edición fundamentada en el análisis sistemático de la transmisión textual, basado principalmente en los errores transmitidos, en lugar de depender exclusivamente de las conjeturas e interpretaciones del editor.

Por otro lado, dado que se trata de una comedia calderoniana, se tendrán presente las observaciones brindadas por Ignacio Arellano en *Editar a Calderón* (2007), cuya labor como director del Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO)<sup>27</sup> se ha destacado

---

<sup>27</sup> Fundado en 1990 por Ignacio Arellano, el GRISO es un grupo de investigación de la Universidad de Navarra dedicado al estudio de la época del Siglo de Oro. Desde su creación ha organizado numerosos congresos internacionales y promovido la publicación de múltiples estudios y ediciones críticas sobre autores como Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes, Quevedo y Calderón, por citar solo algunos.

por la publicación de numerosos estudios y ediciones críticas sobre diversos autores de esta época, entre ellos Calderón, Tirso de Molina, Quevedo, etc. En este libro, Arellano expone un conjunto de orientaciones prácticas para la edición crítica de la obra de Calderón. Por un lado, presenta la situación editorial del corpus calderoniano, haciendo un repaso del corpus editado y las particularidades de su transmisión textual, a partir del cual ofrece un esquema para la elaboración de una edición crítica. Además, brinda una serie de recomendaciones respecto a la selección de los testimonios y variantes, así como para el tratamiento, uniformización y modernización del texto (grafías, puntuación, acentuación, división de palabras), las cuales he seguido en el presente estudio. Cabe destacar también la presencia en este volumen de un epítome de normas y criterios de edición, y ejemplos ilustrativos anexados en el apéndice que han resultado de gran utilidad en esta tesis.

Siguiendo los lineamientos previamente indicados, el presente capítulo, dedicado al estudio de la transmisión textual de la comedia *Las tres justicias en una*, se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, se describen los testimonios seleccionados; en segundo lugar, se analizan las variantes más relevantes identificadas en la *collatio* de dichos testimonios; por último, se propone un *stemma* de la transmisión textual de la comedia. Asimismo, se incluye el aparato de variantes resultante del cotejo de los testimonios.

#### DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS

Para el presente estudio textual se han considerado los testimonios más antiguos y relevantes de la comedia mencionados en el *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger (1979: 459-462) y la edición crítica *On the boards and in the press Calderón's "Las tres justicias en una"* de Isaac Benabú (98-100): la *Parte quince* de las *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, la *Novena parte de comedias* de Calderón de Juan de Vera Tassis, dos ediciones contrafactas también denominadas pseudo Vera Tassis, y una suelta datada en el s. XVII. Estos testimonios presentan variantes relevantes; es decir, errores conjuntivos y separativos que tienen un impacto significativo en la interpretación, transmisión y reconstrucción del texto original. Y si bien, lo ideal para la sistematización de la transmisión textual sería contar

---

Asimismo, ha sido responsable de la creación de colecciones de libros como la «Biblioteca Indiana», la «Biblioteca Áurea Hispánica», los «Autos sacramentales completos de Calderón», «Publicaciones del Instituto de Estudios Indianos», etc., y de revistas científicas de renombre internacional como *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* y el *Anuario Calderoniano* (Universidad de Navarra).

con todos los testimonios existentes de la obra (Blecua 1983: 31), en la práctica, obtener cada uno de ellos resulta poco factible. Muchos permanecen ocultos, se encuentran perdidos o hasta han sido destruidos, por lo que se utilizan solamente los más significativos.

Debido a que hasta el momento no se han encontrado manuscritos de la comedia (Reichenberger 1979: 459), solo se conservan testimonios impresos de *Las tres justicias en una*. A continuación, se presenta la lista de los impresos empleados:

- E *Parte quince. Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Juan de San Vicente, mercader de libros, 1661. Se utilizó el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: TI/16/15
- VT *Novena parte de comedias* del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis, Madrid, por Francisco Sanz, 1691. Se utilizó el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Freiburg (Alemania).
- PVT 1 Edición contrafacta de la *Novena parte de comedias* del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis, Madrid, por Francisco Sanz, 1691. Se utilizó el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/11353
- PVT 2 Edición contrafacta de la *Novena parte de comedias* del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis, Madrid, por Francisco Sanz, 1691. Se utilizó el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Hamburgo (Alemania), signatura: A/81527 IX (5)
- M *Suelta*. [s. l.], [s. i.], [s. f.]. Se utilizó el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: T /12790

## 1. LA PARTE QVINZE DE LAS COMEDIAS NUEVAS ESCOGIDAS

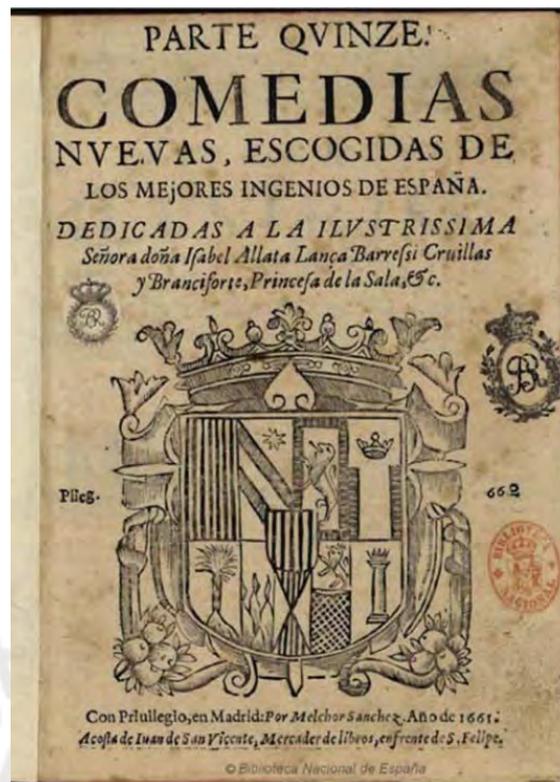


IMAGEN 5: Portada de la *Parte quince* de las *Comedias nuevas, escogidas*

En la portada de E se lee lo siguiente:

PARTE QVINZE. / COMEDIAS / NVEVAS, ESCOGIDAS DE / LOS MEJORES  
 INGENIOS DE ESPAÑA. / DEDICADAS A LA ILVSTRISSIMA / Señora doña Isabel  
 Allata Lança Barressi Cruillas / y Branciforte, Princesa de la Sala, &c. / Plieg. 66.2 / Con  
 Priuilegio, en Madrid: Por Melchor Sanchez. Año de 1661. / Acosta de Iuan de San  
 Vicente, Mercader de libros, enfrente de S. Felipe.

En los preliminares de esta edición aparecen: una dedicatoria de Juan de San Vicente a doña Isabel Allata Lanza Barressi Cruillas y Branciforte, princesa de la Sala y esposa del regente don Benito Trelles; la licencia del ordinario Alonso de las Ribas y Valdés; la aprobación del padre Martín del Río; la aprobación del padre Basilio Varen Soto; el privilegio de su majestad el rey Felipe IV; la fe de erratas; la tasa; y la lista de comedias contenidas en la parte. Asimismo, ante la ausencia de un prólogo o una advertencia al lector entre los preliminares, no se cuenta con información sobre la preparación de esta parte. Por último, *Las tres justicias en una* ocupa la novena posición en la tabla de comedias.

## 2. LA NOVENA PARTE DE COMEDIAS



IMAGEN 6: Portada de la *Novena parte* de Calderón, editada por Juan de Vera Tassis

En la portada de VT se lee lo siguiente:

NOVENA PARTE / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON  
 PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO,  
 / Capellan de Honor de Su Magestad, y de los señores Reyes / Nueuos en la Santa Iglesia  
 de Toledo; / QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PVBLICA / DON IVAN DE VERA  
 TASSIS Y VILLARROEL / Fiscal de las Comedias de los Reynos, por su Mag. / Y LAS  
 OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de  
 Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, / y de Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro  
 señor, su Copero / Mayor, su Cazador Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los / Consejos  
 de Estado, y Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, / y Cavalleria de Santiago, y  
 Treze della, Duque de la Ciudad / de Frias, &c. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID: Por  
 Francisco Sanz, Impressor del Reyno, / y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1691.

Los preliminares de esta edición constan de un retrato de Calderón; una dedicatoria de Vera Tassis a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, condestable de Castilla y de León; la aprobación de fray Manuel de Guerra y Ribera; la aprobación de Juan Baños de Velasco; el privilegio del rey Carlos II; la licencia del ordinario Antonio Pascual; la fe de erratas; la tasa; una advertencia al lector y la tabla de comedias



LAS OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de / Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su Copero Mayor, su Caza- / dor Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los Consejos de Estado, y / Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, y Cava- / lleria de Santiago, y Treze della, Duque de la / Ciudad de Frias, &c. / CON PRIVILEGIO: / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, y / Portero de Camara de su Magestad, Año de 1691.

El presente ejemplar corresponde a una edición contrafacta de la *Novena parte* de Vera Tassis. Durante el siglo XVIII, este tipo de ediciones fue bastante común entre autores de éxito como lo fue Calderón. El sistema consistía en “reunir las comedias correspondientes a cada parte a base de ediciones sueltas de las mismas, encuadernándolas precedidas de una edición contrahecha de las respectivas portadas y hojas de preliminares de la edición de Vera Tassis” (Moll 2009 [1983]). Esto permitió la vigencia de la colección veratassiana a lo largo del siglo. No obstante, al tratarse de una edición contrahecha, esta presenta numerosas diferencias con respecto a la edición de Vera Tassis. Por ejemplo, el uso de grafías modernas en la portada. En el presente caso, sucede únicamente con las letras “I” y “V” que son reemplazadas en algunas palabras por la “J” y la “U” respectivamente en la edición contrafacta de la comedia: “Nueuos” / “Nuevos”, “QVE” / “QUE”, “PVBLICA” / “PUBLICA”, “IVAN” / “JUAN”. Además, en la portada de esta edición se puede apreciar una distribución ligeramente distinta del texto dedicatorio que provoca la partición de algunas palabras como “Caza- /dor” y “Cava- /lleria”.

En la presente edición se incluyen todos preliminares que aparecen en el testimonio de Vera Tassis con la excepción de la dedicatoria y el retrato de Calderón. Asimismo, la tabla de comedias no cuenta con las indicaciones de los folios respectivas, es decir, no se indica el número de página al costado de cada obra que aparece en la lista. Estas ausencias evidencian la inautenticidad de la presente publicación<sup>28</sup>. Por otro lado, en esta edición, *Las tres justicias en una*, al igual que en la edición auténtica, aparece en la quinta posición de la tabla. Sin embargo, el texto de la comedia no cuenta con numeración de páginas<sup>29</sup>, ya que se trata realmente de una suelta, al igual que las otras once comedias presentes en dicha lista.

<sup>28</sup> Para mayor información sobre las características de esta ediciones, véase Moll (2009 [1983]).

<sup>29</sup> Moll (2009 [1983]), en su análisis de las ediciones contrafactas de las partes de Calderón, advierte que varias de las sueltas que las componen carecen de indicaciones tipográficas o número de serie. Asimismo, Rodríguez-Gallego, basándose en la idea de Moll, señala que, a diferencia de las ediciones auténticas que presentan una paginación continua, en las falsificaciones cada comedia tiene su propia numeración (2013:

Una particularidad de este testimonio es que, aun tratándose de una pseudo-Vera Tassis, este en realidad no deriva de VT. Esto se evidencia por la disposición diferente de los versos en ambas ediciones. Si PVT1 hubiese utilizado a VT como modelo, habría distribuido las silvas en una sola columna y no en dos, a partir del v.25, como si correspondieran a versos de arte menor. A continuación, se muestra a PVT1 a la derecha y VT a la izquierda.

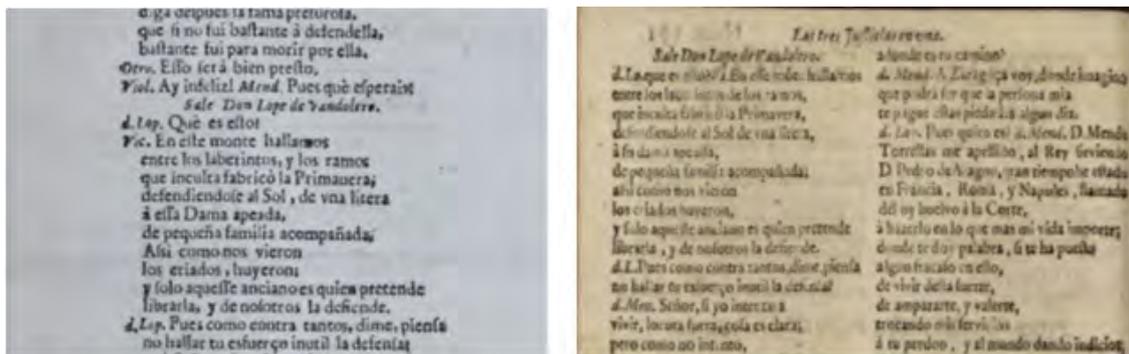


IMAGEN 8: Detalles de la edición de Vera Tassis y de la edición contrafacta 1 de *Las tres justicias en una* de Calderón (*Novena parte de comedias*)

Este mismo fenómeno es identificado por Henry Ibáñez Mogrovejo en su estudio sobre *Las cadenas del demonio* (2021: 46). En el testimonio PVT1 de esta comedia también las silvas son distribuidas en dos columnas en vez de una, tal y como se muestra a continuación: VT aparece a la izquierda y PVT1 a la derecha.

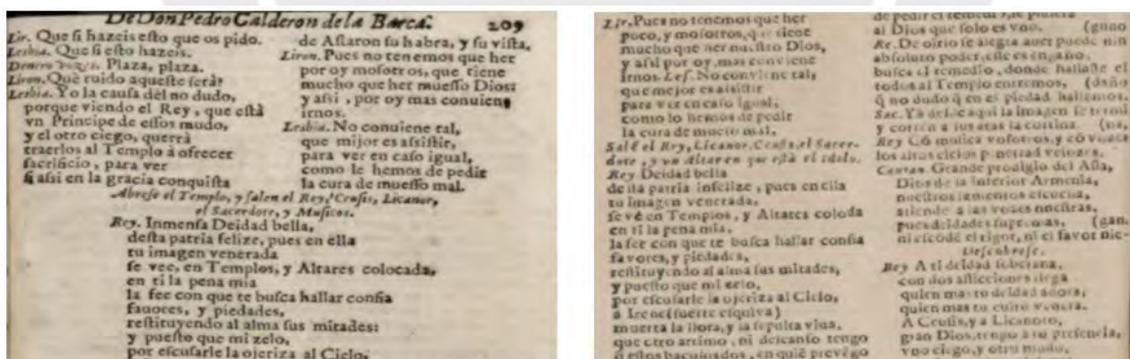


IMAGEN 9: Detalles de la edición de Vera Tassis y de la edición contrafacta de *Las cadenas del Demonio* de Calderón (*Octava parte de comedias*)

Para comprobar esta evidencia, Ibáñez Mogrovejo contrasta ambos testimonios de *Las cadenas del Demonio* con los testimonios VT y PVT1 de la comedia *La aurora en Copacabana* de Calderón. A diferencia de las dos comedias anteriores, los dos testimonios en este caso coinciden en la disposición de las silvas, lo cual sugiere una

465), pues se tratan realmente de sueltas de distinta procedencia que han sido recopiladas para la conformación de estas ediciones facticias.

filiación directa entre ambos testimonios. A continuación, se muestra VT a la izquierda y PVT1 a la derecha:

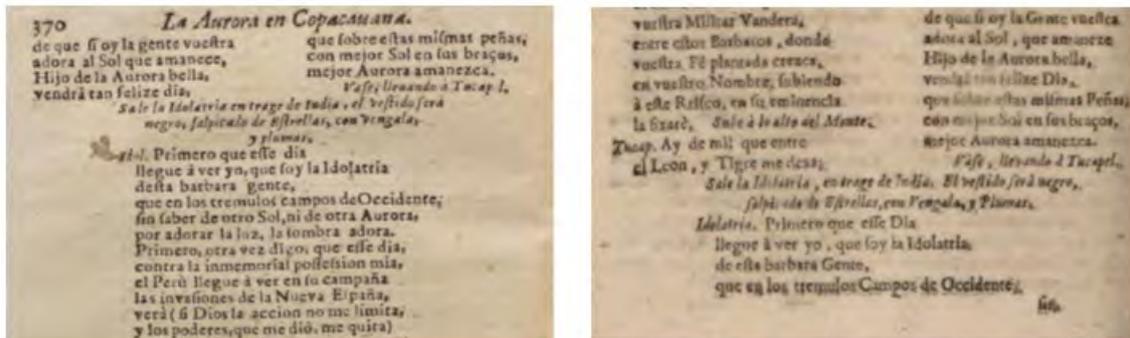


IMAGEN 10: Detalles de la edición de Vera Tassis y de la edición contrafacta de *La aurora en Copacabana* de Calderón (*Cuarta parte de comedias*)

Este primer indicio que sugiere que PVT1 no descende de VT en *Las tres justicias en una*, se verá respaldado por las variantes presentes en ambos testimonios y que serán detalladas más adelante en el estudio textual.

#### 4. LA EDICIÓN CONTRAFAC TA DE LA *NOVENA PARTE 2* (ALEMANIA)

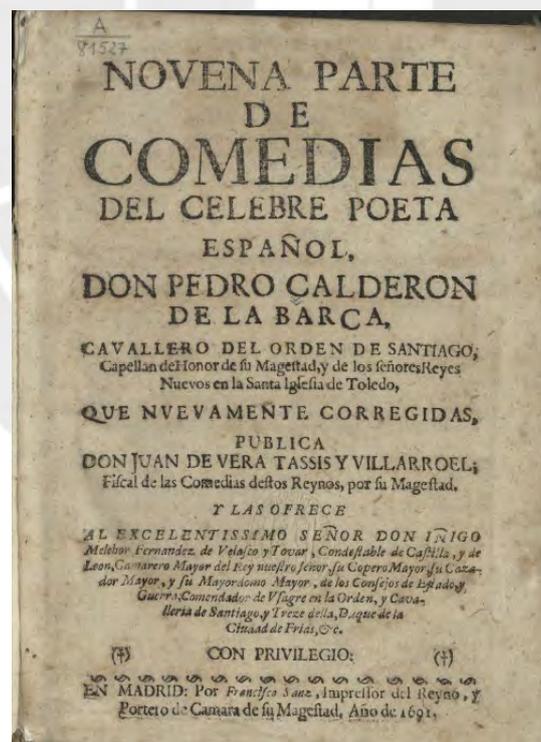


IMAGEN 11: Portada de la edición contrafacta 2 de la *Novena parte* de Calderón

En la portada de PVT2 se lee lo siguiente:

NOVENA PARTE / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO;

/ Capellan de Honor de Su Magestad, y de los señores Reyes / Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, / QUE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PUBLICA / DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL;/ Fiscal de las Comedias destes Reynos, por su Magestad. / Y LAS OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de / Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su Copero Mayor, su Caza- / dor Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los Consejos de Estado, y / Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, y Cava- / lleria de Santiago, y Treze della, Duque de la / Ciudad de Frias, &c. / CON PRIVILEGIO: / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, y / Portero de Camara de su Magestad, Año de 1691.

El presente ejemplar de la comedia corresponde también a una edición contrafacta de la *Novena parte* de Vera Tassis, de ahí su similitud con la portada del testimonio anterior. Respecto a los preliminares, esta edición cuenta con los mismos que la edición contrafacta anterior sin ninguna diferencia tanto en la redacción como en el orden y la distribución de cada uno de ellos. Esta estrecha semejanza señalaría una relación directa entre ambos testimonios que se comprobará más adelante en el estudio textual.

Por otro lado, en lo referente a la distribución de las silvas llama la atención que estas no se encuentren distribuidas de la misma manera que en PVT1, sino de modo semejante a *Escogidas*. El testimonio PVT2 mantiene la distribución de las silvas en una sola columna hasta el v. 104 de la misma manera que en E como se muestra a continuación:

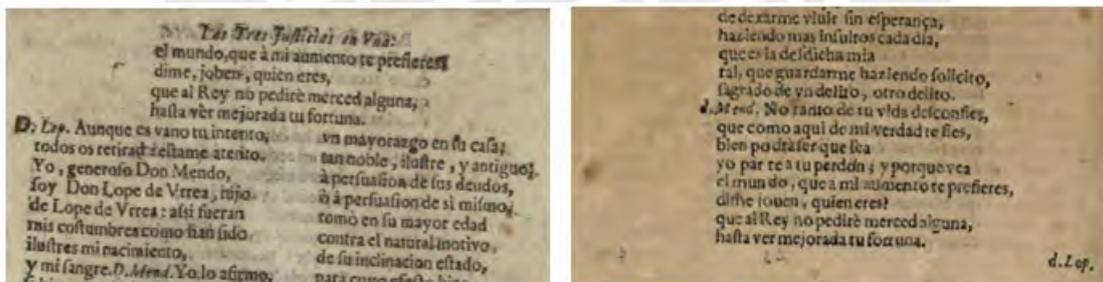


IMAGEN 12: Detalles de PVT2 (izquierda) y de la edición de *Escogidas* (derecha) de *Las tres justicias en una* de Calderón

No obstante, el pasaje de silvas no termina sino hasta el v. 106. El único testimonio en distribuir todas las silvas en una sola columna es el de Vera Tassis, fenómeno que se explica por el cuidado que ponía el escritor en cada una de sus ediciones. A continuación, se muestra PVT2 a la izquierda y VT a la derecha:

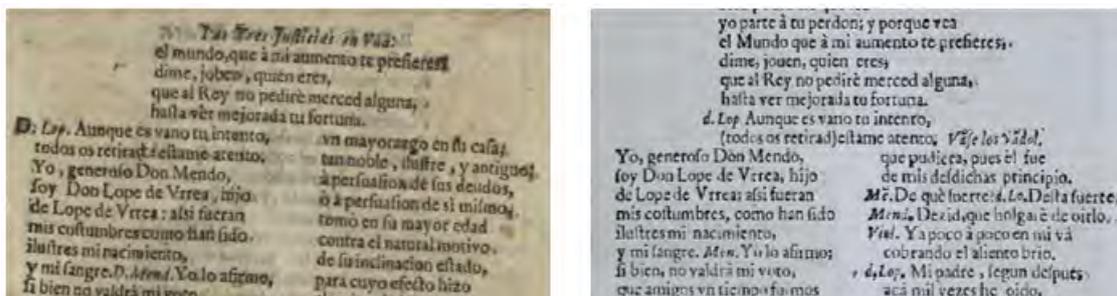


IMAGEN 13: Detalles de PVT2 y de la edición de Vera Tassis de  
*Las tres justicias en una* de Calderón

Esta diferencia en la distribución de las silvas en cada uno de los testimonios sugiere que ninguna de las ediciones contrafactas tomó como modelo el testimonio de Vera Tassis. Por lo tanto, es probable que se trate de sueltas tempranas, es decir, sueltas impresas antes de 1700 (Cruikshank 2009[1991]). Además, es posible que PVT2 descienda directamente de E, punto que se examinará más adelante con el estudio de las variantes halladas en los textos.

