

UNA NUEVA EDICIÓN (*¿PRINCEPS?*) DE  
*EL CASTIGO SIN VENGANZA*\*

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)

RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (Universidad de Valladolid)

CITA RECOMENDADA: Alejandro García-Reidy, Ramón Valdés Gázquez y Germán Vega García-Luengos, «Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 270-329.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>>

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2020 / Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2020

## RESUMEN

En el artículo se da cuenta del hallazgo de una nueva edición de la obra de Lope de Vega *El castigo sin venganza*, una suelta sin datos de impresión. Tras una presentación del contexto de creación y de la historia de la transmisión del texto, se examina la nueva suelta: se demuestra que su origen está en una imprenta sevillana y que puede datarse en el período 1632-1638, según sus rasgos bibliográficos; se valora y filia el nuevo testimonio dentro de la tradición conocida; se plantean hipótesis sobre cómo pudo llegar el texto a la imprenta a partir del estudio de las compañías de teatro que lo pusieron en escena; y se alcanzan las conclusiones, incluida la posibilidad de que esta nueva suelta sea la *editio princeps* y hubiera movido a Lope de Vega a publicar en 1634 la que hasta ahora se ha tenido por tal.

---

\* Este trabajo se ha beneficiado, en relación con cada uno de sus autores, y en el mismo orden, de la participación en proyectos y la financiación recibida de: 1) la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU); 2) «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» con referencia PGC2018-094395-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU); 3) «Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español (ISTAE)», ref. PID2019-104045GA-C55 (MCIU/FEDER). Los autores desean expresar su agradecimiento a Ignacio Arellano, Don William Cruickshank, Ronna Feit, Almudena García González, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Simon Kroll, Marta Pawlikowska, Fernando Rodríguez-Gallego López, Anna Rzepka, María Dolores Sánchez, Vidas Siliunas y Alejandra Ulla, así como a uno de los evaluadores anónimos, cuyo atento informe ofreció valiosas precisiones que hemos seguido e incorporado en la versión final de este artículo. La responsabilidad del presente artículo se divide del siguiente modo entre sus autores: Alejandro García Reidy (secciones 1 y 8), Ramón Valdés Gázquez (secciones 2 y 6), Germán Vega García-Luengos (secciones 3, 4, 5 y 7); la sección 9 (Conclusiones) es de responsabilidad compartida.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *El castigo sin venganza*; problemas bibliográficos; cuestiones textuales; historia de la representación.

ABSTRACT

In this article we give notice of an unknown edition of Lope de Vega's play *El castigo sin venganza*, a *suelta* or quarto lacking any publishing information. After offering a general view of the context of this tragedy's creation and the history of its circulation, we examine different aspects of this new *suelta*: we prove that it was published by a Sevillian printing shop and that it can be dated in 1632-1638 based on its bibliographic characteristics; we evaluate and place this new witness within the play's textual tradition; we present different hypotheses about how the text reached the printing press based on an analysis of the theatrical companies that performed this play; and we present our conclusions, which include the possibility that this new *suelta* could be the *editio princeps* of *El castigo sin venganza* and what led Lope de Vega to publish his play in 1634, which has been considered until now the first edition of this tragedy.

KEYWORDS: Lope de Vega; *El castigo sin venganza*; *editio princeps*; bibliographic problems; textual matters; performance history.