##### 5. SUELTA DE MADRID

Esta suelta, denominada M por encontrarse en la Biblioteca Nacional de Madrid, corresponde a la entrada 1844 del *Manual bibliográfico calderoniano* (Reichenberger 1979: 459-462). No cuenta con numeración de página o fecha de publicación. Sin embargo, al igual que las dos ediciones contrafactas, presenta en la primera página del texto de la comedia el número de serie 291. Se trataría de una suelta temprana relacionada directamente con PVT1, debido a que en ambas las silvas se encuentran distribuidas de la misma forma: en una columna hasta el v. 25 y de ahí en adelante en dos columnas como si correspondieran a versos de arte menor. A continuación, se muestra M a la izquierda y PVT1 a la derecha:

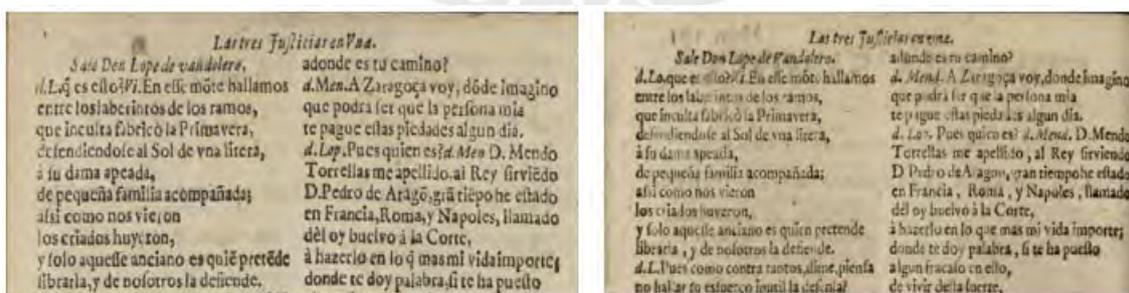


IMAGEN 14: Detalles de la suelta de Madrid y de PVT1  
de *Las tres justicias en una* de Calderón

En este sentido, en lo que se refiere a *Las tres justicias en una*, más que ediciones contrafactas, las PVT serían ediciones facticias, pues se habrían empleado sueltas sin relación con la edición de Vera Tassis.

#### LA TRANSMISIÓN TEXTUAL

Para la *collatio* de los testimonios de la presente comedia, he seguido las normas editoriales propuestas por Ignacio Arellano en *Editar a Calderón*. En este manual, Arellano resalta que “el límite, tanto para la modernización gráfica como para la definición de variante, será la grafía que represente fonemas distintos” (2007: 35). Siguiendo esta premisa, las grafías antiguas han sido sustituidas por sus equivalentes modernos sin considerar los espacios entre palabras (en efecto – enefecto / sino – si no), con excepción de los casos en que dichos espacios impliquen un cambio de sentido que dificulte la comprensión del texto. Asimismo, se han excluido las diferencias en la puntuación, tomando en cuenta únicamente aquellas variantes que impliquen una alteración fonética. Esta selección se llevó a cabo con el propósito de evitar la acumulación de lo que Ignacio Arellano denomina “basura textual” (2007: 34-35), es decir, la inclusión de variantes irrelevantes para el análisis de la transmisión de los testimonios que provoquen el abultamiento innecesario del aparato de variantes.

#### 1. E COMO EL TESTIMONIO BASE DE VT, PVT1, PVT2 Y M

Tanto Benabú (1991: 100) como Edwards (1983: 66-69) señalan en sus respectivos estudios al testimonio de *Escogidas* como el más cercano al arquetipo y del cual derivan el resto de los testimonios debido, en primer lugar, a su antigüedad y, segundo, por los errores comunes que comparte con los demás testimonios. No obstante, ambos estudios desestiman la presencia de ciertas variantes, las cuales serán detalladas más adelante, que bien podrían cuestionar la posición de E dentro del *stemma* como el testimonio más cercano al arquetipo. Aun así, por motivos de orden, empezaré el presente estudio textual suponiendo que E muy probablemente fue utilizado por las demás ediciones como el testimonio base.

##### 1.1. EL ARQUETIPO X

Como ya se ha mencionado anteriormente, E es el testimonio más antiguo de los cinco. Sin embargo, este dato no basta para determinar su proximidad al arquetipo respecto a los demás testimonios. Por ello, es importante analizar los errores conjuntivos y

separativos que presenta. En primer lugar, cabe destacar la laguna de seis versos que afecta a una décima<sup>30</sup> que E comparte con los demás testimonios en la tercera jornada:

<i>E, PVT1, PVT2, M</i> (vv. 2406-2430)		<i>VT</i> (vv. 2406-2430)	
DON LOPE	[...] no me atormentes atroz, desvaneciendo veloz cuerpo, alma y voz.	DON LOPE	[...] no me atormentes atroz, desvaneciendo veloz cuerpo, alma y voz.
VIOLANTE	Mal pudiera si yo ilusión, Lope, fuera, tener alma, cuerpo y voz.	VIOLANTE	Mal pudiera si yo ilusión, Lope, fuera, tener alma, cuerpo y voz.
DON LOPE	<b>Es verdad; pero creyendo, connigo acá vacilando.</b> ..... .....	DON LOPE	<b>Es verdad; pero creyendo, connigo acá vacilando, que agora estaba soñando aun dudo lo que estoy viendo.</b>
VIOLANTE	De tu pasión obligada, de tu pena enternecida, a tu amor agradecida, y en tu delito ocupada, vengo, sin mirar en nada, a decirte que esta puerta tendrás esta noche abierta, por donde escapar podrás la vida. ¿Quién vio jamás dar vida después de muerte?	VIOLANTE	De tu pasión obligada, de tu pena enternecida, a tu amor agradecida, y en tu delito culpada, vengo, sin mirar en nada, a decirte que esta puerta tendrás esta noche abierta, por donde escapar podrás la vida. ¿Quién vio jamás dar vida después de muerte?

Esta omisión –de ocho versos en realidad en E, PVT1, PVT2 y M–es un error muy evidente; no solo porque el corte abrupto de la secuencia de décimas que se desarrollan entre los vv. 2381-2460 afecta notoriamente la rima del parlamento, sino también el sentido y la comprensión cabal de la escena y de la idea que se desarrolla. La interrupción de la respuesta de don Lope a Violante deja la acción inconclusa, impidiendo así al lector tener una imagen clara de la reacción y la impresión de don Lope al ver a Violante en su celda: quedan al aire las ideas sobre qué está “creyendo” y de qué está “vacilando”. Lo único que se deduce de la escena es que Lope pensaba que ella era una ilusión y que Violante lo va a ayudar a escapar. Vera Tassis, al ser un editor cuidadoso y puntilloso respecto a la métrica<sup>31</sup>, rápidamente se debió de dar cuenta de dicha omisión y muy probablemente intentó restaurarla *ope ingenni* agregando dos versos que completaran la rima de los vv. 2411 y 2412, formando así una redondilla, y

<sup>30</sup> Los versos y la línea punteada en negrita corresponden a la décima recortada:

2413-2414 *om.* E, PVT1, PVT2, M : que agora estaba soñando / aun dudo lo que estoy viendo VT

2415-2420 *om.* E, VT, PVT1, PVT2, M

<sup>31</sup> Desde Hesse (1941), quien fue uno de los primeros críticos de la labor editorial de Vera Tassis en el pasado siglo, hasta Rodríguez-Gallego (2013), quien realizó una amplia revisión histórica de la valoración de dicha labor, existe un consenso en la crítica respecto a que Vera Tassis llenaba *ope ingenii* las lagunas que detectaba en los testimonios.

que permitieran, además, terminar de esbozar la impresión de incredulidad de Lope ante la visita de Violante.

El segundo error compartido por los cinco testimonios se encuentra en el v. 1424 en el que todos señalan como locutor a *Lope* (que refiere a Lope padre) en vez de a *don Lope* (que refiere a Lope hijo)<sup>32</sup>:

DON LOPE	Sí, pues no vuelve, perdida, jamás vida ni ocasión.
VIOLANTE	La que conmigo tenéis aprovechad. Ya os escucho. ¿Qué queréis decir?
DON LOPE	Lo mucho que a una memoria debéis.
VIOLANTE	¿Tercero suyo os hacéis?
LOPE	No me atrevo a ser primero y así hablo por tercero, que se declara mejor en amaros el temor.
VIOLANTE	Pues siendo así, yo no quiero (vv.1417-1428)

Si bien se trata de un error menor, pues la omisión del *don* en el locutor no se presta a confusiones entre ambos personajes gracias a que el personaje de Lope padre no se encuentra presente en la escena, resulta extraño que Vera Tassis no lo corrigiera cuando sí lo hace en otros pasajes de la comedia (vv. 995, 1258, 1280b, 1499b, 1552a, 1598b, 1785, 1789) en los que se sobreentiende que quien habla es Lope padre o Lope hijo.

Ahora bien, ambos errores resultan claves en el estudio textual de la comedia, en especial el primero, ya que son errores comunes conjuntivos que demuestran que los cinco testimonios derivan de un mismo arquetipo, al que llamaremos X. Por tanto, solo faltaría determinar de qué manera se encuentran relacionados entre sí.

## 1.2. RELACIÓN ENTRE E Y LOS TESTIMONIOS PVT1, PVT2 Y M

De manera inicial, cabe destacar que E comparte numerosos errores comunes conjuntivos con los testimonios PVT1, PVT2 y M. Los más evidentes son aquellos que implican una alteración en el orden o disposición de los versos. En la presente comedia, todas las variantes de este tipo son ocasionadas por errores en el corte versal, tal y como se muestra a continuación:

927b-928a    Yo y todo pues / si aquí entré E, PVT1, PVT2, M : Yo y todo /  
pues si aquí entré VT

<sup>32</sup> 1424 loc.    *Lope* E, VT, PVT1, PVT2, M

929-930	Porque se asegure ella, oídme / E, PVT1, PVT2, M : Porque se asegure ella, / oídme VT
1065-1066	Plática espiritual tenemos / E, PVT1, PVT2, M : Plática espiritual / tenemos VT
1212-1213	¿de qué te pesa a ti? / E, PVT1, PVT2, M : ¿de qué te pesa / a ti? VT
1489-1490	a don Guillén vengo / E, PVT1, PVT2, M : a don Guillén / vengo VT
1609-1610a	Señor don Lope / ¿aún aquí todavía? E, PVT1, PVT2, M : Señor don Lope ¿aún aquí / todavía? VT
1798-1799	A tus voces / de esa cuadra salí E, PVT1, PVT2, M : A tus voces de esa cuadra / salí VT
1860b-1861	Cuchilladas en la calle / E, PVT1, PVT2, M : Cuchilladas / en la calle VT
2456-2457	/Sí, para librarte E, PVT1, PVT2, M : Sí / para librarte VT
2581b -2582	Pues tenga la pena / E, PVT1, PVT2, M : Pues tenga / la pena VT
2618c-2619	Muerta estoy / E, PVT1, PVT2, M : Muerta / estoy VT

Este tipo de errores en el corte versal afectan no solo la rima del parlamento, sino que, a su vez, provocan, desde la perspectiva métrica, errores de hipometría e hipermetría.

Como ejemplo, veamos lo que sucede en los vv. 1816-1818:

Pues ¿qué es esto?	Pues ¿qué es eso?
¿Tú en demandas y respuestas, descompuesto así	¿Tú en demandas y respuestas, descompuesto así
con Violante y Blanca? <i>E</i>	con Violante y Blanca? <i>PVT1, PVT2, M</i>
Pues ¿qué es esto? ¿Tú en demandas y respuestas, descompuesto así con Violante y Blanca? <i>VT</i>	

Mientras que, en E, PVT1, PVT2 y M, este pasaje corresponde erróneamente no a tres, sino a cuatro versos, Vera Tassis corrige dicha disposición en su edición, respetando la rima y métrica propia del romance. De esta manera, Vera Tassis enmienda la interrupción de la secuencia en romance con asonancia a-a.

Esta cercanía entre las variantes de los testimonios E, PVT1, PVT2 y M también se aprecia en otras lecciones que, en principio, no comparten:

acot.	<i>detrás de él cuatro bandoleros E: detrás del cuarto bandolero PVT1, PVT2, M : de cuatro bandoleros que los siguen VT</i>
1433	Engañais os E : Os engañais VT : Engañaos PVT1, PVT2 : Engañaos M
1505	es preciso que <b>ahora</b> E: es preciso <b>ahora</b> se PVT1, PVT2, M : <b>agora</b> es preciso VT

1663a	las suyas con vos E, M : en que vos le oigas VT : la suya con vos PVT1, PVT2
1922	o de ofensa E : o ofensa PVT1, PVT2, M : u defensa VT
2086 acot.	y <i>él ensangrentando</i> E : y <i>él ensangrentado</i> PVT1, PVT2, M : <i>que trae sangriento</i> VT
2209	adlante E : adiante PVT1, PVT2, M : atlante VT
2589	probetas E : pobretas PVT1, PVT2, M : bribonas VT

Las lecciones comunes de PVT1, PVT2 o M, aunque no coinciden con las de E, sí son considerablemente parecidas. En los casos citados, los errores son ocasionados por alteración del orden (vv. acot., 2589), sustitución (v. 2209) u omisión de un fonema (vv. 1433, 1663a, 2086) o de una palabra (vv. 1505, 1922). Sobre la acotación inicial se debe tomar con cuidado la contracción de “*de él*” presente en E y también en PVT1, PVT2 y M mediante la partícula “*del*”. Esta última puede ser confundida con la omisión de un fonema, cuando en realidad se trata simplemente de una variante lingüística propia de la época. No obstante, esta variante lingüística afecta al resto del parlamento, pues provoca otros errores, “*cuatro*” se transforma en “*cuarto*” (alteración del orden de los fonemas), que cambian el sentido de la frase: en vez de la persona tener “*detrás de él cuatro bandoleros*” se encuentra “*detrás del cuarto bandolero*”. A pesar de ello, queda clara la semejanza entre las variantes de los cuatro testimonios. Esta similitud indicaría que PVT1, PVT2 y M muy posiblemente utilizaron a E como fuente principal para la elaboración de su edición; hipótesis que se ve ratificada ante la presencia de una laguna de más de sesenta versos (vv. 2484-2550) en los testimonios PVT1, PVT2 y M. Dicha ausencia descarta cualquier posibilidad de que E halla utilizado a alguna de las PVT o a M como base para su edición, además de evidenciar que se tratarían de copias descuidadas de E. Esta afirmación se ve reforzada por la cantidad de errores singulares y conjuntivos que presentan PVT1, PVT2 y M, la gran mayoría por sustitución u omisión de un fonema o un locutor. De los tres, el testimonio más descuidado es el de Madrid:

3	golpe E, VT, PVT1, PVT2 : golge M
36	hallar E, VT, PVT1, PVT2 : hallgr M
66	que vi E, VT, M : qne vi PVT1, PVT2
373b loc.	<i>Vicente</i> E, VT : <i>om.</i> PVT1, PVT2, M
1229b loc.	<i>Vicente</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Violante</i> VT
1821	entienda E, VT, PVT2, M: entieda PVT1
1934	nieve E, VT, PVT1, M : vieve PVT2
2189 loc.	<i>Rey</i> E, VT : <i>om.</i> PVT1, PVT2, M

2754 hermano E, PVT1, PVT2, M : hermana VT

Se confirma, entonces, en función de lo observado hasta el momento la estrecha relación entre E, PVT1, PVT2 y M por la cantidad considerable de errores comunes conjuntivos que presentan. Asimismo, la omisión de una cantidad considerable de versos y la presencia de otros errores singulares refuerza la hipótesis de que las PVT y M son copias descuidadas de E y que probablemente lo utilizaron como testimonio base para sus ediciones.

### 1.3. CAMBIOS Y CORRECCIONES EN VT RESPECTO A E

Por el contrario, VT comparte pocos errores comunes conjuntivos con E en comparación con los otros tres testimonios. Si bien, esto podría indicar que VT no se basó en E, sino que utilizó otro testimonio del que no tenemos conocimiento; lo que en realidad habría sucedido es que Vera Tassis habría corregido muchas de las lecciones erróneas –además de las de corte versal– presentes en E y que comparte a su vez con PVT1, PVT2 y M, tal y como se aprecia a continuación:

204	esquisito E, PVT1, PVT2, M : esquivo VT
348	inocencia E, PVT1, PVT2, M : intención VT
930 loc.	<i>vir</i> E : <i>Elvira</i> VT : <i>Violante</i> PVT1, PVT2, M
931 loc.	<i>El</i> E : <i>om.</i> VT : <i>Elvira</i> PVT1, PVT2, M
995 loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, PVT2, M: <i>Don Lope</i> VT
1004	también venido E, PVT1, M : tan bien venido VT, PVT2
1010	como le E, PVT1, PVT2, M : como yo le VT
1038	no es buena E, PVT1, PVT2, M : por Cristo que no es buena VT
1229b loc.	<i>Vicente</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Violante</i> VT
1484	queda E, PVT1, PVT2, M : quedó VT
1568	darle E, PVT1, PVT2, M : darla VT
1816 loc.	<i>Don Lope</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Lope</i> VT
1838b loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Don Lope</i> VT
1995	llaman E, PVT1, PVT2, M : llama VT   el justiciero E, PVT1, PVT2, M : justiciero VT
2350	porfía E, PVT1, PVT2, M : pasión VT
2430	muerte E, PVT1, PVT2, M : muerta VT
2575	Este es cabello E, PVT1, PVT2, M : Este cabello es ajeno VT

La mayoría de estas variantes consiste en errores de rima (vv. 1464, 1484, 1568, 2350, 2430), de métrica (vv. 204, 348, 1010, 1995) o confusiones del locutor (vv. 930, 931, 995, 1229b, 1816, 1838b loc.) que son identificados y corregidos gracias a la atenta mirada de Vera Tassis. Sin embargo, también es posible encontrar algunas innovaciones que buscan enmendar las lecturas erróneas (vv. 1004, 2575) o restaurar *ope ingenni* las

omisiones encontradas (v. 1038). Estas últimas han valido a Vera Tassis numerosos cuestionamientos a su trabajo como editor de la obra de Calderón a lo largo de los tres últimos siglos (Rodríguez-Gallego 2013: 466-468). No obstante, a pesar de la fluctuante apreciación crítica de su labor editorial, lo cierto es que “de nada sirve juzgar en bloque las ediciones de Vera Tassis: cuando tengamos mejores testimonios que el suyo para una comedia, se puede marginar, pero en los casos en que su edición represente el mejor texto o al menos un texto aceptable habrá que tenerla en cuenta” (Arellano 2007: 27). Y es que la edición de Vera Tassis de las comedias de Calderón resulta ser, en muchas ocasiones, la más cuidadosa y mejor lograda, gracias a su corrección atenta.

Sin embargo, es importante aclarar que algunos de los cambios introducidos por Vera Tassis responden a su propio gusto literario antes que a la intención de enmienda de un error. Como Cruickshank ha explicado, Vera Tassis fue un editor atento, pero que también corregía lo que consideraba “faltas de elegancia o caídas del gusto” (200: 146). Esto como también ya lo señaló Benabú, implica que ciertas variantes se ajustan en realidad a sus preferencias personales o a sus nociones de lo que consideraba estilísticamente más apropiado (92). En algunos casos, por ejemplo, modifica el orden de las palabras invirtiendo la sintaxis de las frases:

196	bien ni un instante E, PVT1, PVT2, M : ni un instante bien VT
628	justicia de Aragón E, PVT1, PVT2, M : de Aragón justicia VT
651	No tenéis que os afligir E, PVT1, PVT2, M : No, no os tenéis que afligir VT
2024	ante vos querello E, PVT1, PVT2 : ante vos querello M : me querello ante vos VT
2095	después de salvar E, PVT1, PVT2, M : de salvar después VT
2163	está ya E, PVT1, PVT2, M : ya está VT
2395	quién de quién es desdichado E, PVT1, PVT2, M : quién del que es tan desdichado VT
2996	don Lope preso E, PVT1, PVT2, M : preso don Lope VT

En otras ocasiones, lo que hace VT es remplazar las palabras por un sinónimo o palabra equivalente, pero procurando evitar la alteración de la rima, la métrica o el sentido:

20	procelosa E, PVT1, PVT2, M : presurosa VT
23 loc.	3 E, PVT1, PVT2, M : <i>Otro</i> VT
656	pensad E, PVT1, PVT2, M : juzgad VT
979	pensad E, PVT1, PVT2, M : entendid VT
1056	huelgan E, PVT1, PVT2, M : alegran VT
1517	pienso E, PVT1, PVT2, M : entiendo VT

2835 pensar E, PVT1, PVT2, M : juzgar VT

Asimismo, se constata que VT es una edición mejor trabajada y cuidadosamente corregida, aunque no por ello exenta de algunos errores tales como la omisión o sustitución de algún fonema:

542 a mi E, PVT1, PVT2, M : a m VT  
 917 sin alma E, PVT1, PVT2, M : y sin alma VT  
 1794 a E, PVT1, PVT2, M : i VT

Sin embargo, ninguna variante expuesta hasta este punto niega o afirma con claridad el uso de E por Vera Tassis como modelo para su edición o si, por el contrario, descende de un subarquetipo, es decir, un testimonio desconocido. Ante ello es preciso analizar más a fondo los errores separativos de cada uno de los testimonios.

## 2. LA EDICIÓN DE VERA TASSIS COMO RAMA INDEPENDIENTE DE LAS PVT Y M

Previamente, a partir del análisis de la disposición de las silvas en la descripción de los testimonios, sugerí que ninguna PVT ni la suelta de Madrid descenderían directamente de VT. Esta hipótesis ha sido confirmada a partir de los numerosos errores comunes conjuntivos de E, PVT1, PVT2 y M que son corregidas en VT. Sin embargo, falta aclarar si forman ramas independientes derivadas de E o si VT descende directamente de alguno de ellos, aunque también cabe la posibilidad de que VT solamente los haya consultado ocasionalmente para corregir algunas lecciones de E.