### 1. *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, UNA OBRA EXCEPCIONAL DE MADUREZ

El 6 de septiembre de 1635, diez días después de la muerte de Lope de Vega, se representó en palacio ante Felipe IV *El castigo sin venganza*.<sup>1</sup> Esta puesta en escena particular quizá fue un pequeño homenaje al más célebre dramaturgo español de su época. La elección de esta tragedia para un tributo póstumo no sería casual: era una obra relativamente reciente y, sobre todo, de una calidad indiscutible. Lope fechó su autógrafo de *El castigo sin venganza* el 1 de agosto de 1631 —aunque todavía sometería el texto a pequeños cambios adicionales— y para su trama se basó en una *novella* de Matteo Bandello, fuente de la que había echado mano durante años para otras comedias.<sup>2</sup> La perfecta tensión dramática de esta tragedia, la profundidad en la caracterización de sus protagonistas y su calidad lírica la elevaban por encima de otras piezas suyas, convirtiéndola no solo en una excepcional obra de madurez, sino en una de las mejores tragedias de todos los tiempos. El orgullo que Lope sentiría al concluir *El castigo sin venganza* estaba plenamente justificado, pues con este drama palatino mostraba su dominio sobre unas coordenadas teatrales que otros dramaturgos más jóvenes, entre los que destacaba Calderón de la Barca, estaban renovando sobre los tablados: la tragedia como tono dramático dominante y el honor conyugal como fuerza motriz del conflicto. De hecho, con la elección del título —y más aún con el que, como veremos, le dio en primer lugar de *Un castigo sin venganza*—, el Fénix dialogaba con ciertos dramas escritos en años recientes, que articulaban esas coordenadas de tragedia y honor en torno a la idea de venganza: *Un castigo en tres venganzas*, de Calderón (compuesta hacia 1628), *De un agravio tres venganzas*, de Jerónimo de Villaizán, y

1. Véase CATCOM.

2. La historia original de Bandello es la *novella* XLIV de la primera parte de su libro *Le tre parti delle novelle*, publicado en 1554. Sin embargo, es probable que la fuente directa de Lope fuera un volumen en español titulado *Historias trágicas ejemplares, sacadas de las obras de Bandello, veronés*, publicado por primera vez en 1589 y reeditado en 1596 y 1603, y que no derivaba directamente del piemontés, sino de una selección de setenta de sus *novelle* traducidas libremente al francés por Pierre Boaistuau y François de Belleforest, y publicadas en la antología titulada *Histories tragiques*, que salió en siete volúmenes entre 1564 y 1582. Véase, como muestra del tratamiento crítico de esta vinculación, Alonso [1952], Bradbury [1980], Alvar [1986] y Carrascón [2016].

*De un castigo dos venganzas*, de Juan Pérez de Montalbán, compuesta en 1630 y que disfrutó de gran éxito en Madrid.<sup>3</sup> Lope aludiría al consciente y ambicioso carácter innovador de su tragedia en el prólogo que incluyó al frente de la edición suelta que él mismo promovió en 1634: «está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».<sup>4</sup> Como destacó Juan Manuel Rozas [1990:356], se trata de «un prologuillo, si breve, fundamental, verdadero manifiesto lleno de seguridad en sí mismo». Este ambiente de competición y de afán de superación se plasmaría asimismo en el subtítulo con el que también pasaría a ser conocida esta tragedia en el siglo XVII: «Cuando Lope quiere...». En otras palabras, *El castigo sin venganza* no fue una obra más dentro del ya espectacular corpus dramático del Fénix y probablemente no lo fue desde que empezó a planearla.

La ambición con la que compuso este drama no se vio recompensada con un rápido o destacado éxito. Más bien, la obra sufrió una difusión inusual por su complejidad. Tras haber terminado de escribir *El castigo sin venganza*, Lope decidió en algún momento volver al texto y retocar el final, reforzando el efecto trágico mediante una apariencia con los cadáveres de los amantes y matizando la figura del duque de Ferrara. Se desconoce el motivo exacto de esta reescritura y se trata del primer aspecto llamativo de *El castigo sin venganza*. A ello se suma una circulación escénica e impresa complicada: la obra tardó más de nueve meses en obtener la aprobación para ser representada e incluso entonces tuvo una recepción muy limitada, como indicaría de manera enigmática el propio poeta en el ya mencionado prólogo: «Señor lector, esta Tragedia se hizo en la Corte solo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla».<sup>5</sup> La crítica ha especulado durante décadas sobre los motivos de estos inusitados retrasos y dificultades, detrás de los cuales se han visto intentos de los detractores de Lope (sobre todo de José de Pellicer y Tovar) por perjudicarlo.<sup>6</sup> La excepcionalidad de estos

---

3. García-Reidy [2013a] y Baczyńska [2016:162 y ss.].

4. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. PROLOPE, p. 114. Todas las citas de la tragedia provienen de esta edición.

5. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, p. 114.

6. Véanse Wade [1976], Rozas [1990], Carreño [1991] y CLEMIT.

problemas también se extiende a la historia editorial de la pieza, como ahora veremos. Estas dinámicas, inéditas en la trayectoria impresa del teatro de Lope, apuntan a que nos encontramos ante un texto complejo en su forma y en su circulación, con el Fénix procurando difundir al máximo lo que hubo de considerar como una obra magna.

En el presente artículo queremos dar a conocer una nueva pieza en este complejo rompecabezas que supone la circulación y difusión de *El castigo sin venganza*. Se trata de una edición suelta hasta ahora desconocida, cuyas características textuales y materiales apuntan a que se trata de un testimonio temprano, salido de una imprenta sevillana en la década de 1630; incluso podría ser la auténtica *princeps*, anterior a la primera edición supervisada por Lope de Vega. Como tendremos ocasión de exponer a lo largo de las páginas siguientes, esta nueva suelta arroja luz sobre algunas relaciones existentes entre diversos testimonios impresos y manuscritos de la tragedia, a la vez que abre nuevos interrogantes sobre la circulación de esta obra capital del Fénix en fechas próximas a su composición. Revisaremos la compleja red de testimonios tempranos de *El castigo sin venganza*, analizaremos las características del nuevo impreso y propondremos posibles fechas y taller de producción en el marco editorial sevillano de la década de 1630, estudiaremos su posición y su valor dentro de la tradición textual de la tragedia, y propondremos algunas posibles conexiones de este nuevo testimonio con su trayectoria escénica.

## 2. LOS TESTIMONIOS TEMPRANOS DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

La colección de testimonios antiguos de especial relevancia o, por decirlo de otro modo, de especial autenticidad y proximidad al original y a la voluntad del autor, es, en el caso de *El castigo sin venganza*, extremadamente rica. Esta situación es un rasgo más de su singularidad dentro de la producción de Lope de Vega y en general del teatro español del Siglo de Oro (ámbitos ya ricos de por sí). Pero en este caso, no ya solo el manuscrito original autógrafo reviste un particular interés por muchos motivos, sino también el manuscrito de Melbury House, que refleja una versión temprana del texto, así como la aparición primero como suelta en Barcelona y la inclusión insistente, menos de un año después, en la colección de

comedias de la *Parte XXI*, aparecida ya póstuma; todos testimonian lo excepcional de esta obra.

En otro lugar se han estudiado con detenimiento las peculiaridades del manuscrito original autógrafo, que como tal se puede definir desde un punto de vista textual y codicológico.<sup>7</sup> Datado en 1 de agosto de 1631, conservado en la Boston Public Library (signatura MS q D.174.19) y disponible en línea, decíamos que se puede definir como manuscrito original autógrafo por combinar en ese solo y precioso documento los rasgos y fases de un borrador, pues contiene fragmentos donde el poeta está todavía componiendo, tachando (*pentimenti*) y reescribiendo *in itinere*, con fragmentos también, en cambio, de copia en limpio, donde sin duda está utilizando sus borradores (lo demuestran la limpieza de algunos folios así como algunos errores, producto indudable de la labor de copia), alcanzando una versión definitiva (aunque tal vez esto sea demasiado decir; al menos una versión completa de la obra que el poeta consideró acabada). Este manuscrito original autógrafo revela, por la abundancia de tachaduras y correcciones, lo que en ese título, casi diríamos lema, con que corrió la obra —«Cuando Lope quiere...»— se pretendía dar a entender, es decir, que, en esta ocasión, el Lope cuasi septuagenario que se veía ya respondido y retado por los «pájaros nuevos», había querido: había puesto todo su interés, escribiendo, corrigiendo y volviendo a corregir, y así había logrado una tragedia con la que dar un tapaboca a todos esos poetillas impertinentes y espectadores más estrictos, porque, cuando él se lo proponía, seguía siendo sin discusión el mejor. Como a lo largo de estas páginas abordaremos algunas cuestiones ecdóticas, aludiremos al manuscrito autógrafo con la sigla *O*; y también a diferentes fases de redacción en él recogidas como *O*<sub>1</sub> u *O*<sub>2</sub>.