La primera prueba que descarta que VT descienda directamente de PVT1, PVT2 o M se halla en la omisión de más de sesenta versos en la tercera jornada que comparten estos tres testimonios; versos que sí aparecen en E y VT, y gracias a los cuales se comprobó además que las PVT y M no fueron utilizadas como modelo de E:

2484-2550 E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M

Esta gran ausencia confirma, por un lado, que o bien VT descende directamente de E o bien ambos descienden de un mismo subarquetipo. Por otro lado, se constata que PVT1, PVT2 y M conforman una rama familiar independiente de VT. Prueba de esto son también las otras omisiones recuperadas por VT encontradas en la *collatio*:

435 loc. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Lope* VT  
 439 loc. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Lope* VT  
 1795 *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Don Lope*. Pues guiad vos que ya os sigo VT

No obstante, estas omisiones abren, a su vez, la posibilidad de que VT haya utilizado otro testimonio, desconocido para nosotros, para poder llenar estos vacíos. Aun así, ello no descarta que Vera Tassis haya sido capaz de corregir estas omisiones *ope ingenii* a partir de una lectura atenta del texto (Carbajo y Carbajo 2021: 140). A continuación, presento el pasaje de la comedia que corresponde a los vv. 432-441b:

<i>E, PVT1, PVT2</i> <sup>33</sup>		VT	
GUILLÉN	Ayer entré en Aragón; siguiendo una pretensión de Nápoles he venido yo <b>y hablar</b> al rey quisiera, aunque él que me dé no creo lo que yo busco y deseo.	GUILLÉN	Ayer entré en Aragón; siguiendo una pretensión de Nápoles he venido.
LOPE	Pues ya el rey sale aquí fuera.	LOPE	Yo <b>hablar hoy</b> al rey quisiera, aunque él que me dé no creo lo que yo busco y deseo.
	<i>Sale el rey y acompañamiento</i>	GUILLÉN	Pues ya el rey sale aquí fuera.
	Señor invicto, yo soy Lope de Urrea, de quien tenéis noticia.		<i>Sale el rey y acompañamiento</i>
		LOPE	Señor invicto, yo soy Lope de Urrea, de quien tenéis noticia.

A primera vista, en el primer pasaje no hay ningún error; el texto se entiende y no saltan a la vista problemas de métrica o rima. Sin embargo, una lectura cuidadosa del fragmento permite observar ciertas inconsistencias en el intercambio entre Lope y don Guillén que vuelven extraño al diálogo. Para empezar, don Guillén no tiene nada en especial que hablar con el rey; de hecho, no habla personalmente con él nunca en toda la comedia. Por el contrario, don Lope se presenta ante su majestad con la intención de interceder por su hijo para que lo eximan de sus faltas. Por tanto, ¿por qué Guillén diría “he venido / yo y hablar al rey quisiera, / aunque él que me dé no creo / lo que yo busco y deseo” (vv. 434-437) si no lo necesita ni tampoco esa entrevista ocurre después? Solamente una lectura atenta es capaz de identificar esta inconsistencia que no impide la comprensión de la escena. VT corrige este verso y así mejora el sentido del parlamento, colocando a Lope como locutor en los vv. 435 y 439 y a Guillén en vez de Lope en el v. 438; asimismo, cambia el inicio del v. 435 “y hablar” por “hablar hoy”.

Lo mismo ha podido pasar en el caso del v. 1795. Una lectura superficial del texto no revela esta omisión de este verso, pues no altera el sentido del parlamento. Sin embargo, una lectura atenta del texto, que repare en la métrica, distingue esta omisión debido a

<sup>33</sup> La lección de M, si bien no es igual, es parecida a la de estos testimonios, salvo por la variante del v. 435: y hablar E, PVT1, PVT2 : hablar hoy VT : **y a hablar M**.

que se repite la rima asonante a-a, afectando así la secuencia del romance que se desarrolla:

GUILLÉN [...] mis celos a cuchilladas.

*Vase. Salen Violante y Blanca*

VIOLANTE Don Lope, ¿qué es esto?

DON LOPE Nada. E, PVT1, PVT2, M (vv. 1794-1796b)

Vera Tassis corrige este error agregando *ope ingenii* un nuevo verso, atribuido a don Lope, respetando así la rima asonante en los versos pares (en este caso los vv. 1794 y 1796b) del romance:

GUILLÉN [...] mis celos a cuchilladas.

*Vase*

**DON LOPE Pues guiad vos que ya os sigo.**

*Salen Violante y Blanca por dos lados*

VIOLANTE Don Lope, ¿qué es esto?

DON LOPE Nada. VT (vv. 1794-1796b)

Un caso similar es la enmienda que realiza Vera Tassis en la tercera jornada, en la laguna de la décima señalada al principio de este estudio:

2413-2414 om. E, PVT1, PVT2, M : que agora estaba soñando / aun dudo lo que estoy viendo VT

2415-2420 om. E, VT, PVT1, PVT2, M

Evidentemente, Vera Tassis encuentra el error. No obstante, en vez de completar la décima, añade solo “dos versos más para darle sentido al pasaje y crear, en su defecto, una redondilla” (Carbajo y Carbajo 2021: 140). Esto disimula parcialmente el error, porque, a falta de un testimonio que contenga la décima completa, se mantiene la laguna de seis versos que comparte VT con los otros cuatro testimonios.

Por otro lado, respecto a las acotaciones, es preciso tener en cuenta lo señalado por Fernando Rodríguez-Gallego: “Vera Tassis, en su edición de las comedias de Calderón, tendió a incluir acotaciones nuevas con respecto a sus textos base y a hacerlas más detalladas, probablemente en la creencia de que, para su lectura, los textos teatrales necesitaban de un aparato de indicaciones escénicas mayor, para que los lectores no se perdiesen elementos presentes en su puesta en escena” (2013: 154). Esta tendencia se observa también en el testimonio VT de esta comedia. A continuación, se presentan las acotaciones añadidas por Vera Tassis en su edición:

43 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : de rodillas VT</i>
106 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vanse los bandoleros VT</i>
677 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Aparte VT</i>
930a acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : A Elvira VT</i>
1368 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vase Guillén y sale Violante y Elvira VT</i>
1447 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vase VT</i>
1608 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale Violante VT</i>
1731 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale don Guillén VT</i>
1815 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale Lope de Urrea VT</i>
1842 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vase VT</i>
1920 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Éntranse riñendo todos con don Lope VT</i>
2065 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vanse VT</i>
2092 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Aparte VT</i>
2204 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale don Mendo VT</i>
2454 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Ruido VT</i>
2476a acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale Vicente VT</i>
2581b acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Péganle VT</i>
2889 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Vase VT</i>
2897a acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Sale el rey VT</i>
2897b acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Turbase Mendo VT</i>
2966 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : dentro VT</i>
2974a acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Dale la llave VT</i>
3008 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Aparte VT</i>
3013 acot.	<i>om. E, PVT1, PVT2, M : Aparte VT</i>

Algunas de estas acotaciones indican *Apartes*, otras buscan aclarar las acciones, el estado de ánimo o a quién se dirigen los personajes al volver explícitas las indicaciones contenidas en los diálogos, mientras que el resto señala los movimientos de entrada y salida del escenario de los personajes.

Así como agrega acotaciones, Vera Tassis desarrolla algunas con la intención de hacerlas más precisas para el lector:

acot.	<i>detrás de él cuatro bandoleros E : de cuatro bandoleros que los siguen VT : detrás del cuarto bandolero PVT1, PVT2, M</i>
422 acot.	<i>don Lope E, PVT1, PVT2, M : Lope de Urrea viejo VT</i>
574 acot.	<i>Ruido dentro E, PVT1, PVT2, M : Suena dentro ruido VT</i>
678 acot.	<i>y salen Violante de camino por una puerta y doña Blanca por otra E, PVT1, PVT2, M : Sale Violante en traje de camino por un lado y por otro doña Blanca VT</i>

- 998 acot. *y Lope y doña Blanca E, PVT1, PVT2, M : y por otra parte Blanca, Lope y Beatriz VT*
- 1654a acot. *Sale don Guillén E, PVT1, PVT2, M : Sale don Guillén al paño VT*
- 1856 acot. *Riñen E, PVT1, PVT2, M : Dentro ruido de espadas y dicen don Lope y don Guillén VT*
- 1868 acot. *y otros en medio y Lope viejo E, PVT1, PVT2, M : otros metiendo paz y Lope VT*
- 1914 acot. *Dale un bofetón E en 1915a acot. PVT1, PVT2, M : Dale un bofetón a su padre y cae en 1915a acot. VT*
- 1996 acot. *Sale el rey E, PVT1, PVT2, M : Salen el rey, don Mendo y criados VT*
- 2058 acot. *criados E, PVT1, PVT2, M : gente con armas VT*
- 2594 acot. *El rey disfrazado E, PVT1, M : Vase El rey disfrazado PVT2: Vanse. Sale el rey disfrazado y Blanca queriéndole reconocer VT*
- 2608 acot. *Sale con luz E, PVT1, PVT2, M : Saca luces Beatriz VT*
- 2975 acot. *Lllaman a dos puertas E, PVT1, PVT2, M : Lllaman a las dos puertas de los lados por la parte de adentro VT*
- 2980a acot. *Salen por la puerta de don Mendo, Lope y Vicente. Por la de Violante, Blanca y Beatriz E, PVT1, PVT2, M : Llegan a abrir Violante y don Mendo las dos puertas y salen por la de Violante, Blanca y Beatriz, y por la otra Lope, y Vicente VT*
- 2997a acot. *Abre las puertas y vese don Lope en una silla dado como garrote y un papel en la mano y dos velas a los lados E : Abre las puertas y véase don Lope en una silla dado como garrote y un papel en la mano y dos velas a los lados PVT1, PVT2, M : Abre la puerta que será la de en medio del teatro y se ve a don Lope como dado garrote, un papel en la mano y luces a los lados en 2996 acot. VT*

En algunas de estas variantes, Vera Tassis añade o especifica los personajes que participan de la escena (vv. 422, 998, 1996, 2608, 2594 acot.); en otras, aclara las acciones de los personajes (vv. acot., 678, 1654a, 1856, 1914, 2594, 2975, 2980a acot.); y, en el resto, proporciona detalles específicos sobre los sonidos, objetos o elementos de la escenografía necesarios para la representación (vv. 574, 2058, 2997a acot.).

Finalmente, en otras acotaciones, simplemente altera el orden de las palabras:

- 372a acot. *Dentro ruido E, PVT1, PVT2, M : Ruido dentro VT*
- 2390 acot. *y va saliendo Violante E, PVT1, PVT2, M : Violante y sale VT*
- 2886a acot. *y Blanca abre E, PVT1, PVT2, M : abre Blanca VT*

En todo caso, las acotaciones de VT, como lecciones singulares, confirman que ninguno de los otros testimonios deriva de él.

### 3. SUBARQUETIPOS $\alpha$ Y $\beta$

Hasta este punto, teniendo en cuenta todo lo mostrado, lo más probable –y coincidiendo con las conclusiones presentes en los estudios de Benabú y Edwards– es que E sea el testimonio más cercano al arquetipo y que de él deriven el resto de los testimonios. Aparte de ello, ha quedado demostrado que no hay una transmisión lineal entre VT y PVT1, PVT2 y M, por lo que probablemente formen dos ramas distintas dentro del *stemma*. Asimismo, resulta poco probable que VT haya consultado algún otro de los testimonios cotejados para corregir algunas lecciones de E. Sin embargo, existen un par de variantes compartidas por VT, PVT1 y PVT2 que cuestionan, a mi parecer, fuertemente esta hipótesis:

2384	verdad E, M : beldad VT, PVT1, PVT2
2424	ocupada E, M : culpada VT, PVT1, PVT2

Se esperaría que tanto PVT1 como PVT2, junto con M, compartan las lecciones erróneas de E y que, en caso de diferir, sus variantes se asemejen a E como ya se ha visto previamente. Las veces en que ambos testimonios presentan lecciones correctas distintas a E se tratan por lo general de lecciones equipolentes, variantes lingüísticas o correcciones de errores muy obvios causados por omisión, sustitución o alteración de fonemas en E:

129	disculparm E : disculparme VT, PVT1, PVT2, M
847a	decilde E : decidle VT, PVT1, PVT2, M
948	mismo E, M : mesmo VT, PVT1, PVT2
1461b	Quen E : A quién VT : Quien PVT1, PVT2, M
1687	cupla E : culpa VT, PVT1, PVT2, M
1799b	estotra E, VT : esotra PVT1, PVT2, M
2331	ningnna E : ninguna VT, PVT1, PVT2, M
2949	efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
3005	velde E : vedle VT, PVT1, PVT2, M
3024	defetos E, M : defectos VT, PVT1, PVT2

No obstante, las variantes de los vv. 2384 y 2424 que comparten VT, PVT1 y PVT2 son un caso especial, pues se trata, en el caso de la primera, de la enmienda de una lección errónea que solo una lectura atenta como la que realiza Vera Tassis es capaz de detectar, y, en el caso de la segunda, de una sustitución que responde más al gusto propio del editor que a la necesidad de corrección de una variante. Sin embargo, lo extraño de ambas variantes no es que VT realice estos cambios, sino que PVT1 y PVT2, siendo

testimonios descuidados y sin ninguna filiación directa con VT, reproduzcan exactamente las mismas lecturas:

*E, M* (vv. 2383-2390)

¡Ay, Violante, cuánto ha sido  
lo que tu **verdad** me cuesta!  
Y aun lo poco que me resta  
del vivir, viéndome así,  
por ti lo siento; que aquí  
perder no me da pesar  
la vida, sino el pensar  
que te he de perder a ti.

*E, M* (vv. 2421-2428)

De tu pasión obligada,  
de tu pena enternecida,  
a tu amor agradecida,  
y en tu delito **ocupada**,  
vengo, sin mirar en nada,  
a decirte que esta puerta  
tendrás esta noche abierta,  
por donde escapar podrás.

*VT, PVT1, PVT2* (vv. 2383-2390)

¡Ay, Violante, cuánto ha sido  
lo que tu **beldad** me cuesta!  
Y aun lo poco que me resta  
del vivir, viéndome así,  
por ti lo siento; que aquí  
perder no me da pesar  
la vida, sino el pensar  
que te he de perder a ti.

*VT, PVT1, PVT2* (vv. 2421-2428)

De tu pasión obligada,  
de tu pena enternecida,  
a tu amor agradecida,  
y en tu delito **culpada**,  
vengo, sin mirar en nada,  
a decirte que esta puerta  
tendrás esta noche abierta,  
por donde escapar podrás.

Como se puede apreciar, en ninguno de los dos fragmentos las palabras “verdad” y “ocupada” alteran la rima o la métrica de los parlamentos, o modifican significativamente el sentido general de las escenas. Es decir, no hay un error llamativo que explique los cambios presentes en PVT1 y PVT2 y que, además, estos coincidan con VT. Ambos testimonios bien pudieron haber recibido, al igual que M, las lecturas de E como en muchas otras ocasiones. Solo una lectura cuidadosa del texto, propia de un editor como Vera Tassis, justificaría la decisión de sustituir “verdad” por “beldad” y “ocupada” por “culpada”, pues revelaría las incoherencias sutiles de sentido presentes en ambas escenas. En el primer caso, por ejemplo, en el verso “lo que tu verdad me cuesta”, la palabra “verdad” tiene poco sentido dentro del discurso amoroso de don Lope, quien se lamenta en prisión el ya no poder estar más con Violante. La palabra “beldad”, en cambio, cobra mayor sentido y, además, es coherente con la línea discursiva amorosa de don Lope a lo largo de la comedia sobre la belleza de Violante: “Aunque de **vuestra hermosura** / idólatra me confieso” (vv. 971-972). Si bien se puede argüir que “the inadequacy of [E]’s reading inspired the same emendation in three editors” (Benabú), tal grado de coincidencia sigue siendo sumamente inusual. En el segundo caso, por el contrario, ambas lecturas son aceptables, aunque presentan

enfoques distintos de la misma escena. Por un lado, en E y M, la palabra “ocupada” centra la escena en la toma de acción de Violante para rescatar a don Lope, ella se ocupa del delito y encuentra una manera de liberarlo; mientras que en VT, PVT1 y PVT2 la palabra “culpada” hace énfasis en la sensación de auto recriminación de Violante por el predicamento que atraviesa su amado. Si bien, de las dos variantes posiblemente la que guarde mayor sentido con la palabra que le antecede (“delito”) sea la segunda, ambas lecturas son correctas, ya que dan cuenta de los sentimientos de Violante por don Lope y de su deseo por liberarlo de su cautiverio. No obstante, el que ambas lecturas sean equivalentes destaca aún más la naturaleza inusual de la coincidencia entre las variantes de los tres testimonios, pues no hay una necesidad de enmienda, como en el primero caso, que justifique esta variante.

Esta peculiar aproximación entre las lecturas de los testimonios es notada tanto por Benabú (1991: 94) como Edwards (1983: 68) en sus respectivos estudios. En ellos, ambos sugieren como explicación una posible contaminación en VT, esto es, que probablemente Vera Tassis supo de la existencia de PVT1 o PVT2 y las consultó para la elaboración de su edición. Sin embargo, ninguno propone una transmisión textual exacta de los testimonios o plantean la existencia de un testimonio desconocido. A lo mucho, lo que Benabú llega a esbozar es una cronología en la que concluye que “BCD<sup>34</sup> derive from A<sup>35</sup>, that E<sup>36</sup> is in the same line of transmission as A, and that all later editions derive either directly or indirectly from E” (1991:100). No obstante, esta afirmación solo da razón de VT, mas no explica por qué PVT1 y PVT2 comparten las mismas lecturas que VT teniendo en cuenta la naturaleza descuidada de ambas ediciones.

Como ya se ha descartado que PVT1 o PVT2 hayan consultado a VT, solo quedan dos opciones: o PVT1 y PVT2 corrigieron *ope ingenni* ambas variantes –de modo que llegaron a las mismas conclusiones que VT–, lo cual es sumamente improbable, o existe un testimonio que desconocemos del que descienden VT y las dos PVT por ramas independientes. Esta última posibilidad, en caso fuera cierta, replantearía la relación de dichos testimonios, y hasta la de M, con E. También pone en duda la posición de E como el testimonio más cercano al arquetipo X, abriendo la posibilidad de que exista

---

<sup>34</sup> B corresponde al testimonio M; C, al testimonio PVT1 y D, al testimonio PVT2 que se manejan en la presente investigación.

<sup>35</sup> A corresponde al testimonio de *Escogidas* que se maneja en la presente investigación.

<sup>36</sup> E corresponde al testimonio VT que se maneja en la presente investigación.

otro subarquetipo del cual desciendan E y VT. Sin embargo, antes de proponer cómo serían exactamente estas nuevas relaciones, es preciso verificar primero la existencia de estos subarquetipos a partir de otras variantes.

### 3.1. SUBARQUETIPO $\alpha$

Previamente, a través de los numerosos errores conjuntivos hallados en la *collatio*, se comprobó la cercanía entre los testimonios E, PVT1, PVT2 y M; dato que sugirió que probablemente los testimonios PVT1, PVT2 y M deriven directamente de E. No obstante, las variantes encontradas en los versos 2384 y 2424 cuestionan dicha relación y sugieren en su lugar la existencia de un subarquetipo, al que llamaré  $\alpha$ , del cual PVT1 y PVT2 reciben dichas variantes.

A continuación, presento otros casos en los que PVT1 y PVT2, y a veces M, comparten lecciones correctas con VT:

948	mismo E, M : mesmo VT, PVT1, PVT2
1011	bésale E, M : besa VT, PVT1, PVT2
1367 loc.	<i>Vio</i> E, M : <i>Vic</i> VT, PVT1, PVT2
1555 loc.	<i>om.</i> E, M : <i>Don Guillén</i> VT, PVT1, PVT2
1844	me es E : no es VT, PVT1, PVT2, M
1851b loc.	<i>Bea</i> E : <i>Blanca</i> VT, PVT1, PVT2, M
1914 acot.	<i>Dale un bofetón</i> E en 1915a acot. PVT1, PVT2, M : <i>Dale un bofetón a su padre y cae</i> en 1915a acot. VT
2768	de muy pocos E, M : de pocos VT, PVT1, PVT2

De las lecciones aquí presentes, debe tomarse con cuidado las de los versos 948, 1367 y 1851b loc. El primero se trata de la restauración de una secuencia de romances e-o: el verso en E y M termina en “mismo”, lo que discontinúa la rima del pasaje que es restaurada en VT, PVT1 y PVT2 con su variante lingüística “mesmo”. Este no es el único caso en el que PVT1 o PVT2 comparten variantes lingüísticas con VT. Respecto a los otros dos casos, muy probablemente lo que sucedió fue que el cajista de E se confundió al momento de escribir las abreviaturas de los nombres de los locutores debido a la similitud de las contracciones de los personajes (*Vio* / *Vic* – *Bea* / *Bla*) y a la presencia cercana de acotaciones que indican la entrada a escena de los personajes de Violante y Beatriz respectivamente:

E (vv. 1355-1369)

VICENTE           ¿Por qué? ¿Digo yo más que  
salí de su cuarto y entré  
en este y, al conocer  
que hay gente aquí, da la  
vuelta?

DON LOPE       Retiraos, don Guillén,  
un breve espacio ahí fuera;  
no embarcemos el paso  
a esta dama.

GUILLÉN               Norabuena,  
que yo tampoco no quiero  
que aquí hasta hablaros me vea.

DON LOPE       ¡Vive el cielo, que temí  
que fuese la dama ella!

*Salen Violante y Elvira.*

VIO               Pues ¿podía yo saberlo?  
Háblala antes que se vuelva.

DON LOPE       ¿Por qué, señora, os volvéis?

E (vv. 1851b-1859 acot.)

BEA                                ¡Ay, infelice!  
Por donde más procuraba  
embarazar que saliese,  
le he dado la puerta franca.  
¿Qué he de hacer?

VIOLANTE                        Temiendo  
estoy  
no suceda una desgracia.

*Riñen.*

GUILLÉN           ¿De esta suerte se castigan,  
traidor, amistades falsas!  
Sobre celos no hay traiciones.  
¿Qué es aquello?