Entre los manuscritos hay que sumar otro de gran interés también, a pesar de ser una copia de otras manos, que forma parte de la Lord Holland Collection, en Melbury House (Dorset, Inglaterra; carece de signatura y no existe digitalización ni catálogo en línea de esta biblioteca, privada). Datado por los especialistas en el siglo xvii, su texto da muestras de estar relacionado precisamente con la primera fase

---

7. Empleamos la denominación *manuscrito original autógrafo* con todas sus connotaciones textuales y codicológicas. Véase al propósito A. Blecua [1983:39]. Sobre los manuscritos teatrales de Lope, siempre imprescindible Presotto [2000], y para un estudio de los rasgos del autógrafo de *El castigo sin venganza*, tipología de intervenciones, *pentimenti*, errores, etc., véase Valdés [2015]. Véase también ahora el monográfico en preparación de Sònia Boadas en la revista *Criticón* [2021].

de redacción de la obra que contiene el autógrafo ( $O_1$ ), pues recoge en algunos lugares su primer título, *Un castigo sin venganza*, y algunos fragmentos clave que luego fueron tachados o modificados (generando entonces la versión  $O_2$ ) sea por el propio poeta, la censura o un autor de comedias.<sup>8</sup> Más adelante aclararemos la cuestión, pero estamos usando con cuidado las palabras: esta copia manuscrita podría no ser temprana (habría que datarla en la segunda mitad del siglo XVII, según García-Reidy en su edición, p. 70), no ser cercana en su ejecución al momento del autógrafo y, sin embargo, el texto que lleva sí es temprano. Eso implicaría otra copia intermedia hoy perdida (cuya existencia también apoyarán otros elementos textuales). Le asignaremos la sigla *M*.

Otra excepción más en torno a la obra se da en relación con la que hasta ahora conocíamos como su primera edición, impresa en 1634 en formato de *suelta* y pie de imprenta «Con licencia, en Barcelona, por Pedro Lacavallería, junto la Librería». La operación se produjo al final del periodo de ausencia de licencias para publicar comedias, todavía vigente entonces para el Reino de Castilla desde 1625.<sup>9</sup> Paralizada desde ese año la serie de sus *Partes de comedias*, todo parece indicar que Lope, por el motivo que fuera (alguno propondremos), no asumió que *El castigo sin venganza* sufriera también esa suerte y promovió, para sortear la suspensión del reino de Castilla, esta edición suelta en la Corona de Aragón;<sup>10</sup> su implicación la evidenciarían su dedicatoria, por él firmada, al duque de Sessa (primera comedia que le dedica desde la *Parte IX*)<sup>11</sup> y el interesante prólogo sobre su tragedia al estilo espa-

---

8. Sobre las interesantes variantes compartidas por *M* y  $O_1$  tanto en distintos fragmentos clave como, en algunos lugares, del título, véase respectivamente Presotto [1997:512-515] y Boadas y Fernández [2020].

9. Sobre la suspensión de concesión de licencias entre 1625 y 1634 es de consulta obligada Moll [1974a], así como Cruickshank [1978] y Cayuela [1993].

10. La impresión en el reino de Aragón para evitar la suspensión vigente en Castilla fue estrategia también de otros autores como Juan Ruiz de Alarcón o Quevedo (véase Moll 1974a:101, Cruickshank 1978:804 y también 812-813, Cayuela 1993:56 y 71), pero no sabemos si se hizo con plena legalidad (Moll 1974a:n. 13 no descarta la posibilidad de que «fuese una falsificación hecha en Madrid o en otra ciudad de los reinos de Castilla»). Dado que la obra se compuso en Madrid, lo que marcaba la ley (desde antes de la suspensión de licencias), concretamente la pragmática de 1610, era que quien quisiera imprimir una obra fuera del reino donde había sido compuesta debía solicitar un permiso con ese preciso fin, lo que se reafirmó en otra pragmática de 1627 tal vez para evitar estas maniobras que la ausencia de licencias pudo fomentar (Cayuela 1993:56). No consta tal permiso ni privilegio o licencia de impresión alguna en la edición de esta suelta ni disponemos de noticia al respecto.