DON LOPE  
LOPE                                *Salen Elvira y Beatriz.*

Una lectura medianamente atenta es capaz de identificar estas incongruencias en los diálogos de E. Por tanto, se trata de dos errores que bien pudieron ser corregidos tanto por VT como PVT1 y PVT2 de manera independiente, por lo que no son prueba suficiente de la existencia de un cuarto testimonio del que hubiesen recibido la lección correcta. Lo mismo sucede con la omisión del locutor en el v. 1555:

LOPE               Decidme, ¿en qué estado estáis  
con ella para que haga  
yo luego lo que me toca?

GUILLÉN       Solamente dos palabras  
dirá en qué estado estoy.

LOPE               ¿Qué son?

GUILLÉN       Amor y desgracia.  
Quiero, y quiero aborrecido.

VICENTE       Malo es esto, pero ¡vaya!  
**Sabiendo, pues, que venía**  
a Zaragoza, di traza  
de seguirla, donde espero,  
con vuestra ayuda, obligarla E, M (vv. 1547-1558)

La omisión del locutor en esta escena es evidente, pues hay un cambio de discurso en el v. 1555 que señala que ese parlamento no le pertenece a Vicente, sino a don Guillén pues es él quien, enamorado, ha seguido a Violante hasta Zaragoza y ahora le pide ayuda a don Lope para conquistarla. Al tratarse de un error muy obvio, es posible que

PVT1 y PVT2 lo hayan corregido por su cuenta y, por tanto, tampoco nos sirve como prueba para confirmar la existencia de un subarquetipo.

No obstante, en los casos de los vv. 1011, 1844, 1914 acot. y 2768, los errores son más sutiles y, por tanto, pueden evidenciar la existencia del subarquetipo  $\alpha$ . En el caso del v. 1011 tenemos un error de hipermetría provocado por la adición de una partícula subjuntiva (le) al verbo besar. VT, PVT1 y PVT2 corrigen esta lección suprimiendo dicha partícula; sin embargo, esta enmienda es sumamente extraña, pues, por lo general, PVT1 y PVT2 no corrigen este tipo de errores. Caso similar ocurre en el v. 2768 en el que la supresión del “muy” corrige también un error de hipermetría. En el caso del v. 1914 acot. se observa una alteración del orden de los versos:

<i>E</i> (1911b-1915b)		<i>M, PVT1, PVT2</i> (1911b-1915b)	
DON LOPE	Si fue de ti pronunciado ya, en nombre suyo, ya aquí verme importa satisfecho. <b>Dale un bofetón.</b> ¡Toma, caduco!	DON LOPE	Si fue de ti pronunciado ya, en nombre suyo, ya aquí verme importa satisfecho. ¡Toma, caduco! <b>Dale un bofetón.</b>
VICENTE	¿Qué has hecho?	VICENTE	¿Qué has hecho?

En esta lección la posición de la acotación no altera la acción o el sentido de la escena, por lo que ni PVT1, PVT2 o M tendrían la necesidad de corregir dicha disposición. Además, la tendencia en estos tres testimonios es mantener la misma distribución de los versos y acotaciones de E, por eso comparten numerosos errores de corte versal. Sin embargo, al igual que en el v. 1011, PVT1 y PVT2 –y en esta ocasión también M– realizan una corrección inusual que es propia de VT.

Finalmente, en el v. 1844 tenemos un error de sustitución que en este caso sí altera ligeramente el sentido del parlamento:

<i>E</i> (vv. 1843-1848)		<i>VT, PVT1, PVT2, M</i> (vv. 1843-1848)	
BLANCA	No le dejes ir, señor.	BLANCA	No le dejes ir, señor.
LOPE	Pues <b>me</b> es mejor que se vaya y nos deje. Perdonalde vos, señora; que es tan rara su cólera que ni a mí ni a nadie respeto guarda.	LOPE	Pues <b>no</b> es mejor que se vaya y nos deje. Perdonadle vos, señora; que es tan rara su cólera que ni a mí ni a nadie respeto guarda.

En el testimonio E, Lope padre está cansado de la actitud de su hijo y, a pesar del ruego de Blanca, desestima su petición y prefiere que este se vaya. Por el contrario, en los

otros cuatro testimonios, Lope padre le da la razón a Blanca y comparte su preocupación, no hay un tono despectivo o de irritación, como sí aparece en E. Si bien en este caso la enmienda que aparece en VT, PVT1, PVT2 y M no es mala, la mejor lectura es la de E, pues es más coherente con la frustración que expresa don Lope para con su hijo. Una vez más, PVT1 y PVT2 presentan un cambio que –como ocurre en el v. 2424 con “culpada” y “ocupada”– no es realmente necesario, lo cual sugiere la existencia de un cuarto testimonio que transmite esta variante a las PVT y también a M.

Otro patrón que llama la atención en los resultados de la *collatio* es la cantidad considerable de veces que PVT1, PVT2 o M no comparten el locutor “Lope” con E y, en cambio, sí la lección correcta de “*don Lope*” con VT:

1258 loc.	<i>Lope</i> E, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2
1280b loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT2
1499b loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M
1538 loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M
1552a loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT2
1598b loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M
1785b loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M
1789 loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M
1801b loc.	<i>Lope</i> E : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2, M

Al tratarse de testimonios descuidados, lo esperable, suponiendo que descienden directamente de *Escogidas*, sería que los tres recibieran las lecturas erróneas de E en los locutores como sucede en otros momentos:

435 loc.	<i>om.</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Lope</i> VT
438 loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Don Guillén</i> VT
439 loc.	<i>om.</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Lope</i> VT
995 loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, PVT2, M: <i>Don Lope</i> VT
1229b loc.	<i>Vicente</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Violante</i> VT
1816 loc.	<i>Don Lope</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Lope</i> VT
1838b loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Don Lope</i> VT

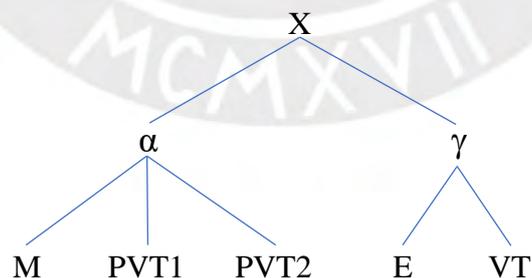
O que omitieran el *don* de don Lope como sucede en las variantes:

997loc.	<i>Don Lope</i> E, VT: <i>Lope</i> PVT1, PVT2, M
998b loc.	<i>Don Lope</i> E, VT: <i>Lope</i> PVT1, PVT2, M
1006b loc.	<i>Don Lope</i> E, VT : <i>Lope</i> PVT1, PVT2, M
1637 loc.	<i>Don Lope</i> E, VT, PVT2, M : <i>Lope</i> PVT1

En las variantes en las que, además, el personaje de Lope padre (*Lope*) no se encuentra en escena, la omisión del *don* (de Lope hijo) no provoca una confusión entre los

personajes. No obstante, dichos testimonios no solo no reciben el error de E, sino que, salvo el v. 1801 que se encuentra en medio de una escena en la que se encuentran presentes ambos Lope, en las demás variantes (vv. 1258, 1280b, 1499b, 1538, 1552a, 1598b, 1785b, 1789 loc.) el personaje de Lope padre no se encuentra presente, lo que significa que no hay una necesidad imperiosa de corregir a E y agregar el *don* en el locutor para precisar que se trata de Lope hijo y menos aún en los versos partidos en los que su omisión hasta resulta beneficiosa por temas de espacio. Sin embargo, esto último solo ocurre en los vv. 1280b y 1552a en los que PVT1 y M comparten la lección errónea con E; PVT2 mantiene el nombre completo como VT. Se tratan, por tanto, de variantes con un comportamiento inusual como las presentes en los vv. 2384 y 2424.

La figura cambia si suponemos que existe un subarquetipo  $\alpha$  del que derivan las ediciones de M, PVT1 y PVT2. Para comenzar, se trataría de un testimonio que habría transmitido a los tres testimonios la omisión entre los vv. 2484 y 2550 de la tercera jornada, así como las demás lecturas erróneas que comparten. Asimismo, su presencia implicaría que muchas de las variantes inusuales halladas en PVT1, PVT2 o M durante la *collatio* no son enmiendas que coinciden por azar con VT, sino son lecturas correctas transmitidas, primero, por el arquetipo al subarquetipo  $\alpha$  y, posteriormente, a las ediciones facticias y a la suelta de Madrid. Por su parte, VT debió recibir las lecciones que comparte con PVT1, PVT2 o M de otro testimonio distinto de E, posiblemente de otro subarquetipo (al que denominaré  $\gamma$ ), también descendiente de X, pero que a diferencia del subarquetipo  $\alpha$  sí conservó todos los versos de la tercera jornada transmitiéndolos a VT y E. A continuación, esbozaré dicha transmisión:



Esta disposición de las relaciones explicaría por qué, a pesar de ser testimonios descuidados, PVT1, PVT2 y M comparten en distintas ocasiones un importante número de lecciones correctas con VT, así como varios errores con E, sin descender de dichos testimonios. Sin embargo, un grave problema con este modelo de transmisión es que resulta imposible que este mismo subarquetipo  $\alpha$ , suponiendo que no descienda

directamente de E, sino directamente del arquetipo, transmita, por ejemplo, por un lado, las variantes “beldad” y “culpada” a PVT1 y PVT2, compartida también por VT y, por otro, las lecciones “verdad” y “ocupada” a M que se encuentran a su vez presentes en E. Es decir, si es inusual que PVT1 y PVT2 compartan las mismas lecturas que VT, igual de extraño es que M, siendo también un testimonio descuidado, no reciba dichas lecciones y que, en todo caso, presente exactamente las mismas variantes que E. Entonces, lo siguiente es determinar de qué manera se transmiten las variantes a partir de la existencia de, al menos, un testimonio desconocido, en este caso del subarquetipo  $\alpha$ .

### 3.2. SUBARQUETIPO $\beta$ Y LA RELACIÓN ENTRE E Y VT

Por lo pronto, tal incongruencia en este modelo de transmisión nos lleva a reconsiderar la posición de E como el testimonio más cercano al arquetipo. No obstante, con la diferencia de que su relación con M, PVT1 y PVT2 no sería por línea directa como se supuso al inicio de este estudio, sino a través de un subarquetipo  $\alpha$ , el cual transmite muchos de los errores de E, la distribución de las silvas hasta el verso 104 (que al final solo es conservada por PVT2) y, además, genera la omisión de la tercera jornada. Ahora bien, para poder explicar las coincidencias inusuales entre ciertas variantes de los testimonios PVT1, PVT2 y VT, es necesaria la existencia de otro subarquetipo, al que denominaré  $\beta$  para evitar confusiones con la propuesta anterior. Este testimonio formaría una rama diferente a M y se trataría de una edición ligeramente más cuidada o, al menos, con cierto grado de intervención del responsable sobre el texto, más allá de su copia mecánica. Este rasgo explicaría la corrección o el cambio de algunas lecciones que  $\alpha$  recibió de E y que solo las comparten PVT1 y PVT2, mas no M. De ahí también que, de los tres, M sea quien comparta más lecturas con E:

878b loc.	<i>Vio</i> E, M : <i>Vic</i> VT, PVT1, PVT2
948	mismo E, M : mismo VT, PVT1, PVT2
1011	bésale E, M : besa VT, PVT1, PVT2
1258 loc.	<i>Lope</i> E, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT1, PVT2
1367 loc.	<i>Vio</i> E, M : <i>Vicente</i> VT, PVT1, PVT2
1555 loc.	<i>om.</i> E, M : <i>Don Guillén</i> VT, PVT1, PVT2
2384	verdad E, M : beldad VT, PVT1, PVT2
2424	ocupada E, M : culpada VT, PVT1, PVT2
2566	vidro E, M : vidrio VT, PVT1, PVT2
2768	de muy pocos E, M : de pocos VT, PVT1, PVT2
3008	has E, M : ha VT, PVT1, PVT2

Por otro lado, la recuperación de la omisión de más de 60 versos en la tercera jornada deja en claro que VT utilizó a E como modelo para su edición. Sin embargo, el hecho de que comparta varias lecturas inusuales únicamente con PVT1 y PVT2 señala que consultó a alguno de los dos o al subarquetipo  $\beta$ . Lamentablemente no hay una variante en el texto que permita identificar con exactitud cuál o cuáles de los tres habría utilizado.

Siendo esto así, y tomando en cuenta la advertencia del prólogo al lector presente en la *Novena parte* en la que comunica la dificultad de su edición por la cantidad considerable de yerros encontrados en los testimonios de las diferentes comedias que la conforman, probablemente lo que sucedió fue que Vera Tassis primero encontró alguna de las ediciones facticias de la comedia o al subarquetipo  $\beta$  y que, al darse cuenta de los diferentes errores que presentaba, buscó otros testimonios hasta hallar el texto de *Escogidas*, de donde recuperó algunas omisiones y otras variantes. Esto significa que E no fue la fuente principal de VT, sino que lo que sucedió fue una contaminación por parte de E hacia VT.

#### 4. TESTIMONIOS PVT1, PVT2 Y M

Respecto a la rama familiar conformada por PVT1, PVT2 y M, se ha esclarecido que los tres provienen de un subarquetipo  $\alpha$ . De este testimonio derivaría directamente M, mientras que PVT1 y PVT2 posiblemente de manera indirecta a través del subarquetipo  $\beta$ , el cual realizaría algunas enmiendas en el texto de  $\alpha$ , pero, aun así, conservando varios errores que posteriormente transmite a ambos textos. De hecho, un primer análisis de las variantes de PVT1 y PVT2 presentes en los resultados de la *collatio* arroja una cantidad considerable de errores conjuntivos que confirman la estrecha relación entre ambas ediciones:

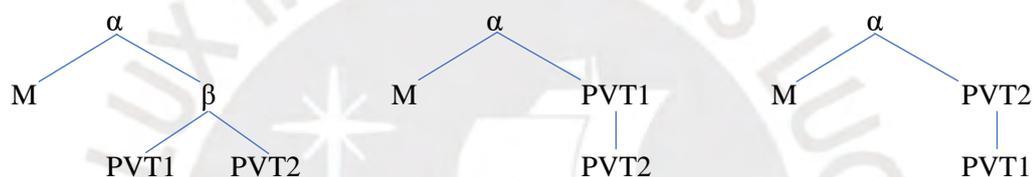
66	que vi E, VT, M : que vi PVT1, PVT2
378	ha salido E, VT, M : han salido PVT1, PVT2
474	natural E, VT, M : es natural PVT1, PVT2
587	entendido E, VT, M : atendido PVT1, PVT2
763	entran E, VT, M : entren PVT1, PVT2
1160 loc.	<i>Don Lope</i> E, VT, M : <i>Lope</i> PVT1, PVT2
1221	como E, VT, M : coco PVT1, PVT2
1263	allá E, VT, M : ella PVT1, PVT2
1472	pestilencial E, VT, M : pestilencia PVT1, PVT2
1614	vaga E, VT, M : vaya PVT1, PVT2
2442	oí E, VT, M : hoy PVT1, PVT2

2827 a los E, M : a esos VT : a tus PVT1, PVT2

De la presente lista, las variantes que más refuerzan esta postura son las de los versos 1221 y 1263, puesto que se tratan de errores graves que alteran el sentido de sus respectivos pasajes. El hecho de que solamente PVT1 y PVT2 conserven tales errores, sumado a las distintas lecciones que únicamente los dos comparten con VT, los aleja de cualquier teoría que suponga una posible filiación directa con M.

Ahora bien, llegado a este punto, solo resta esclarecer de qué manera están vinculados PVT1 y PVT2: si acaso forman dos ramas distintas derivadas de  $\beta$  o si, en cambio, existe una filiación directa entre los dos testimonios que, de ser el caso, supondría que alguna de las PVT fue quien corrigió a  $\alpha$  y no un subarquetipo  $\beta$ .

A continuación, presento las tres posibles relaciones entre los testimonios:



De las tres opciones dibujadas puede descartarse rápidamente la segunda, puesto que PVT2 es el único testimonio que presenta la misma distribución de las silvas en una sola columna hasta el v.140 que E. PVT1, al igual que M, solo mantiene dicha disposición en la primera página de su edición (los primeros 25 versos), por lo que sería improbable que transmitiera a PVT2 la misma distribución que presenta E.

Siendo esto así, para poder determinar cuál de las otras dos opciones es la correcta, es necesario examinar con atención los errores singulares de PVT2, ya que, en caso de encontrar una lección imposible de recuperar para PVT1 a menos que accediera a otro testimonio, se comprobaría que PVT1 no descende de PVT2, sino que forman dos ramas distintas:

15	hoy E, VT, PVT1, M : hey PVT2
179	inclinación E, VT, PVT1, M : inclinacion PVT2
473	brutos es E, VT, PVT1, M : brutos PVT2
499	otro E, VT, PVT1, M : orro PVT2
644	tan E, PVT1, M, VT : tal PVT2
669	adonde E, PVT1, VT, M : adode PVT2
1118	doy E, VT, PVT1, M : os doy PVT2
1374	ardor E, VT, PVT1, M : amor PVT2

1934	nieve E, VT, PVT1, M : vieve PVT2
1996	y el ignorante E, VT, PVT1, M : el ignorante PVT2
2398	advierde E, VT, PVT1, M: adverte PVT2
2648	entrambos E, VT, PVT1, M : entambos PVT2

A primera vista, se trata de errores menores de sustitución u omisión de fonemas que tranquilamente PVT1 pudo haber corregido independientemente y que, por tanto, no permiten confirmar si existe una filiación directa o una indirecta entre los dos testimonios. No obstante, algunas de estas variantes examinadas en sus contextos sugieren que ambos testimonios forman dos ramas distintas. La primera es la variante del v. 473:

Uno mató. En caso igual la ley le disculpa, pues aun entre los brutos <b>es</b> la defensa natural. <i>E, M, VT</i>	Uno mató. En caso igual la ley le disculpa, pues aun entre los brutos <b>es</b> es la defensa natural. <i>PVT1</i>	Uno mató. En caso igual la ley le disculpa, pues aun entre los brutos es la defensa natural. <i>PVT2</i>
--	---	---

Como se puede apreciar, PVT2 altera la rima de la redondilla (vv. 471-474) al mover el verbo del final del v. 473 al principio del siguiente, una corrección que no considera ni la métrica ni la rima de la estrofa. PVT1 por su parte conserva el “es” final al igual que los demás testimonios, pero, además, repite el verbo al inicio del siguiente verso. Si PVT1 derivara de PVT2 lo esperable hubiera sido que recibiera la lección de PVT2 y no que restaurase la rima del parlamento, pues la atención que supone el realizar dicha enmienda hubiera impedido que repitiera el verbo en la siguiente línea. Por tanto, lo más probable es que PVT1 haya recibido por medio de  $\alpha$  la lección correcta y que, tratándose de un testimonio descuidado, haya cometido el error de repetir la palabra al pasar al siguiente verso.

Otra variante que sugiere que ambos testimonios forman dos ramas distintas es la del v. 1118:

Señor, palabra <b>doy</b> de que veas desde hoy en mis costumbres enmienda tal que agradezcas <i>PVT1</i>	Señor, palabra <b>os doy</b> de que veas desde hoy en mis costumbres enmienda tal que agradezcas <i>PVT2</i>
--	---

En este caso, PVT2 añade el pronombre personal “os” con el fin de reiterar hacia quién se está dirigiendo, en este caso, al “Señor”. Si bien es posible que PVT1 en su propio descuido omitiera dicha palabra, lo más probable hubiera sido que recibiera el error de PVT2 que, por demás, no altera ni la rima ni la métrica ni el sentido del parlamento.

Finalmente, una tercera variante que cuestiona que PVT1 derive directamente de PVT2 es la del v.1374, pues la sustitución de los fonemas “r” y “d” por “m” en PVT2 cambia por completo la palabra, de “ardor” a “amor”, y, por ende, altera el sentido del verso:

*PVT1* (vv. 1370-1376)

Advertid que es tiranía  
que los términos del día  
a solo un punto abreviéis;  
pues, si agora amanecéis  
sol, en cuyo **ardor** me abraso,  
y volvéis atrás el paso,  
un caos formaréis, señora

*PVT2* (1370-1376)

Advertid que es tiranía  
que los términos del día  
a solo un punto abreviéis;  
pues, si agora amanecéis  
sol, en cuyo **amor** me abraso,  
y volvéis atrás el paso,  
un caos formaréis, señora

Como se puede apreciar, entre las dos variantes, claramente la lección correcta es “ardor”, puesto que se relaciona directamente con la palabra “sol” que aparece al inicio del verso y abraso (quemar), al final; asimismo, guarda mayor sentido dentro del contexto del parlamento en el que hay múltiples referencias al “día” y el “amanecer”. Sin embargo, ambas variantes son aceptables dentro del discurso amoroso, por lo que solo una lectura atenta, lo cual no es el caso de PVT1, se hubiera percatado de que la palabra “amor” no tiene sentido dentro del parlamento. En consecuencia, de derivar PVT1 directamente de PVT2, se habría conservado dicha lección errónea.

Otras variantes que ponen en duda una filiación directa son aquellas lecciones correctas que PVT2 comparte con VT, pero no con PVT1:

1004	también venido E, PVT1, M : tan bien venido VT, PVT2
1280b loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT2
1552a loc.	<i>Lope</i> E, PVT1, M : <i>Don Lope</i> VT, PVT2
1667a acot.	<i>Vase Don Guillén</i> E, PVT1, M : <i>Vase</i> VT, PVT2

De las cuatro variantes aquí presentes, las tres primeras pueden descartarse fácilmente, pues es probable que PVT1, al ser un testimonio descuidado, cambiara la “n” por la “m” y omitiera “don” del locutor. La última, en cambio, sí es inusual, a mi parecer, pues de descender PVT1 directamente de PVT2 lo lógico sería que este le transmitiera su acotación y no que PVT1 recuperase el “*don Guillén*”:

GUILLÉN

¡Qué amigo  
tan leal, tan fino! ¡Mal haya  
un hombre que hacia mí viene,  
pues que de escuchar me aparta  
la respuesta!

*Vase don Guillén.*

VIOLANTE

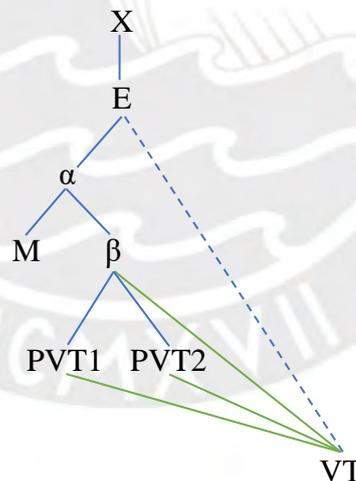
Mal, don Lope,  
 el segundo estilo os salva  
 de la culpa del primero. *E, PVT1, M* (vv. 1663b-1669)

Además, como se puede apreciar en el anterior fragmento, no hay necesidad de precisar que quien se retira es don Guillén. El diálogo expresa claramente cómo, ante la llegada de un extraño, Guillén decide apartarse para no ser visto, aunque ello le cueste escuchar la respuesta de Violante. Por tanto, se puede inferir que PVT1 recibió esta lección de algún otro testimonio que sí conservaba la variante de E y M, ya que, en caso de descender directamente de PVT2 y tratándose de un testimonio descuidado, lo más esperable hubiera sido que reprodujese la lección de PVT2.

Entonces, a partir del análisis de las variantes antes presentadas, que constituyen errores separativos, queda demostrado que lo más probable es que PVT1 y PVT2 formen dos ramas distintas derivadas del subarquetipo  $\beta$ , el cual, a su vez, descende del subarquetipo  $\alpha$  en una línea distinta a M.

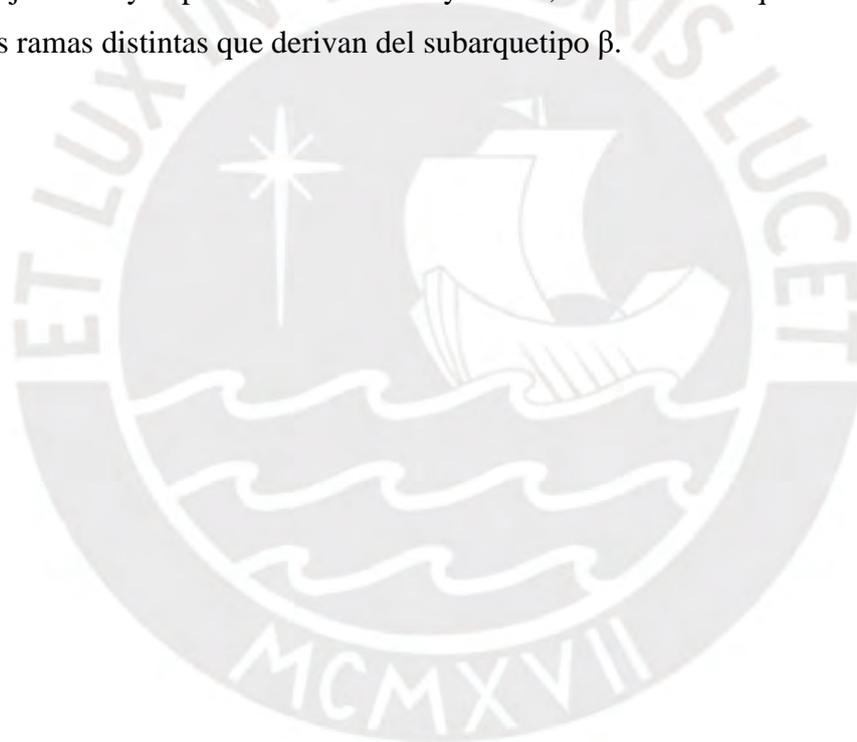
STEMMA

Finalmente, tomando en cuenta las relaciones definidas previamente, a partir del análisis de las variantes halladas en la *collatio*, se propone el siguiente *stemma*:



En resumen y coincidiendo parcialmente con las conclusiones de los estudios de Benabú y Edwards, se concluye que E es el testimonio, de entre los cinco, más próximo al arquetipo. En primer lugar, la omisión compartida por los cinco testimonios de parte de una décima los ubica en una misma línea de transmisión, es decir, todos derivan de un mismo arquetipo (X). En segundo lugar, a partir del hallazgo de una laguna de más de 60 versos en la tercera jornada en tres de los cinco testimonios, se demostró que

PVT1, PVT2 y M formaban una rama familiar distinta de VT, y que este último utilizó a E como una de sus fuentes. En tercer lugar, en base al análisis de las variantes compartidas por E y M, y la coincidencia de lecturas correctas entre PVT1, PVT2, ocasionalmente M, y VT se evidenciaron tres cosas. La primera, que M, PVT1 y PVT2 no derivan directamente de E, sino a través del subarquetipo  $\alpha$ . La segunda, que PVT1 y PVT2 conforman una rama familiar distinta a M y que, a su vez, descienden de otro subarquetipo:  $\beta$ , el cual desciende de  $\alpha$  y, por ende, recibe varios de sus errores de este, pero también corrige otros. La tercera, que VT primero consultó alguna de las ediciones facticias de la comedia o al subarquetipo  $\beta$  para su edición y que, al encontrar varios errores, inició una búsqueda hasta encontrar el testimonio E, del cual recupera varias omisiones. Por último, a partir del estudio de la distribución de las silvas y de los errores conjuntivos y separativos de PVT1 y PVT2, se determinó que PVT1 y PVT2 forman dos ramas distintas que derivan del subarquetipo  $\beta$ .



## APARATO DE VARIANTES

## Títulos:

E, M COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN

VT LA GRAN COMEDIA / LAS TRES JUSTICIAS / EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN / de la Barca

PVT1 COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

PVT2 COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES / JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

## Repartos:

El reparto de los personajes es presentado de la siguiente manera según cada testimonio:

E y VT *Personas que hablan en ella*

M, PVT1 y PVT2 *Hablan en ella las personas siguientes*

Seguidamente, los cinco testimonios presentan a los personajes en dos columnas. Sin embargo, en E hay una variante en la distribución, pues presenta al último personaje “Cuatro bandoleros” en una línea central debajo de las dos columnas principales. Esto sucede debido al número impar de personajes:

[Col. 1<sup>a</sup>] *Don Guillén de Azagra / Don Mendo de Torrellas, viejo / Don Lope de Urrea, viejo / Don Lope de Urrea su hijo / Doña Blanca su madre*

[Col. 2<sup>a</sup>] *Doña Violante, hija de don Mendo / Beatriz, criada de doña Blanca / Elvira, criada de Doña Violante / El rey don Pedro de Aragón / Vicente, criado de don Lope*

[línea c. inf.] *Cuatro bandoleros*

En M, PVT1 y PVT2 se mantiene el orden de los personajes. Sin embargo, a diferencia de E, en estos tres testimonios se soluciona la imparidad de los personajes al colocar a los bandoleros al costado del personaje de Vicente, generando la siguiente variante:

*Vicente, criado de don Lope / Cuatro bandoleros E : Vicente, criado de don Lope. 4 bandoleros / M, PVT1, PVT2*

De esta forma, se conforman únicamente dos columnas de cinco líneas y se evita la asimetría en la distribución de los personajes.

En el caso de VT se observan variantes significativas en el reparto. De manera inicial, las descripciones de los personajes son simplificadas, también cambia el orden de presentación y, además, son añadidos los personajes de “Criados, y acompañamiento”, de tal manera que el reparto queda distribuido simétricamente en dos columnas de seis líneas. A continuación, se presenta la relación de personajes de VT:

[Col. 1<sup>a</sup>] *Don Lope de Urrea / Lope de Urrea, viejo / Don Mendo Torrellas, viejo / Don Guillén de Azagra / El rey don Pedro de Aragón / Vicente, criado*

[Col. 2<sup>a</sup>] *Doña Violante, dama / Doña Blanca, dama / Beatriz, criada / Elvira, criada / Bandoleros / Criados, y acompañamiento*

En el texto de la comedia se encontraron las siguientes variantes:

#### JORNADA PRIMERA

- acot. *retirándose y doña Violante E, PVT1, PVT2, M : y doña Violante retirándose VT | detrás de él cuatro bandoleros E : de cuatro bandoleros que los siguen VT : detrás del cuarto bandolero PVT1, PVT2, M | y Vicente con ellos E, PVT1, PVT2 : y Vicente entre ellos VT : y Violante con ellos M*
- 3 golpe E, VT, PVT1, PVT2 : golpe M
- 6b cielos E, VT, M : cielo PVT1, PVT2
- 12 solicita E : solicitas VT, PVT1, PVT2, M
- 15 hoy E, VT, PVT1, M : hey PVT2
- 20 procelosa E, PVT1, PVT2, M : presurosa VT
- 23 loc. 3 E, PVT1, PVT2, M : Otro VT
- 25b ese monte E, PVT1, PVT2, M : este monte VT
- 26 de los ramos E, PVT1, PVT2, M : y los ramos VT
- 29 su dama E, PVT1, PVT2, M : esa dama VT
- 33 aquese E, VT, M: aqueste PVT1, PVT2
- 36 hallar E, VT, PVT1, PVT2 : hallgr M
- 43 acot. om. E, PVT1, PVT2, M : de rodillas VT
- 49 efeto E, VT, PVT1, M : efecto PVT2

52	presumís E, PVT1, PVT2, M : presumes VT
60	susto E, VT, PVT2, M : sasto PVT1
62	obstinado E, VT, PVT1, PVT2 : obstiuado M
64	acción E, VT, PVT1, PVT2 : acción M
65	efeto E, VT, PVT1, M : efecto PVT2
66	que vi E, VT, M : qne vi PVT1, PVT2   en mí de piedad E : en mí de piedad VT : en mi piedad PVT1, PVT2, M
71a	es E, PVT1, PVT2, M : eres VT
83	quede E, M : queda VT, PVT1, PVT2
85	acetara E, PVT1, M : aceptara VT, PVT2
86	esperara E, VT : esperaba PVT1, PVT2, M
106 acot.	<i>om.</i> E, PVT1, PVT2, M : <i>Vanse los bandoleros</i> VT
124	mohíno E, VT : mohína PVT1, PVT2, M
128	queréis E, PVT1, PVT2, M : querréis VT
129	disculparm E : disculparme VT, PVT1, PVT2, M
134	oírlo E, VT : oíllo PVT1, PVT2, M
153	ello E, PVT1, PVT2, M : hallo VT
155	fue en la desigual E : fue la desigualdad VT : fue en la desigualdad PVT1, PVT2, M
157	Vila E, VT, PVT1, M : Villa PVT2
179	inclinación E, VT, PVT1, M : inclinacian PVT2
181	gusto de ella E, PVT1, PVT2, M : gusto ella VT
183	ahora E, PVT1, PVT2, M : agora VT
185	nacía E, VT : nacería PVT1, PVT2, M
196	bien ni un instante E, PVT1, PVT2, M : ni un instante bien VT
199	sin darme maestros E, PVT1, PVT2, M : sin algún maestro VT
201	de lo que E, PVT1, PVT2, M : da lo que VT
202	desatinos E, VT, PVT2, M : de atinos PVT1
204	esquisito E, PVT1, PVT2, M : esquivo VT
233	enderezar E, VT, PVT1, PVT2 : enderezat M
235	vicio las E : vicio en las VT : viciosas PVT1, PVT2, M
248	con él E, PVT1, PVT2, M : con ella VT
278	discreto E, VT, PVT1, PVT2 : discrero M
287	leves E, VT : leve PVT1, PVT2, M

- 294 dándose ellas a partido E, VT : dándolo ellas partido PVT1, PVT2, M
- 299 pienso E, PVT1, PVT2, M : entiendo VT
- 312 si miro E, VT : u miro PVT1, PVT2, M
- 317 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 318 precedido E, VT : placedido PVT1, PVT2, M
- 321 fácil es E, VT, PVT1, PVT2 : fáciles M
- 338 familias E, VT, M : familia PVT1, PVT2
- 348 inocencia E, PVT1, PVT2, M : intención VT
- 359 y para E, M : para VT, PVT1, PVT2 | trujo E, PVT1, PVT2, M : trajo VT
- 372a acot. *Dentro ruido* E, PVT1, PVT2, M : *Ruido dentro* VT
- 372b loc. *Dentro* E, PVT1, PVT2, M : *Dentro unos* VT
- 373b loc. *Vicente* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 378 ha salido E, VT, M : han salido PVT1, PVT2
- 385 que E, VT, PVT1, PVT2 : qus M
- 386 envío E, VT, PVT2, M : envió PVT1
- 392 trujere E, PVT1, PVT2, M : trajere VT
- 395 le E, VT : lo PVT1, PVT2, M | aceto E, PVT1, M : acepto VT, PVT2
- 402 aunque E, PVT1, PVT2, M : aunque no VT
- 416 recibirlos E, VT : recibirlos PVT1, PVT2, M
- 422 acot. *y sale* E, PVT1, PVT2, M : *Sale* VT | *don Lope* E, PVT1, PVT2, M :  
*Lope de Urrea viejo* VT
- 423 yo amigo E, VT : un amigo PVT1, PVT2, M
- 431 Cuánto ha ya E, PVT1, PVT2, M : Y cuánto ha VT
- 435 loc. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Lope* VT
- 435 y hablar E, PVT1, PVT2 : hablar hoy VT : y a hablar M
- 438 loc. *Lope* E, PVT1, PVT2, M : *Don Guillén* VT
- 439 loc. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Lope* VT
- 447 escuchéis E, VT, PVT2 : escuches PVT1, M
- 448 esos E, VT, PVT1, M : estos PVT2
- 460 recato E, PVT1, PVT2, M : y recato VT
- 473 brutos es E, VT, PVT1, M : brutos PVT2
- 474 natural E, VT, M : es natural PVT1, PVT2
- 475 efeto E, VT, PVT1, M : efecto PVT2
- 480 la estimara E, VT : lo estimara PVT1, PVT2, M

- 488 Aragón E, VT, PVT1, PVT2 : Aragon M
- 491 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 499 otro E, VT, PVT1, M : orro PVT2
- 503 ya estoy E, PVT1, PVT2, M : yo estoy VT
- 513 Mendo E, VT : Pedro PVT1, PVT2, M
- 534 la está E, VT : le está PVT1, PVT2, M | divirtiéndolo E, PVT1, PVT2, M :  
derritiendo VT
- 535 afecto E, VT : efecto PVT1, PVT2, M
- 542 a mi E, PVT1, PVT2, M : a m VT
- 552 hoy de E, PVT1, PVT2, M : de VT
- 556 os merezcan E, VT : te merezcan PVT1, PVT2, M
- 560 honrado E, PVT1, PVT2, M : y honrado VT
- 563 sin el E, VT : si del PVT1, PVT2, M
- 566 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 572 piensa E, PVT1, PVT2, M : juzga VT
- 574 acot. *Ruido dentro* E, PVT1, PVT2, M : *Suena dentro ruido* VT
- 578 en tiempo E, PVT1, PVT2, M : un tiempo VT
- 587 entendido E, VT, M : atendido PVT1, PVT2
- 589 del audiencia E, PVT1, PVT2, M : de la audiencia VT
- 590 acot. *con acompañamientos* E, PVT1, M : *y acompañamiento* VT : *con  
acompañamiento* PVT2
- 595a Arago E : Aragón VT, PVT1, PVT2, M
- 596 habré E, VT, PVT1, PVT2 : habéis M
- 609 y donde E, PVT1, PVT2, M : donde VT
- 612 postrada E, VT : postrado PVT1, PVT2, M
- 613 empleada E, VT : empleado PVT1, PVT2, M
- 628 justicia de Aragón E, PVT1, PVT2, M : de Aragón justicia VT
- 644 tan E, PVT1, M, VT : tal PVT2
- 651 No tenéis que os afligir E, PVT1, PVT2, M : No, no os tenéis que afligir  
VT
- 652 y pues E, PVT1, PVT2, M : que pues VT
- 656 pensad E, PVT1, PVT2, M : juzgad VT
- 657 que hoy E, PVT1, PVT2, M : que VT
- 668 huelgo E, PVT1, PVT2, M : alegre VT

- 669 adonde E, PVT1, VT, M : adonde PVT2
- 673 que E, PVT1, PVT2, M : a quién VT
- 674 Ya estimaré E, PVT1, PVT2, M : Yo estimaré VT
- 677 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 678 acot. *y salen Violante de camino por una puerta y doña Blanca por otra* E, PVT1, PVT2, M : *Sale Violante en traje de camino por un lado y por otro doña Blanca* VT
- 689 puedo E, VT, PVT1, PVT2 : puede M
- 694 que entréis E, VT, PVT2, M : que entréis PVT1
- 695 está revuelto E, PVT1, PVT2, M : revuelto está VT
- 707 acot. *Aparte* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 712 a sangre E, VT : sangre PVT1, PVT2, M
- 724 hacerse E, VT, PVT1, PVT2 : hacerse M
- 717 redutos E, VT, PVT1, M : reductos PVT2
- 741 porque E, VT : pero PVT1, PVT2, M
- 748 por momentos E, VT : por lo menos PVT1, PVT2, M
- 761 acot. *Salen* E, M : *Sale* VT, PVT1, PVT2
- 763 entran E, VT, M : entren PVT1, PVT2
- 772 las dichas E, VT, PVT2, M : la dichas PVT1
- 777 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 780 puedan E, VT, PVT1, PVT2 : pueda M
- 786 puesto E, VT, PVT2, M : puesto PVT1
- 791 loc. *Elvira* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 800 acetaré E, PVT1, M : aceptaré VT, PVT2 | aceto E, PVT1, M : acepto VT, PVT2
- 804 acot. *Vase Violante y Lope llevándola* E, PVT1, PVT2, M : *Vase Lope llevando a Violante* VT
- 808 hable E, PVT1, PVT2, M : me hable VT
- 809 acot. *Aparte* VT : *om.* E, PVT1, PVT2, M
- 814 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 815 podéis tener E, PVT1, PVT2, M : habéis de tener VT
- 817 efecto VT, PVT2 : efeto E, PVT1, M
- 828 ha empezado E, VT : he empezado PVT1, PVT2, M
- 830 ha hecho E, VT, PVT2, M : he hecho PVT1

- 832 sepulta E, VT : sepulte PVT1, PVT2, M
- 847a decilde E : decidle VT, PVT1, PVT2, M
- 850 acot. *y salen Violante destocándose y Elvira con luz* E, PVT1, PVT2, M :  
*Elvira con luz y Violante destocándose* VT
- 866 loc. *Elvira* E : *Violante* VT, PVT1, PVT2, M
- 868 desecharle E, VT : desecharla PVT1, PVT2, M
- 872a acot. *Salen don Lope y Vicente* E, PVT1, PVT2, M : *Retirándose las dos a un  
retrete que se fingirá con algunos lienzos, salen don Lope y Vicente* VT
- 874 aliñado E, PVT1, PVT2, M : adornado VT
- 878b loc. *Vio* E, M : *Vic* VT, PVT1, PVT2
- 879b loc. *Vi* E : *Vio* M : *Vic* VT, PVT1, PVT2
- 888 a un E, VT : un PVT1, PVT2, M
- 895 he de pisar E, PVT1, PVT2, M : si pisara VT
- 910 pensamiento E, VT, PVT2, M : pensamirto PVT1
- 917 sin alma E, PVT1, PVT2, M : y sin alma VT
- 922 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 927b-928a *Yo y todo pues / si aquí entré* E, PVT1, PVT2, M : *Yo y todo / pues si  
aquí entré* VT
- 929-930 *Porque se asegure ella, oídme /* E, PVT1, PVT2, M : *Porque se asegure  
ella, / oídme* VT
- 930a acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *A Elvira* VT
- 930 loc. *vir* E : *Elvira* VT : *Violante* PVT1, PVT2, M
- 930 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 931 loc. *El* E : *om.* VT : *Elvira* PVT1, PVT2, M
- 940 pues E, PVT1, PVT2, M : porque VT
- 942 ofrecido E, VT, PVT1, PVT2 : ofredido M
- 948 mismo E, M : mesmo VT, PVT1, PVT2
- 979 pensad E, PVT1, PVT2, M : entended VT
- 983 pensad E, PVT1, PVT2, M : entended VT
- 995 loc. *Lope* E, PVT1, PVT2, M : *Don Lope* VT
- 997loc. *Don Lope* E, VT : *Lope* PVT1, PVT2, M
- 998a Dios E, VT, PVT1, PVT2 : Diosa M
- 998b loc. *Don Lope* E, VT : *Lope* PVT1, PVT2, M

## JORNADA SEGUNDA

- 998 acot.     *y Lope y doña Blanca* E, PVT1, PVT2, M : *y por otra parte Blanca, Lope y Beatriz* VT
- 1000         repetida E, PVT1, M : venturoso VT : repetido PVT2
- 1001         en que E, VT : en PVT1, PVT2, M
- 1004         también venido E, PVT1, M : tan bien venido VT, PVT2
- 1006b loc.   *Don Lope* E, VT : *Lope* PVT1, PVT2, M
- 1010         como le E, PVT1, PVT2, M : como yo le VT
- 1011         bésale E, M : besa VT, PVT1, PVT2
- 1036         emienda E : enmienda VT, PVT1, PVT2, M
- 1038         no es buena E, PVT1, PVT2, M : por Cristo que no es buena VT
- 1056         huelgan E, PVT1, PVT2, M : alegran VT
- 1058         ya a E, PVT1, PVT2, M : ya ir a VT
- 1059         darle E, VT, PVT2 : darte PVT1, M
- 1061         con que E, VT, PVT1, PVT2 : con que M
- 1065-1066   Plática espiritual tenemos / E, PVT1, PVT2, M : Plática espiritual / tenemos VT
- 1067         se ve E, PVT1, PVT2, M : sabes VT
- 1068         escusar E, PVT1, PVT2, M : escuchar VT
- 1077         y ante E, PVT1, PVT2, M : sabe VT | que por E, PVT1, PVT2, M : si por VT
- 1087         los ojos E, VT, PVT1, PVT2 : las ojos M
- 1092         emienda E : enmienda VT, PVT1, PVT2, M
- 1107         lo E, M : te lo VT, PVT1, PVT2
- 1118         doy E, VT, PVT1, M : os doy PVT2
- 1120         emienda E : enmienda VT, PVT1, PVT2, M
- 1134         plega E, PVT1, PVT2, M : plegue VT
- 1147         puede E : pueda VT, PVT1, PVT2, M
- 1149         Plega E, PVT1, PVT2, M : Plegue VT
- 1152b loc.   *Beatriz* E, PVT1, PVT2, M : *Blanca* VT
- 1160 loc.     *Don Lope* E, VT, M : *Lope* PVT1, PVT2
- 1162         eligir E, PVT1, PVT2, M : elegir VT
- 1167         la E, PVT1, PVT2, M : lo VT | aceto E, PVT1, M : acepto VT, PVT2

- 1183a efeto E : efecto VT, PVT1, PVT2, M
- 1196 tente E, PVT1, PVT2, M : detente VT
- 1201 a mi E, VT : mi PVT1, PVT2, M
- 1206 ningún E : ninguna VT, PVT1, PVT2, M
- 1208 perfeta E, PVT1, M : perfecta VT, PVT2
- 1212-1213 ¿de qué te pesa a ti? / E, PVT1, PVT2, M : ¿de qué te pesa / a ti? VT
- 1221 como E, VT, M : coco PVT1, PVT2
- 1229b loc. *Vicente* E, PVT1, PVT2, M : *Violante* VT
- 1229b Ad cercén E, PVT1, PVT2, M : A cercén VT
- 1230b Es calvatuena E, PVT1, PVT2, M : Calvatuena VT
- 1238 hombre E : hombres VT, PVT1, PVT2, M
- 1240 lengua E, VT, PVT2, M : legua PVT1
- 1246 defetos E, PVT1, M : defectos VT, PVT2
- 1258 loc. *Lope* E, M : *Don Lope* VT, PVT1, PVT2
- 1262 tan E, VT : y ir PVT1, PVT2, M
- 1263 allá E, VT, M : ella PVT1, PVT2
- 1280b loc. *Lope* E, PVT1, M : *Don Lope* VT, PVT2
- 1286 tan presto E, PVT1, PVT2, M : igual por VT
- 1287 he llevado E, PVT1, PVT2 : le he llevado VT
- 1292 ninguna E, M : ninguno VT, PVT1, PVT2
- 1298 ausencias E, VT : ausencia PVT1, PVT2, M
- 1304b Toda aquesa fineza E, VT : Todas aquesas finezas PVT1, PVT2, M
- 1307 la misma E, VT : tu misma PVT1, PVT2, M
- 1319 de la Seu E, PVT1, PVT2, M : del Aseo VT
- 1338 de César E : del César VT, PVT1, PVT2, M
- 1342 a otra materia E, VT, PVT1, PVT2 : otra materia M
- 1355 Digo yo E, VT : Digo PVT1, PVT2, M
- 1356 salí E, PVT1, PVT2, M : sale VT | entré E, PVT1, PVT2, M : entra VT
- 1360 fuera E, PVT1, PVT2, M : afuera VT
- 1364 aquí hasta E, PVT1, PVT2, M : ahora aquí VT
- 1366 acot. *Salen Violante y Elvira* E, PVT1, PVT2, M : *om.* VT
- 1367 loc. *Vio* E, M : *Vicente* VT, PVT1, PVT2
- 1368 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Vase Guillén y sale Violante y Elvira* en 1368 acot. VT

- 1368 hablala E, VT : habla PVT1, PVT2, M
- 1374 ardor E, VT, PVT1, M : amor PVT2
- 1377 del aurora E, PVT1, PVT2, M : de la aurora VT
- 1387 viniendo E, PVT1, PVT2, M : viviendo VT
- 1405 día E, PVT1, PVT2, M : bien VT
- 1413 Esos E, PVT1, PVT2 : Estos VT, M
- 1416 lo mismo E, VT, PVT1, PVT2 : o mismo M
- 1424 loc. *Lope* E, VT, PVT1, PVT2, M
- 1433 Engañais os E : Os engañais VT : Engañaos PVT1, PVT2 : Engañaos M
- 1447 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Vase* VT
- 1448a Sera E, PVT1, PVT2, M : Seora VT
- 1448b Sor E, PVT1, PVT2, M : Seor VT
- 1454 el placer E, VT : placer PVT1, PVT2, M
- 1461b Quen E : A quién VT : Quien PVT1, PVT2, M
- 1464 supieses E, PVT1, PVT2, M : supieras VT
- 1467 y Ircania E, PVT1, PVT2, M : o Hircania VT
- 1471 hablada E, VT : hablad PVT1, PVT2, M
- 1472 pestilencial E, VT, M : pestilencia PVT1, PVT2
- 1477 vidrio E : vidrio VT, PVT1, PVT2, M
- 1478 es de E, PVT1, PVT2, M : de VT
- 1481 renquear E, PVT2 : ranquear VT, PVT1, M
- 1483 loc. *Don Guillén* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 1484 queda E, PVT1, PVT2, M : quedó VT
- 1489-1490 a don Guillén vengo / E, PVT1, PVT2, M : a don Guillén / vengo VT
- 1497 estás E : estáis VT, PVT1, PVT2, M
- 1498 podéis E, VT : podréis PVT1, PVT2, M
- 1499b loc. *Lope* E : *Don Lope* M, VT, PVT1, PVT2
- 1500 efetuadas E, PVT1, M : efectuadas VT, PVT2
- 1502 vistis E : visteis VT, PVT1, PVT2, M
- 1505 es preciso que ahora E : agora es preciso VT : es preciso ahora se PVT1, PVT2, M
- 1511 tiene E, PVT1, PVT2, M : tienen VT
- 1517 pienso E, PVT1, PVT2, M : entiendo VT
- 1538 loc. *Lope* E : *Don Lope* VT, PVT1, PVT2, M

- 1539 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 1551 dirá E, PVT1, PVT2, M : dirán VT
- 1552a loc. *Lope* E, PVT1, M : *Don Lope* VT, PVT2
- 1554 todo E, PVT1, PVT2, M : esto VT
- 1555 loc. *om.* E, M : *Don Guillén* VT, PVT1, PVT2
- 1568 darle E, PVT1, PVT2, M : darla VT
- 1571 diera E, M : viera VT, PVT1, PVT2
- 1581b vas E, VT : vais PVT1, PVT2, M
- 1584a ir allá E, VT : ir a PVT1, PVT2, M
- 1586 me ofende el amarla E, PVT1, PVT2, M : él me ofende en amarla VT
- 1590 agravia E, VT, PVT1, PVT2 : agravias M
- 1598b loc. *Lope* E : *Don Lope* VT, PVT1, PVT2, M
- 1601 hacerlo E, VT, PVT1, PVT2 : hocerlo M
- 1608 pasa E, PVT1, PVT2, M : pasan VT
- 1608 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale Violante* VT
- 1609-1610a Señor don Lope / ¿aún aquí todavía? E, PVT1, PVT2, M : Señor don Lope ¿aún aquí / todavía? VT
- 1614 vaga E, VT, M : vaya PVT1, PVT2
- 1630 haya E, PVT1, PVT2, M : vaya VT
- 1635 no entiendo E, PVT1, PVT2, M : entiendo VT
- 1637 loc. *Don Lope* E, VT, PVT2, M : *Lope* PVT1
- 1638 pues E, PVT1, PVT2, M : que VT
- 1640 vos tenéis E, PVT1, PVT2, M : asistís vos VT
- 1645 haciendo E : haciendo VT, PVT1, PVT2, M
- 1646a ya primeros E, PVT1, PVT2, M : los primeros VT
- 1654a acot. *Sale don Guillén* E, PVT1, PVT2, M : *Sale don Guillén al paño* VT
- 1663a las suyas con vos E, M : en que vos le oigas VT : la suya con vos PVT1, PVT2
- 1667a acot. *Vase don Guillén* E, PVT1, M : *Vase* VT, PVT2
- 1687 culpa E : culpa VT, PVT1, PVT2, M
- 1693 hubiera E, VT : hubiese PVT1, PVT2, M
- 1729 cierzo E, VT, PVT1, M : cie o PVT2
- 1731 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale don Guillén* VT
- 1743 menor E, PVT1, PVT2, M : menos VT

- 1760 y ingrata E, PVT1, PVT2, M : e ingrata VT
- 1778 aquestas E : aquesas VT, PVT1, PVT2, M
- 1785 loc. *Lope* E: *Don Lope* VT, PVT1, PVT2, M
- 1789 loc. *Lope* E : *Don Lope* VT, PVT1, PVT2, M
- 1794 a E, PVT1, PVT2, M : i VT
- 1795 *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Don Lope*. Pues guiad vos que ya os sigo VT
- 1795 acot. *Blanca* E, PVT1, PVT2, M : *Blanca por dos lados* VT
- 1798-1799 A tus voces / de esa cuadra salí E, PVT1, PVT2, M : A tus voces de esa cuadra / salí VT
- 1799b estotra E, VT, esotra PVT1, PVT2, M
- 1801a Espera E, VT : Esperad PVT1, PVT2, M
- 1801b loc. *Lope* E : *Don Lope* VT, PVT1, PVT2, M
- 1809 qué disgusto tengo E, VT : disgusto no tengo PVT1, PVT2, M
- 1812 ahora E, PVT1, PVT2, M : agora VT
- 1815 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale Lope de Urrea* VT
- 1816 loc. *Don Lope* E, PVT1, PVT2, M : *Lope* VT
- 1816-1818 Pues ¿qué es esto? / ¿Tú en demandas y respuestas, / descompuesto así / con Violante y Blanca? E : Pues ¿qué es esto? ¿Tú en demandas / y respuestas, descompuesto / así con Violante y Blanca? VT : Pues ¿qué es eso? / ¿Tú en demandas y respuestas, / descompuesto así / con Violante y Blanca? PVT1, PVT2, M
- 1821 entienda E, VT, PVT2, M : entieda PVT1
- 1821 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 1831 ciertas cuentas E, PVT1, PVT2, M : cierta cuenta VT
- 1838b loc. *Lope* E, PVT1, PVT2, M : *Don Lope* VT
- 1842 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Vase* VT
- 1843 dejes E : dejéis VT, PVT1, PVT2, M
- 1844 me es E : no es VT, PVT1, PVT2, M
- 1845 perdonalde E : perdonadle VT, PVT1, PVT2, M
- 1847 su cólera E, VT, PVT1, PVT2 : sa cólera M
- 1850 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 1851b loc. *Bea* E : *Blanca* VT, PVT1, PVT2, M
- 1853 saliese E, PVT1, PVT2, M : saliera VT
- 1853 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT

- 1856 acot. *Riñen* E, PVT1, PVT2, M : *Dentro ruido de espadas y dicen don Lope y don Guillén* VT
- 1860b-1861 Cuchilladas en la calle / E, PVT1, PVT2, M : Cuchilladas / en la calle VT
- 1862 a qué aguarda E : qué aguardas VT : a qué aguardas PVT1, PVT2, M
- 1868 acot. *y otros en medio y Lope viejo* E, PVT1, PVT2, M : *otros metiendo paz y Lope* VT
- 1895 resperó E : respetó VT, PVT1, PVT2, M
- 1914 acot. *Dale un bofetón* E en 1915a acot. PVT1, PVT2, M : *Dale un bofetón a su padre y cae* en 1915a acot. VT
- 1920 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Éntranse riñendo todos con don Lope* VT
- 1922 o de ofensa E : u defensa VT : o ofensa PVT1, PVT2, M
- 1924 ti E, VT, PVT1, PVT2 : ai M
- 1934 nieve E, VT, PVT1, M : vieve PVT2
- 1995 llaman E, PVT1, PVT2, M : llama VT | el justiciero E, PVT1, PVT2, M : justiciero VT
- 1996 y el ignorante E, VT, PVT1, M: el ignorante PVT2 | el cruel E, PVT1, PVT2, M : cruel VT
- 1996 acot. *Sale el rey* E, PVT1, PVT2, M : *Salen el rey, don Mendo y criados* VT
- 1997 loc. *Rey* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 1999 pide E, VT : pido PVT1, PVT2, M
- 2002 vuestro E, PVT1, PVT2, M : a vuestro VT
- 2008 justicia os pide también E, VT : justicia, señor, os pido M, PVT1, PVT2
- 2013 que a ella E, PVT1, PVT2, M : que al verla VT
- 2014 padecer E, PVT1, PVT2, M : parecer VT
- 2024 ante vos querello E, PVT1, PVT2 : ante vos querello M : me querello ante vos VT
- 2052 ¿Qué haré? E, PVT1, PVT2, M : *Mendo ¿Qué haré?* VT

#### JORNADA TERCERA

- 2058 acot. *criados* E, PVT1, PVT2, M : *gente con armas* VT
- 2062 esos E, VT : estos PVT1, PVT2, M
- 2064b seguidle E : seguidle VT, PVT1, PVT2, M
- 2065 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Vanse* VT

- 2070 propio E, PVT1, PVT2, M : proprio VT
- 2086 acot. *y él ensangrentando* E : *que trae sangriento* VT : *y él ensangrentado* PVT1, PVT2, M
- 2092 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 2094 modos E, PVT1, PVT2, M : modo VT
- 2095 después de salvar E, PVT1, PVT2, M : de salvar después VT
- 2129 obscurecen E, VT, PVT2, M : oscurecen PVT1
- 2130 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 2142 punto E : punta VT, PVT1, PVT2, M
- 2160 propio E, PVT1, PVT2, M : proprio VT
- 2163 está ya E, PVT1, PVT2, M : ya está VT
- 2172 propio E, PVT1, PVT2, M : proprio VT
- 2177b loc. *Uno* E, PVT1, PVT2, M : *Otro* VT
- 2180 propio E, PVT1, PVT2, M : proprio VT
- 2188 acot. *Sale el rey* E, PVT1, PVT2, M : *Vanse y sale el rey* VT
- 2189 loc. *Rey* E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 2204 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale don Mendo* VT
- 2209 adelante E : atlante VT : adiante PVT1, PVT2, M
- 2220 hicistes E, PVT1, PVT2, M : hicisteis VT
- 2240 descargos E, PVT1, PVT2, M : descargo VT
- 2248 llegada averiguar E, PVT1, M : llegada a averiguar VT, PVT2
- 2259 lo pronunció E, PVT1, PVT2, M : la pronunció VT
- 2264 introducido E, VT, PVT2, M : intruducido PVT1
- 2287a eso E, VT : esto PVT1, PVT2, M
- 2303 tray E, PVT1, PVT2, M : trae VT
- 2304 acot. *Salen* E, PVT1, PVT2, M : *Sale* VT
- 2331 ningnna E : ninguna VT, PVT1, PVT2, M
- 2338 ¿Quién? El hado E, PVT1, PVT2, M : El fiero hado VT
- 2347 mi llanto E, PVT1, PVT2, M : el llanto VT
- 2349 en E, PVT1, PVT2, M : tú en VT
- 2350 porfía E, PVT1, PVT2, M : pasión VT
- 2377 Quédate, Elvira E, PVT1, PVT2, M : Quédate tú, Elvira VT
- 2382 han E, VT : has PVT1, PVT2, M
- 2384 verdad E, M : beldad VT, PVT1, PVT2

- 2390 acot. *y va saliendo Violante* E, PVT1, PVT2, M : *Violante y sale* VT
- 2395 *quién de quién es desdichado* E, PVT1, PVT2, M : *quién del que es tan desdichado* VT
- 2398 *su* E, VT : *tu* M, PVT1, PVT2 | *advierte* E, VT, PVT1, M: *adverte* PVT2
- 2405 *formada* E, VT : *forma de* PVT1, PVT2, M
- 2408b *Ma* E: *Mal* VT, PVT1, PVT2, M
- 2413-2414 *om.* E, PVT1, PVT2, M : *que agora estaba soñando / aun dudo lo que estoy viendo* VT
- 2415-2420 *om.* E,VT, PVT1, PVT2, M
- 2422 *enternecida* E, VT, PVT1, PVT2 : *enternecido* M
- 2424 *ocupada* E, M : *culpada* VT, PVT1, PVT2
- 2430 *muerte* E, PVT1, PVT2, M : *muerta* VT
- 2431 *hoy* E, PVT1, PVT2, M : *oí* VT
- 2432 *esquisita* E : *exquisita* VT, PVT1, PVT2, M
- 2441 *hay* E, PVT1, PVT2, M : *de* VT
- 2442 *oí* E, VT, M : *hoy* PVT1, PVT2
- 2446 *efeto* E, PVT1, M : *efecto* VT, PVT2
- 2454 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Ruido* VT
- 2456-2457 */Sí, para librarte* E, PVT1, PVT2, M : *Sí / para librarte* VT
- 2470 *llegaré* E, VT : *llégate* PVT1, PVT2, M
- 2472 *cuando* E, PVT1, PVT2, M : *cuanto* VT
- 2473 *deseo* E, PVT1, PVT2, M : *delito* VT
- 2476a acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale Vicente* VT
- 2484-2550 E, VT : *om.* PVT1, PVT2, M
- 2487b *ahí es que* E : *ahí que* VT
- 2506 *palo* E : *paso* VT
- 2509 *y* E : *a* VT
- 2510 *emendarlo* E : *enmendarlo* VT
- 2515 *a mis* E : *a mí* VT
- 2535 *condición* E : *calidad* VT
- 2555a *esto* E, VT : *eso* PVT1, PVT2, M
- 2558a *hay de eso* E, PVT1, PVT2, M : *de eso hay* VT
- 2566 *vidro* E, M : *vidrio* VT, PVT1, PVT2
- 2567 *se* E, VT : *le* PVT1, PVT2, M

- 2575 Este es cabello E, PVT1, PVT2, M : Este cabello es ajeno VT
- 2581b -2582 Pues tenga la pena / E, PVT1, PVT2, M : Pues tenga / la pena VT
- 2581b acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Péganle* VT
- 2584 empezado E, VT, PVT2, M : pezado PVT1
- 2588 loc. *Vicente* E, VT, PVT1, PVT2 : *Vio* M
- 2589 probetas E : bribonas VT : pobretas PVT1, PVT2, M
- 2594 acot. *El rey disfrazado* E, PVT1, M : *Vase el rey disfrazado* PVT2: *Vanse. Sale el rey disfrazado y Blanca queriéndole reconocer* VT
- 2599 tráisme E, PVT1, PVT2, M : traesme VT
- 2604 le E, VT : les PVT1, PVT2, M
- 2608 acot. *Sale con luz* E, PVT1, PVT2, M : *Saca luces Beatriz* VT
- 2616 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Cierra* VT
- 2618c-2619 Muerta estoy / E, PVT1, PVT2, M : Muerta / estoy VT
- 2639 me E : menester VT, M, PVT1, PVT2
- 2640 dentro vos E : dentro de vos VT, M, PVT1, PVT2
- 2648 entrambos E, VT, PVT1, M : entambos PVT2
- 2651 bien E, PVT1, PVT2, M : tan VT
- 2685 advertís E : advertís VT, PVT1, PVT2, M
- 2717 estilo E, VT : estado PVT1 , PVT2, M
- 2724 afecto E, VT, PVT2 : afeto PVT1, M
- 2742 si E, PVT1, PVT2, M : y si VT
- 2746 os E, PVT1, PVT2, M : hoy VT
- 2754 hermano E, PVT1, PVT2, M : hermana VT
- 2755 dentro E, PVT1, PVT2, M : de otro VT
- 2759 la dio E, VT : le dio PVT1, PVT2, M
- 2768 de muy pocos E, M : de pocos VT, PVT1, PVT2
- 2782 obligué E, VT, PVT1, PVT2 : obligad M
- 2788 hermana E, VT, PVT1, PVT2 : hermano M
- 2806 alivio E, VT : aviso PVT1, PVT2, M
- 2821 hasta E, PVT1, PVT2, M : desde VT
- 2822 en él nada E, PVT1, PVT2, M : encerrado VT
- 2827 a los E, M : a esos VT : a tus PVT1, PVT2
- 2830 yo solamente E, PVT1, PVT2, M : en aquesta acción VT
- 2835 pensar E, PVT1, PVT2, M : juzgar VT

- 2836 a mi fe E, VT : mi fe PVT1, PVT2, M
- 2837 otra E : otro VT, PVT1, PVT2, M
- 2851 presunción E, VT, M : presumpción PVT1, PVT2
- 2856 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 2877 ocultos E, VT, PVT1, M : oculto PVT2
- 2885a adiós. *Blanca* E, PVT1, PVT2, M : adiós, *Blanca. Blanca* VT
- 2886a acot. *el rey* VT, PVT1, PVT2, M : *el el rey* E | y *Blanca abre* E, PVT1, PVT2, M : *abre Blanca* VT
- 2889 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Vase* VT
- 2895 mis manos E, VT : mi mano PVT1, PVT2, M
- 2897a acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Sale el rey* VT
- 2897b acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Turbase Mendo* VT
- 2932 por otra E, PVT1, PVT2, M : por la otra VT
- 2934 la E, PVT1, PVT2, M : su VT
- 2945b Y aquí E, PVT1, PVT2, M : Así VT
- 2946a la E, PVT1, PVT2, M : lo VT
- 2946b acot. *Sale don Mendo* E, PVT1, PVT2, M en 2946a VT
- 2947a loc. *Vicente* E : *Violante* VT, PVT1, PVT2, M
- 2949 efeto E, PVT1, M : efecto VT, PVT2
- 2966 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *dentro* VT
- 2971b acot. *Don Lope* E, PVT1, PVT2, M : *Don Lope dentro* VT
- 2974a acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Dale la llave* VT
- 2974b toma E, VT, PVT2, M : tama PVT1
- 2975 acot. *Lllaman a dos puertas* E, PVT1, PVT2, M : *Lllaman a las dos puertas de los lados por la parte de adentro* VT
- 2980a acot. *Salen por la puerta de don Mendo, Lope y Vicente. Por la de Violante, Blanca y Beatriz* E, PVT1, PVT2, M : *Llegan a abrir Violante y don Mendo las dos puertas y salen por la de Violante, Blanca y Beatriz, y por la otra Lope, y Vicente* VT
- 2996 don Lope preso E, PVT1, PVT2, M : preso don Lope VT
- 2997a acot. *Abre las puertas y vese don Lope en una silla dado como garrote y un papel en la mano y dos velas a los lados* E : *Abre las puertas y véase don Lope en una silla dado como garrote y un papel en la mano y dos velas a los lados* PVT1, PVT2, M : *Abre la puerta que será la de en medio del*

*teatro y se ve a don Lope como dado garrote, un papel en la mano y luces a los lados en 2996 acot. VT*

- 3001 angustia E, VT, PVT1, PVT2 : angustias M
- 3005 velde E : vedle VT, PVT1, PVT2, M
- 3008 has E, M : ha VT, PVT1, PVT2
- 3008 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 3013 acot. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Aparte* VT
- 3017 y E, PVT1, PVT2, M : e VT
- 3024 loc. *om.* E, PVT1, PVT2, M : *Todos* VT
- 3024 defetos E, M : defectos VT, PVT1, PVT2



## CAPÍTULO 3

### TEXTO CRÍTICO DE *LAS TRES JUSTICIAS EN UNA*

#### CRITERIOS DE EDICIÓN

Me he ceñido a las normas editoriales del GRISO para el proyecto de edición de las comedias completas de Calderón expuestas por Ignacio Arellano en *Editar a Calderón*. Asimismo, como resultado del estudio textual realizado, se han preferido las lecturas del testimonio E dada su mayor cercanía al arquetipo con respecto a los demás testimonios. En los casos en que se han preferido las lecturas de otros testimonios, estas han sido anotadas al pie con la salvedad de aquellas que corrigen erratas muy evidentes, así como los apartes. Esto se ha hecho con el fin de evitar el abultamiento de las notas; sin embargo, pueden ser consultadas en el aparato de variantes.

Respecto a las enmiendas, aclaro que, para suplir los versos omitidos, las palabras ilegibles y corregir las lecturas erróneas de E, se han privilegiado las lecciones del testimonio VT, debido a que es el mejor texto con el que se cuenta de esta comedia, como ha sido demostrado en el estudio textual. Por otro lado, respecto a las acotaciones, he fijado también las correspondientes a VT, pues, aunque no es el testimonio base ni sus acotaciones son originales, tal y como indica Ruano de la Haza, “al menos siguen las normas usuales para las direcciones escénicas de la época” (Rodríguez-Gallego 2013: 185) y son, en comparación con las de los demás testimonios, las más detalladas, claras y precisas en relación con la acción escénica, facilitando la comprensión por parte del lector del texto. Esto se aplica también para la lista de personajes.

Finalmente, en cuanto a las notas he tenido en mente a un lector no familiarizado con el teatro áuriseccular. Por ello, se ha anotado todo aquello que pudiera dificultar la comprensión del lector, así como aquello que contribuya y enriquezca la comprensión del sentido literal de la obra (Arellano 2007: 74); es decir, se ha buscado con la anotación reconstruir en la medida de lo posible el contexto lingüístico, social y cultural del Siglo de Oro con el fin de acercar al lector actual al horizonte de percepción de un espectador o lector de dicho siglo. En este sentido, han sido explicitados términos, frases y conceptos propios de la época. Asimismo, en las citas de los pasajes paralelos he tomado la decisión de omitir el nombre de Calderón al citar obras suyas para así evitar su constante repetición. Cabe indicar, además, que en el presente capítulo solo se han editado los primeros 166 versos de la comedia, debido a los límites de extensión establecidos para las tesis de licenciatura.

TEXTO CRÍTICO  
 COMEDIA FAMOSA DE  
 LAS TRES JUSTICIAS EN UNA  
 DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

DON LOPE DE URREA, HIJO	DOÑA BLANCA, MADRE DE DON LOPE
DON LOPE DE URREA, VIEJO	DOÑA VIOLANTE, HIJA DE DON MENDO
DON MENDO TORRELLAS, VIEJO	BEATRIZ, CRIADA DE DOÑA BLANCA
DON GUILLÉN DE AZAGRA	ELVIRA, CRIADA DE DOÑA VIOLANTE
EL REY DON PEDRO DE ARAGÓN	CUATRO BANDOLEROS
VICENTE, CRIADO DE DON LOPE	CRIADOS Y ACOMPAÑAMIENTO

JORNADA PRIMERA

*Suena dentro un arcabuzazo y sale don Mendo y doña Violante, retirándose de cuatro bandoleros que los siguen y Vicente entre ellos.*

MENDO	Bárbaro escuadrón fiero, ni del plomo el horror ni del acero el golpe repetido, antes que muerto, me verán vencido, porque no dan a mi valor recelos ni el morir ni el vivir.	5
VIOLANTE	¡Socorro, cielos!	
BANDOLERO 1	Si ves esta montaña, que desde su eminencia a su campaña al pasajero advierte mil funestos teatros de la muerte,	10

---

v. 1 *escuadrón*: “Término militar. La porción de gente formada en filas, con igualdad y cierta proporción, según le parece convenir al que manda. En lo antiguo se entendía por escuadrón una parte del ejército compuesto de infantería y caballería” (Aut.) Comp. *La vida es sueño*, vv. 3033-3036: “Que del palacio sitiado / sale un escuadrón armado / a resistir y vencer / el del fiero Segismundo”.

v. 2 *plomo*: “Por metonimia se toma por las balas” (Aut.). Comp. *Andrómeda y Perseo*, vv. 574-576: “Pues ya que, de nuestra sorda / pólvora, el callado plomo / brecha nos ha abierto al bello / recinto de sus contornos”. *Acero*: “Comúnmente se toma por las armas y, en especial, se entiende por la espada” (Aut.) Comp. *La vida es sueño*, vv. 919-922: “Toma el acero bruñido / que trujiste; que yo sé / que él baste, en sangre teñido / de tu enemigo, a vengarte”.

v. 8 *campaña*: “El campo igual que no tiene montes ni peñascos y, generalmente, todo el sitio que no tiene casas” (Aut.) Comp. *El cordero de Isaías*, vv. 654-657: “Y ya que a la montaña / lo escabroso rompimos, / de cuyo ceño a descansar salimos / en el florido abril de esta campaña”.

v. 9 *pasajero*: “Se dice de la persona que pasa de un lugar a otro” (Cov.). Comp. *El cordero de Isaías*, vv. 841-842: “¡Oh tú!, quienquiera que eres pasajero, / que a ampararme venías”.

- ¿cómo, aunque a Marte en el valor imitas,  
de tantos defenderte solicitas?
- VICENTE Esa rara hermosura,  
que del sol desvanece la luz pura,  
hoy, con mejor empleo, 15  
de nuestro capitán será trofeo.
- MENDO Primero que ofendida  
esta beldad se vea, de mi vida  
triunfará vuestra saña rigurosa.  
Diga después la Fama presurosa 20  
que, si no fui bastante a defendella,  
bastante fui para morir por ella.
- BANDOLERO 3 Eso será bien presto.
- VIOLANTE ¡Ay infeliz!
- MENDO Pues ¿qué esperáis?

*Sale don Lope de bandolero.*

- DON LOPE ¿Qué es esto?
- VICENTE En este monte hallamos, 25  
entre los laberintos de los ramos  
que inculta fabricó la primavera,  
defendiéndose al sol, de una litera,  
a esa dama apeada,

v. 11 *Marte*: “nombre propio de un Dios de los paganos que presidía en la guerra” (Cov.). Comp. *Casa con dos puertas*, vv. 531b-536: “Después que troqué / el hábito de estudiante / al del soldado, la pluma / a la espada, la suave / tranquila paz de Minerva / al sangriento horror de Marte”.

v. 13 *raro*: “Significa también extraordinario, poco común o frecuente” (Aut.). Comp. *Eco y Narciso*, vv. 399-402: “Pues nadie, Sirene, ignora / en el valle la firmeza, / con que la rara belleza / de Eco mi atención adora”.

v. 15 *empleo*: “En la germanía significa el hurto” (Aut.).

v. 20 *Fama*: “Noticia o voz común de alguna cosa” (Aut.). Refiérase en este caso a la diosa griega PHEME (Φημη) u Ossa (Οσσα), Fama para los romanos; diosa caprichosa, hija de Gea, descrita por Virgilio en *La Eneida* como “la más veloz de todas las plagas, que vive con la movilidad y corriendo se fortalece; pequeña y medrosa al principio, pronto se remonta a los aires y con los pies en el suelo, esconde su cabeza entre las nubes [...] mensajera tan tenaz de lo falso y de lo malo, como de lo verdadero. Entonces se complacía en difundir por los pueblos multitud de especies, pregonando igualmente lo que había y lo que no había” (2000: 71-72).

v. 20 *presuroso*: “Pronto, ligero veloz” (Aut.). Comp. *El divino Jasón*, vv. 174-178: “sin que las ondas ni escollos / impidan su movimiento, / y de los airados soplos / de los vientos se recele / en su curso presuroso”. Enmiendo con VT: presurosa] procelosa; la Fama es rápida, no tormentosa. Es coherente con la imagen mitológica de Fama que es descrita como un ser alado.

v. 27 *inculto*: “Lo no cultivado, el erial” (Aut.). Comp. *Amado y aborrecido*, vv. 229-232: “Solo y a pie, como he dicho / sin norte, sin guía, sin tiento / me hallé en la inculta maleza, / las vagas huellas siguiendo”.

v. 28 *litera*: “Carruaje muy acomodado para caminar. Es de la misma hechura que la silla de manos, algo más prolongada y con dos asientos; aunque algunas veces no los tiene y, en su lugar, se tienden colchones y, en este caso, va recostado el que la ocupa. Llénala dos machos, mulas o caballos, afianzadas las varas en dos grandes sillones” (Aut.). Comp. *El alcalde de Zalamea*, vv. 638-641a: “LOPE: Ya que va perdiendo el sol / la fuerza, irme determino. / JUAN: Veré si viene, señor, / la litera”.

	de pequeña familia acompañada.	30
	Así como nos vieron, los criados huyeron y solo aquese anciano es quien pretende librarla y de nosotros la defiende.	
DON LOPE	Pues ¿cómo contra tantos, dime, piensa no hallar tu esfuerzo inútil la defensa?	35
MENDO	Señor, si yo intentara vivir, locura fuera, cosa es clara; pero como no intento sino morir, no es loco atrevimiento.	40
	Y ya que tu venida es última sentencia de mi vida, de tu rigor a tu rigor apelo. ( <i>De rodillas.</i> ) No te pido piedad.	
DON LOPE	Alza del suelo, que el primer hombre has sido que a compasión mi cólera ha movido. ¿Es la dama, que va en tu compañía, tu esposa?	45
MENDO	No, señor, sino hija mía.	
VIOLANTE	Y tan hija, en efeto, de su valor, su sangre y su respeto que, si aquí con su muerte presumis de mi vida dueño hacerte, no podrás, pues primero que lo consigas, a faltarme acero, siendo mis manos de mi cuello lazos, ahogada me verás o hecha pedazos cuando desesperada caiga del monte al valle despeñada.	50 55
DON LOPE	Peregrina belleza, convalezca del susto la tristeza; que, aunque ella hubiera dado disculpa a lo cruel, a lo obstinado	60

v. 30 *familia*: “Se toma muy comúnmente por el número de los criados de alguno, aunque no vivan dentro de su casa” (*Aut.*). Comp. *Céfalo y Pocris*, vv. 1218-1220a: “Tú, gran rey de Picardía, / libre estás, con toda entera / tu familia”.

v. 33 *aquese*: “Pronombre demostrativo de alguna persona o cosa que está algo más distante que otra” (*Cov.*). Comp. *No hay burlas con el amor*, vv. 1022-1224a: “Dejad que vaya siquiera / con vos aquese criado; no vais sola”.

v. 43 acot. Completo con VT: *De rodillas*] *om.* Concuerta con la petición posterior de don Lope para que don Mendo se ponga de pie.

v. 59 *peregrino*: “Por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea, o pocas veces visto” (*Aut.*). Comp. *El año santo de Roma*, vv. 735-736: “Y es verdad, que nunca vi / más peregrina hermosura”.

	de mi vida, ella ha sido también la que mi acción ha suspendido, siendo el primero efeto que vi en mí de piedad y de respeto. ¿Adónde es tu camino?	65
MENDO	A Zaragoza voy, donde imagino que podrá ser que la persona mía te pague estas piedades algún día.	70
DON LOPE	Pues ¿quién eres?	
MENDO	Don Mendo Torrellas me apellido. Al rey sirviendo, don Pedro de Aragón, gran tiempo he estado en Francia, Roma y Nápoles. Llamado de él, hoy vuelvo a la corte a hacerlo en lo que más mi vida importe; donde te doy palabra, si te ha puesto algún fracaso en esto de vivir de esta suerte, de ampararte y valerte, trocando mis servicios <sup>74</sup> a tu perdón y al mundo dando indicios de que el alma te quede agradecida, deudora del honor y de la vida.	75 80
DON LOPE	La palabra acetara cuando de mis locuras esperara el perdón que me ofreces, pero a la muerte estoy dos o tres veces, por travesuras mías, condenado, si bien ninguna ruin, con que he llegado a la desconfianza de dejarme vivir sin esperanza,	85 90

v. 73 *Pedro de Aragón*: Se trataría del rey don Pedro III de Aragón (Fox 1986: 85-97).

v. 74 *Nápoles*: “Ciudad muy populosa y reino en Campaña, cerca del mar Mediterráneo” (Cov.). Estuvo unida a la isla de Sicilia como parte del Reino de Sicilia hasta 1282. Después de los acontecimientos conocidos como las Vísperas sicilianas, se estableció el Reino de Nápoles como resultado de la partición. Tras la muerte de Conradino de Hohenstaufen, los derechos sobre Sicilia fueron tranferidos a Constanza de Hohenstaufen, prima de Conradino y esposa de Pedro III de Aragón, quien reclamó el trono y conquistó la isla (1282) al derrotar a Carlos I de Anjou coronado como rey de Sicilia por el papa Urbano IV” (Duque de Rivas, *Breve reseña de la historia de las dos Sicilias*, III).

v. 77 *dar palabra*: “Prometer y ofrecer con palabras alguna cosa, y asegurar con ellas su cumplimiento” (Aut.). Comp. *El alcaide de sí mismo*, *CORDE*: “yo juro solemnemente, / doy palabra y certifico / que guardaré a Federico / fiel y cuidadosamente”.

v. 81 *servicio*: “Se toma también por el mérito que se hace sirviendo” (Aut.). Comp. *Cada uno para sí*, *CORDE*: “Su Majestad, que los cielos / guarden, honró mis servicios; / y vos no sé qué pleito / de un mayorazgo a que sois / llamado en muerte de un deudo”.

- haciendo más insultos cada día,  
 que es la desdicha mía  
 tal que guardarme haciendo solícito 95  
 sagrado de un delito otro delito.
- MENDO No tanto de tu vida desconfíes  
 que, como aquí de mi verdad te fíes,  
 bien podrá ser que sea  
 yo parte a tu perdón. Y porque vea 100  
 el mundo que a mi aumento te prefieres,  
 dime, joven, quién eres,  
 que al rey no pediré merced alguna  
 hasta ver mejorada tu fortuna.
- DON LOPE Aunque es vano tu intento, 105  
 todos os retirad. Estame atento.

*Vanse Vicente y los bandoleros*

- Yo, generoso don Mendo,  
 soy don Lope de Urrea, hijo  
 de Lope de Urrea. Así fueran 110  
 mis costumbres como han sido  
 ilustres mi nacimiento  
 y mi sangre.
- MENDO Yo lo afirmo,  
 si bien no valdrá mi voto,<sup>99</sup>  
 que amigos un tiempo fuimos  
 don Lope y yo, con que ya 115  
 más justamente me obligo  
 a hacer por vos cuanto pueda.
- DON LOPE Antes, señor, imagino  
 que ya por mí no haréis nada;  
 porque siendo vos amigo 120

v. 93 *insulto*: “Acometimiento violento o improvisado para hacer daño” (Aut.). Comp. *El indulto general*, vv. 455a acot.-457a: “Salen DIMAS y GESTAS de bandidos. / DIMAS: ¡Valedme, cielos, / que ya sé que mis insultos / a morir me traen!”.

v. 96 *sagrado*: “Se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la justicia en los delitos que no exceptúa el derecho” (Aut.). Comp. *La vida es sueño*, vv. 2610-2615: “Yo, Rosaura, te daré / mi hacienda, y en un convento / vive; que está bien pensado / el medio que solícito; / pues huyendo de un delito, / te recoges a un sagrado”.

v. 106 acot. Especifico la salida de Vicente junto con la de los bandoleros.

v. 110 *costumbres*: “Moralmente se toma por inclinación y calidad que reside en algún sujeto y así se dice: es persona de buenas o malas costumbres” (Aut.). Comp. *La devoción de la misa*, vv. 329-333b: “Pascual Vivas, en quien hoy / fundar tu razón pretendas, / porque le conozco y sé / de sus costumbres perversas / que está en pecado”.

v. 113 *voto*: “Se toma asimismo por juramento” (Aut.). Comp. *El conde Lucanor*, vv. 1720-1723: “Entonces yo, siguiendo de mi estrella / la inclinación, daré mi voto en ella / y, hasta entonces, cuestión para que apelo, / bien venidos seáis, guardaos el cielo”.

	de mi padre y él a quien hoy tienen tan ofendido mis locuras, tan quejoso mis costumbres, tan mohíno mis travesuras y, en fin,	125
	tan pobre mis desvaríos... Bien, siendo su amigo, infiero que no queréis serlo mío; aunque, si de disculparme tratara, yo os certifico	130
MENDO	que pudiera, pues él fue de mis desdichas principio. ¿De qué suerte?	
DON LOPE	De esta suerte.	
MENDO	Decid, que holgaré de oírlo.	
VIOLANTE	( <i>Aparte.</i> ) (Ya poco a poco en mí va cobrando el aliento brío.)	135
DON LOPE	Mi padre, según después acá mil veces he oído, desde sus primeros años, o fuese virtud o vicio, aborreció el casamiento; pero, juzgando perdido un mayorazgo en su casa tan noble, ilustre y antiguo, a persuasión de sus deudos <sup>62</sup> o a persuasión de sí mismo, tomó en su mayor edad, contra el natural motivo de su inclinación, estado; <sup>63</sup> para cuyo efecto hizo elección de igual nobleza, virtud grande y honor limpio,	140 145 150

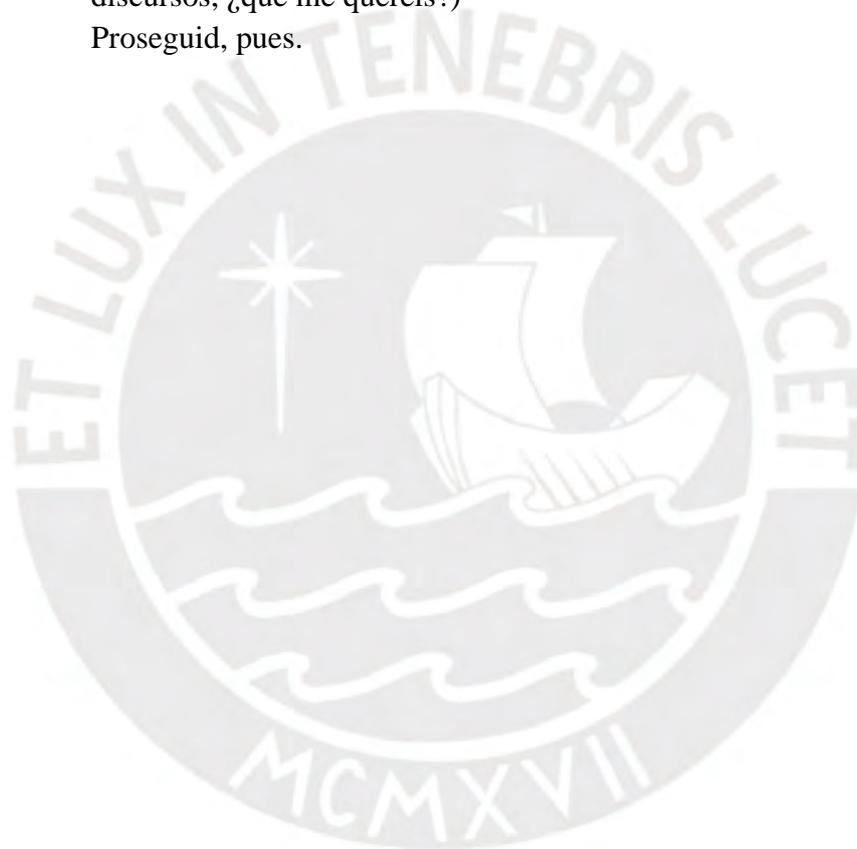
v. 124 *mohíno*: “Enojado, airado o enfadado contra alguno” (*Aut.*). Comp. *El alcaide de sí mismo*, *CORDE*: “el que yo te mato a palos, / muy mohíno y enfadado”.

v. 143 *mayorazgo*: “Derecho de suceder el primogénito en los bienes que se dejan con la calidad de que se hayan de conservar perpetuamente en alguna familia” (*Aut.*), por extensión hace referencia al conjunto de bienes o patrimonio familiar que se va a heredar. Comp. *Cada uno para sí*, *CORDE*: “y vos no sé qué pleito / de un mayorazgo a que sois / llamado en muerte de un deudo”.

v. 145 *deudo*: “Lo mismo que pariente. Llámase así por la especial obligación que tienen los parientes de amarse y favorecerse recíprocamente” (*Aut.*). Comp. *La devoción de la misa*, vv. 467b-471: “Deja / locuras que aunque es verdad / que deudos el muerto tenga / y hermano y padre la dama, / no hay por qué unos ni otros tema”.

v. 149 *tomar estado*: “Es pasar de un género de vida a otro, como de soltero a casado” (*Aut.*). *No hay burlas con el amor*, vv. 2418-2422: “Hámela dado; este ha sido / el empeño que he tenido / para no tomar estado, / que el que es marido y soldado, / no es soldado o no es marido”.

si bien halló en una parte  
 engañado su albedrío,  
 que fue en la desigualdad 155  
 de la edad, habiendo sido  
 doña Blanca Sol de Vila  
 de quince años no cumplidos  
 su esposa, cuando ya en él  
 nevaba el invierno frío 160  
 helados copos, que son  
 caducas flores del juicio.  
 MENDO Ya lo sé. (*Aparte.*) (¡Y pluguiera al cielo  
 no lo supiera! Prolijos  
 discursos, ¿qué me queréis?) 165  
 Proseguid, pues.




---

vv. 159-162 *cuando ya en él / nevaba el invierno frío / helados copos, que son / caducas flores del juicio*: Ya era un tópico poético asociar el invierno, la nieve y sus helados copos (es decir, las canas) con la vejez. También lo efímero de la flor se asociaba al rápido paso del tiempo, pero aquí su caducidad se vincula con el juicio de don Lope, siguiendo la acepción de *caducar* como: “Hacer y decir cosas y acciones fuera de juicio y propósito originado de la larga edad, falta de los sentidos y vicio de las potencias” (*Aut.*).

v. 163 *placer*: “Lo mismo que agradar o dar gusto [...] en el pretérito perfecto de subjuntivo [se dice] pluguiera y pluguiese” (*Aut.*). Comp. *La vida es sueño*, vv. 1488-1491: “Al cielo y a Dios pluguiera / que a dártele no llegara; / pues ni tu voz escuchara, / ni tu atrevimiento viera”.

## APARATO DE VARIANTES

## TÍTULOS

E, M COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN

VT LA GRAN COMEDIA / LAS TRES JUSTICIAS / EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN / de la Barca

PVT 1 COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

PVT 2 COMEDIA FAMOSA / DE LAS TRES / JUSTICIAS EN UNA / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

## REPARTOS

El reparto de los personajes es presentado de la siguiente manera según cada testimonio:

E y VT *Personas que hablan en ella*

M, PVT1 y PVT2 *Hablan en ella las personas siguientes*

Seguidamente, los cinco testimonios presentan a los personajes en dos columnas. Sin embargo, en E hay una variante en la distribución pues presenta al último personaje “Cuatro bandoleros” en una línea central debajo de las dos columnas principales. Esto sucede debido al número impar de personajes:

[Col. 1<sup>a</sup>] *Don Guillén de Azagra / Don Mendo de Torrellas, viejo / Don Lope de Urrea, viejo / Don Lope de Urrea su hijo / Doña Blanca su madre*

[Col. 2<sup>a</sup>] *Doña Violante, hija de don Mendo / Beatriz, criada de doña Blanca / Elvira, criada de doña Violante / El rey don Pedro de Aragón / Vicente, criado de don Lope*

[línea c. inf.] *Cuatro bandoleros*

En M, PVT1 y PVT2 se mantiene el orden de los personajes. Sin embargo, a diferencia de E, en estos tres testimonios se soluciona la imparidad de los personajes al colocar a los bandoleros al costado del personaje de Vicente, generando la siguiente variante:

*Vicente, criado de don Lope / Cuatro bandoleros* E : *Vicente, criado de don Lope. 4 bandoleros* / M, PVT1, PVT2

De esta forma, se conforman únicamente dos columnas de cinco líneas y se evita la asimetría en la distribución de los personajes.

En el caso de VT se observan variantes significativas en el reparto. De manera inicial, las descripciones de los personajes son simplificadas, también cambia el orden de presentación y, además, son añadidos los personajes de “Criados, y acompañamiento”, de tal manera que el reparto queda distribuido simétricamente en dos columnas de seis líneas. A continuación, se presenta la relación de personajes de VT:

[Col. 1<sup>a</sup>]      *Don Lope de Urrea / Lope de Urrea, viejo / Don Mendo Torrellas, viejo / Don Guillén de Azagra / El rey don Pedro de Aragón / Vicente, criado*

[Col. 2<sup>a</sup>]      *Doña Violante, dama / Doña Blanca, dama / Beatriz, criada / Elvira, criada / Bandoleros / Criados, y acompañamiento*

El reparto que reproduzco en mi edición corresponde a E salvo en su distribución que sigue a VT. Asimismo, se ha agregado al personaje de “Criados, y acompañamiento” que aparece en VT.

#### TEXTO DE LA COMEDIA

- acot.      *y doña Violante retirándose] retirándose y doña Violante E, PVT1, PVT2, M; de cuatro bandoleros que los siguen] detrás de él cuatro bandoleros E : detrás del cuarto bandolero PVT1, PVT2, M; y Vicente entre ellos ] y Vicente con ellos E, PVT1, PVT2 : y Violante con ellos M*
- 3            golpe] golge M
- 7 loc.      BANDOLERO 1] I E, VT, PVT1, PVT2, M
- 6b          cielos] cielo PVT1, PVT2
- 12          solicitas] solicita E
- 15          hoy] hey PVT2
- 20          presurosa] procelosa E, PVT1, PVT2, M
- 23 loc.      *Bandolero 3] 3 E, PVT1, PVT2, M : Otro VT*
- 25b        este monte] ese monte E, PVT1, PVT2, M
- 26          de los ramos] y los ramos VT
- 29          esa dama VT] su dama E, PVT1, PVT2, M
- 33          aquese] aqueste PVT1, PVT2
- 36          hallar] hallgr M

- 43 acot. *de rodillas]* om. E, PVT1, PVT2, M
- 49 en efeto] en efecto PVT2
- 52 presumís] presumes VT
- 60 susto] sasto PVT1
- 62 obstinado] obstiuado M
- 64 acción] ación M
- 65 efeto] efecto PVT2
- 66 que vi] que vi PVT1, PVT2; en mí de piedad] en mí de piedad E : en mi piedad PVT1, PVT2, M
- 71a eres] es E, PVT1, PVT2, M
- 83 quede] queda VT, PVT1, PVT2
- 85 acetara] aceptara VT, PVT2
- 86 esperara] esperaba PVT1, PVT2, M
- 106 acot. *Vanse Vicente y los bandoleros]* *Vanse los bandoleros* VT : om. E, PVT1, PVT2, M
- 124 mohíno] mohína PVT1, PVT2, M
- 128 queréis] querréis VT
- 129 disculparme] disculparm E
- 134 oírlo] oíllo PVT1, PVT2, M
- 136 acot. *Aparte]* om. E, VT, PVT1, PVT2, M
- 153 hallo] ello E, PVT1, PVT2, M
- 155 fue la desigualdad] fue en la desigual E : fue en la desigualdad PVT1, PVT2, M
- 157 Vila] Villa PVT2
- 165 acot. *Aparte]* om. E, VT, PVT1, PVT2, M

## CONCLUSIONES

La presente tesis consiste en el estudio literario, el estudio textual y la edición crítica de los primeros 166 versos de la comedia *Las tres justicias en una* de Pedro Calderón de la Barca. A partir del análisis del contexto editorial, el debate crítico y la transmisión de los testimonios de la comedia, se concluye lo siguiente:

Primero, pese a la sospecha de parte de la crítica de una posible composición en colaboración, en particular, sobre la tercera jornada de la comedia, *Las tres justicias en una* presenta numerosas similitudes temáticas, simbólicas e imaginarias con otras tragedias de Calderón, como *La vida es sueño*, *El médico de su honra* y *La devoción de la cruz*, que respaldan su completa autoría. Por otra parte, el análisis estilométrico, aplicado tanto en la totalidad de la obra como en cada una de las jornadas a través del programa Stylo, evidencia que el uso y recurrencia de palabras en la comedia están inscritos plenamente dentro de los usos calderonianos.

Segundo, *Las tres justicias en una* es una verdadera tragedia, aunque como toda comedia nueva española presenta, por un lado, influencia de otros géneros, en este caso, elementos del universo palatino; por otro lado, una mezcla de elementos cómicos y trágicos, pero en la que los primeros están al servicio del tono trágico (serio, angustioso, doloroso) que se desarrolla a lo largo de la trama. Asimismo, se trata de una tragedia cuya justicia final resalta por su ambigüedad en tanto prima la restauración del orden del honor, a pesar de su imposición violenta, el sacrificio de un inocente y el silencio de la verdad.

Tercero, respecto a la datación de la comedia, la presencia de la forma poética del ovillejo, sumado al análisis polimétrico de Hilborn y las similitudes temáticas, simbólicas e imaginarias que comparte *Las tres justicias en una* con *La devoción de la cruz*, *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* permiten ubicar su fecha de composición entre los años 1635 y 1637 aproximadamente.

Cuarto, *Las tres justicias en una* fue una obra bien recibida por el público: fue representada en un considerable número de ocasiones desde mediados del siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XVIII en las ciudades de Madrid, Valencia y Valladolid por diferentes compañías teatrales. Asimismo, cabe destacar el interés internacional que despertó esta comedia en los siglos posteriores, ya que cuenta con cinco ediciones en tres idiomas distintos: tres en alemán, una en inglés y una en francés.

Quinto, la trama de *Las tres justicias en una* es resultado de la combinación de múltiples referentes literarios e históricos, entre ellos las guerras por el reino de Nápoles y las figuras de monarcas peninsulares calificados como crueles y justicieros. Sin embargo, el germen de la trama, por su similitud en la narración del caso de un hijo que abofetea a su padre y que termina en la aplicación de la justicia real, se encontraría en la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega. En todo caso, tampoco se descarta la consulta de Calderón del *Epítome de las historias portuguesas* de Manuel de Faria y Sousa, que recoge a su vez el incidente del bofetón de la *Chronica dos reys de Portugal* de Nunes do Leao.

Sexto, se comprobó que el testimonio E, correspondiente a la *Parte quince* de las *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, es el testimonio más cercano al arquetipo. Por un lado, la falta de parte de una décima en todos los testimonios (E, VT, PVT1, PVT2 y M) los ubica en una misma línea de transmisión. Por otro lado, además de ser el más antiguo, E es el único testimonio, junto con VT, que conserva poco más de 60 versos en la tercera jornada, los cuales se pierden en los otros tres textos y representan un error conjuntivo que los vinculan entre sí. Por su parte, VT corrige varias erratas presentes en E. Además de ello, E transmite únicamente a PVT2 la misma distribución de silvas en una sola columna, disposición que es ampliada en dos versos en VT y limitada a la primera página en M y PVT1.

Sétimo, se afirmó la existencia de dos subarquetipos perdidos. En primer lugar, en base al análisis de las variantes compartidas por E y M, la coincidencia de lecturas correctas entre PVT1, PVT2, M, y VT, y los errores conjuntivos de PVT1 y PVT2 se demostró que M forma una rama distinta de PVT1 y PVT2, y que los tres no derivan directamente de E, sino a través de un testimonio intermedio: el subarquetipo  $\alpha$ , en el que probablemente ocurrió el recorte de más de 60 versos. En segundo lugar, a partir del análisis de la distribución de las silvas y los errores singulares de las PVT se determinó que ninguno deriva del otro; por tanto, debieron de consultar un testimonio perdido: el subarquetipo  $\beta$ , el cual transmite, pero también corrige varios errores de  $\alpha$ .

Octavo, ante la coincidencia de un considerable número de lecturas correctas inusuales entre PVT1, PVT2 y VT se concluyó que E no fue la fuente principal de VT, sino que lo que ocurrió fue una contaminación por parte de E. Muy probablemente VT consultó, primero, alguna de las ediciones facticias de la comedia o al subarquetipo  $\beta$  para su edición, pero, al encontrar varios errores, debió de iniciar una búsqueda de un mejor

testimonio hasta encontrar E, del cual recupera la sección de versos omitidos en M, PVT1 y PVT2, así como otras lecturas. Lamentablemente, el análisis de las variantes no arrojó ninguna variante relevante que permitiera identificar con exactitud cuál o cuáles de los tres testimonios (PVT1, PVT2 o  $\beta$ ) habría utilizado VT para su edición.

Finalmente, a partir del testimonio más cercano al arquetipo, en este caso E, se fijó el texto crítico de los primeros 166 versos de *Las tres justicias en una*. Dicho texto ha sido modernizado, corregido (a partir de las lecturas de los otros testimonios) y enriquecido con varias notas explicativas al pie de página con el fin de alcanzar un texto que presente las mejores lecturas posibles y, a su vez, sea lo más claro y comprensible para el lector moderno.



## ABREVIATURAS UTILIZADAS

- Aut.* Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Cov.* Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*.
- CORDE* Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*. Disponible en: <https://corpus.rae.es/cordenet.html>

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso.  
1922 “El teatro en Valladolid”. *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)* 9. 44: 650-665.
- Antonucci, Fausta.  
2021 “El ovillejo en la poesía dramática de Calderón”. *Edad de Oro* 40. 581-601.
- Arellano, Ignacio.  
2000 “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia”. En *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra*, Eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos. Pamplona: 3-16. Se consultó la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/grandes-temas-de-los-dramas-de-calderon-y-su-pervivencia/>  
2007 *Editar a Calderón: Hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Veuvert.
- Aubrun, Charles-Vincent.  
1981 *La Comedia Española (1600-1680)*. Madrid: Taurus.
- Blecua, Alberto.  
1983 *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Bances Candamo, Francisco.  
1970 *Theatros de los Theatros*. Ed. Duncan Moir. London: Tamesis.
- Benabú, Isaac, ed.  
1991 *On the boards and in the press: Calderón's Las tres justicias en una*. Kassel: Reichenberger.
- Blanco, Mercedes.  
1998 “De la tragedia a la comedia trágica”. *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, Ed. Christoph Strosetzki. Madrid / Frankfurt am Main. 38-60.
- Calderón de la Barca, Pedro  
1862 *Théâtre de Calderon*. Traducido por Jean Joseph Damas-Hinard. Paris: Charpentier.  
1951 *Obras completas. Dramas*. Tomo I, editado por Luis Astrana Marín, Aguilar.

- 1959 *Obras completas. Dramas*. Tomo I, editado por Ángel Valbuena Briones, Aguilar.
- 1963 *Eco y Narciso*. Ed. Charles V. Aubrun. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'études Hispaniques.
- 1980 *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. Ed. Enrique Rull. Madrid: Alhambra.
- 1981 *No hay burlas con el amor*. Ed. Ignacio Arellano. Pamplona: EUNSA.
- 1991 *On the boards and in the press: Calderón's Las tres justicias en una*. Ed. Isaac Benabú. Kassel: Reichenberger.
- 1992 *El divino Jasón*. Eds. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti. Kassel/Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra.
- 1995a *Andrómeda y Perseo* Ed. José María Ruano de la Haza. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra.
- 1995b *El año santo de Roma*. Eds. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti. Kassel/Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra.
- 1996a *El cordero de Isaías*. Ed. Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra.
- 1996b *El indulto general*. Ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Kassel: Reichenberger.
- 1998 *El alcalde de Zalamea*. Edición crítica de las dos versiones. Ed. Juan Manuel Escudero. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- 1999 *El divino Orfeo*. Ed. J. Enrique Duarte. Kassel / Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra.
- 2001 *La devoción de la misa*. Ed. J. Enrique Duarte. Kassel / Pamplona: Reichenberger/Universidad de Navarra.
- 2007 *Edición crítica de "El médico de su honra" de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama*. Ed. Ana Armendáriz. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- 2013 *Céfalo y Pocris*. Ed. Ignacio Arellano. Nueva York: IDEA/IGAS.
- 2014 *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Se consultó la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-don-dos-puertas-mala-es-de-guardar--comedia-famosa/>
- 2018 *La aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*. Ed. José Elías Gutiérrez Meza. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- 2020a "Edición crítica y estudio de *El conde Lucanor* de Calderón y comparación con la obra de Don Juan Manuel". Rednoscela Zefi. Tesi di Laurea. Università Ca'Foscari Venezia.
- 2020b "Estudio literario y prolegómenos para una edición crítica de la comedia *Las cadenas del demonio* de Pedro Calderón de la Barca. Henry Ibáñez Mogrovejo. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2021 "Edición, anotación y estudio de *Amado y aborrecido* de Calderón de la Barca". María Carbajo Lago. Tesis de doctorado. Universidad de Santiago de Compostela.
- Carbajo Lago, Laura y María.  
2021 "La configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón: el método de trabajo de Juan de Vera Tassis". *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)* 101. 323: 121-171.

CATCOM

s/f *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Universitat de València. Disponible en: <https://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=611&mode=indice&letter=t>

Cassol, Alessandro

2012 “Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea”. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. 4, Teatro. Coord. Patrizia Botta, et al. 52-61. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7482530>

Coenen, Erik

2009 “Las atribuciones de Vera Tassis” *Estudios de Literatura*. 111-133.

Couderc, Christophe

2007 *Le théâtre espagnol du Siècle d’Or*. Paris: Puf.

Covarrubias, Sebastián de

2005 [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Crespo, Isabel

2003 “Tragedia cristiana y alegoría política en Calderón: el caso de “Las tres justicias en una”” Tesis por el grado de doctor en filosofía. Tulane University.

Cruikshank, Don William

2000 “Los hurtos de la prensa en las obras dramáticas”. En *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Eds. Pablo Andrés y Sonia Garza. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. 129-150.

2009 [1991] “Some problems posed by 'suelta' editions of plays”. En *Editing the comedia. Tomo II*. Eds. Michael D. McGaha y Frank P. Casa, Michigan Romance Studies. 11. 97-123. Se consultó la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/some-problems-posed-by-suelta-editions-of-plays-0/>

2011 “El relevo de Lope”. En *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Madrid: Gredos. 241-279.

Cuéllar, Álvaro

2023 “La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 11. 1: 101-115.

Déodat Kessedjian, Marie-Françoise

1999 “Capítulo II: La tragedia. Las implicaciones del silencio y sus consecuencias en *Las tres justicias en una*”. *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. 183-191.

- Edwards, Gwynne  
1983 “Las sueltas calderonianas y Vera Tassis: el caso de *Las tres justicias en una*”. *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Eds. K. Körner y D. Briesemeister, Franz Steiner. 59-68.
- Esquerdo, Vicenta  
1975 “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII” *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)* 55. 206: 429-530.
- Evert, Stefan *et al.*  
2017 “Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution”. *Digital Scholarship in the Humanities* 32. 2: ii4-ii16.
- Faria y Sousa, Manuel de  
1677 *Epítome de las historias portuguesas: dividido en quatro partes*. Se consultó la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/epitome-de-las-historias-portuguesas--dividido-en-quatro-partes/>.
- Fox, Dian  
1986 “Justice and the *Deus ex machina*”. En *Kings in Calderón: A study in characterization and political theory*. London: Tamesis. 85-102.
- González Antón, Luis  
2000 *El justicia de Aragón*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Gordon, M.  
1986 “Calderón as Tragedian: The Case of *Las Tres Justicias en Una*”. *The Modern Language Review* 81. 2: 337-348.
- Hesse, Everett W.  
1941 *Vera Tassis’ Text of Calderón’s Plays (Parts I–IV)*, tesis doctoral, New York University.  
1977 “Perspectivas sobre la Tragedia en el Siglo de Oro” En *Interpretando la comedia*. Madrid: Porrúa. 153-173.
- Hilborn, Harry Warren  
1938 *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hills, Elijah Clarence  
1920 “English Translations of Spanish Plays.” *Hispania* 3. 2: 97-108.
- Ibáñez Mogrovejo, Henry  
2021 *Estudio de la transmisión textual de “Las cadenas del Demonio” de Pedro Calderón de la Barca*. Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Juliá Martínez, Eduardo  
1933 “Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII”. *Revista de Filología Hispana* 20. 113-159.

- López Martín, Ismael  
2015 “Una idea, doble recepción: *Las tres justicias en una y La mojigata*” *Acta literaria*. 51: 87-102.
- Lorca, Daniel  
2008 “*El dueño de las estrellas* de Alarcón: ¿Tragedia o comedia?”. En *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Eds. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Iberoamericana-Veuvert. 341-349.
- Lucía Megías, José Manuel  
1998 “Manuales de crítica textual: Las líneas maestras de la ecdótica española”. *Revista de poética medieval*. 2: 115-153.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino  
1925 *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Vol. 5. Madrid: Victoriano Suárez.
- Moll, Jaime  
2009 [1983] “Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón”. En *Calderón: actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro”*: (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Tomo I. Dir. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 221-234. Se consultó la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-las-ediciones-del-siglo-xviii-de-las-partes-de-comedias-de-calderon--0/>
- Navarro, Tomás.  
1978 *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed. Madrid: Guadarrama.
- Nunes do Leão, Duarte  
1600 *Chronica dos reys de Portugal*. Lisboa. Se consultó la versión de la Biblioteca Nacional de Portugal: <https://purl.pt/15305>.
- Par, Alfonso.  
1929 “Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII, *Boletín de la Real Academia Española* 16. 326-346.
- Parker, Alexander  
1962 “Towards a definition of Calderonian Tragedy”. *Bulletin of Hispanic Studies* 39. 4: 222-237.  
1966 “The father-son conflict in the drama of Calderon”. *Forum for modern language studies* 2. 2: 99-113.
- Pedraza, Felipe  
2013 “Variedades de la tragedia en el universo de la comedia española”. *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Presses Sorbonne nouvelle. 143-158.

Real Academia Española

1726-1739 *Diccionario de autoridades*. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html>  
 [2014] *Diccionario de la lengua española*. Edición 23. Disponible en:  
<https://dle.rae.es/>

Reichenberger, Arnold

1974 “Thoughts about Tragedy in the Spanish Theater of the Golden Age”.  
*Hispanófila*. Número especial dedicado a la comedia, 1: 37-45.

Reichenberger, Kurt y Roswitha Reichenberger

1979 *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*. Vol. 1. Kassel:  
 Verlag Thiele & Schwarz.

Rodríguez-Gallego, Fernando

2013 “La labor editorial de Vera Tassis”. *Revista de Literatura* 75. 150: 463-  
 493.

Saavedra Duque de Rivas, Ángel de

s/f *Breve reseña de la historia del reino de las Dos Sicilias*. Se consultó la  
 versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/breve-resena-de-la-historia-del-reino-de-las-dos-sicilias-2011/>

Sarasa Sánchez, Esteban

1984 *El Privilegio general de Aragón: la defensa de las libertades aragonesas  
 en la Edad Media*. Cortes de Aragón.

Shergold, Norman David

1968 “La vida es sueño: ses acteurs, son théâtre et son public”. En  
*Dramaturgie et Société: Rappports entre l'oeuvre theatrale, son  
 interpretation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*. Ed. J. Jacquot.  
 Paris: CNRS. 93-109.

Sloman, Albert

1950 *The Sources of Calderon's “El príncipe constante”*. Oxford: Blackwell.

Sófocles

1981 *Edipo Rey*. En *Tragedias*. Traducido por Assela Alamillo. Madrid:  
 Gredos.

Spitzer, Leo

1947 “Soy quien soy”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1. 2: 113-127.

Subirá, José

1960 *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora  
 de la Novena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
 (CSIC); Instituto de Estudios Madrileños.

Universidad de Navarra

s/f *Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO) Presentación*.  
 Disponible en: <https://www.unav.edu/web/griso/presentacion>

- Varela Martínez, María Jesús  
1992 “Traducción y traductores en Alemania en la primera mitad del siglo XIX: Johann Diederich Gries”. *Livius, Revista de estudios de traducción*. 1: 147-156.
- Varey, John E. y Charles Davis  
1992 *Fuentes para la historia del teatro en España XVI. Los libros de cuentas de los corrales de comedia de Madrid: 1706-1719*. London: Tamesis.
- Vega Carpio, Lope de  
2016 [1609] *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado. *Ediciones críticas* 18.  
2019 *El príncipe perfecto, segunda parte*. Ed. Emilio Blanco. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*. Vol. 1. Coord. Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez. Barcelona: Gredos. 65-205.
- Vega García-Luengos, Germán  
2008 “Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón”. *Criticón* 103/104: 249-271.
- Vega García-Luengos, Germán y Álvaro Cuéllar González  
2017 *Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro (ETSO)*. Se consultó a través de la plataforma: <https://www.etsos.es>
- Virgilio  
2000 *La Eneida*. Traducido por E. de Ochoa. El Aleph. Se consultó la versión de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: [http://agora.ucv.cl/docs/528/HIS\\_ANT/roma/rompdf/26.pdf](http://agora.ucv.cl/docs/528/HIS_ANT/roma/rompdf/26.pdf)
- Wilson, Edward M.  
1962 “An early list of Calderón’s comedias”. *Modern Philology* 60. 2: 95-102.
- Zugasti, Miguel  
2003 “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”. *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos. 159-185.