11. Lo notó Dixon [1996:59].

ñol. Por otro lado, fray Francisco de Paula emite su aprobación y censura (apasionadamente laudatoria) para que «se pueda comunicar por la impresión a todo el mundo, y satisfacer a tantos que con particulares y debidas ansias desean verla».<sup>12</sup> Por ser la primera suelta conocida de la obra la denominaremos en estas páginas *S*.

Igualmente llamativo resulta que, cuando por fin se reanuda la emisión de licencias para publicar comedias,<sup>13</sup> a pesar de no haber transcurrido siquiera un año de la edición suelta de Lacavallería (la aprobación de Francisco de Paula lleva fecha 23 de julio), Lope de Vega incluyera *El castigo sin venganza*, de nuevo, entre las doce para las que solicitó privilegio en mayo de 1635 y que configurarían la primera parte de comedias que se publicó desde la suspensión, que llevó por título *Veinte y una parte verdadera de las comedias del fénix de España, frey Lope de Vega Carpio* (primera parte, por cierto, que luce en la portada el calificativo de *verdadera* aplicado a la colección).<sup>14</sup> La situación recuerda en algo la que se produjo cuando, tras su pleito con un editor de su teatro en 1616, Lope asumió el control de la publicación de sus comedias en 1617 con la *Novena parte* y quiso incluir *La dama boba*. Ahora, para celebrar la vuelta de sus *Partes*, y la superación del nefasto tiempo de suspensión, que además de esta trajo confusión y nuevos abusos de los impresores, quería volver a publicar la que parecía percibir como una de las cumbres de su repertorio, aunque la *Parte XXI* no vería la luz hasta septiembre, días después de que los ojos del poeta se cerraran ya para siempre a finales de agosto de ese año. Aludiremos a ella con la sigla *A*.

---

12. Citamos por la reproducción digital en línea del ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, signatura 1157.24. La fuerza de la formulación de fray Francisco de Paula («se pueda comunicar por la impresión a todo el mundo», f. A2r), permitiría pensar que tal vez bastase a tal fin. En el fragmento, por otro lado, cabe subrayar una idea coincidente con lo que dice Lope en el prólogo (lo cual apunta de nuevo a una operación orquestada): la representación única que se hizo en la corte por misteriosas causas, dice Lope, «Dejó entonces tantos deseos de verla que los he querido satisfacer con imprimirla» (f. A3v). Venimos insistiendo aquí en la especial expectación que *El castigo sin venganza* pudo despertar en la corte así como entre los seguidores de Lope y los aficionados al teatro. Y la nueva suelta, como se verá, ofrece también la huella de esa expectación.

13. Cfr. Moll [1974a:102-103] y [1992:200]: entre diciembre de 1634 y diciembre de 1635 se van concediendo licencias para Tirso, Lope, Pérez de Montalbán y Calderón.

14. Considérese que entre 1630 y 1634 habían salido supuestamente en el reino de Aragón varias *partes* “falsas”, aprovechando, paradójicamente, el parón por la suspensión de licencias en Castilla de las auténticas de Lope. En las palabras «A los aficionados» del teatro de Lope, decía el licenciado Joseph Ortiz de Villena: «él quiso que este libro fuese la *Veinte y una parte verdadera de sus Comedias*, que las demás que se han impreso en Sevilla, Zaragoza, Valencia y otras partes todas son de diversos poetas, y aunque están con su nombre, no son suyas» (f. ¶4). Véanse Profeti [1988], Moll [1992] y Gómez Sánchez-Ferrer [2015:207-217].



Aunque con menor interés textual, por ser copia de la anterior (*editio descripta*), parece oportuno mencionar que la obra se incluyó en 1647 en una de las colecciones de diferentes autores: *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores, y más insignes poetas: Segunda parte* (Imprenta de Pedro Craesbeeck, a costa de Juan Leite Pereira, Lisboa). En ella aparece ese otro título o lema, publicitario, desafiante, con el que la obra se difundió y conoció. En la portada se titula *El castigo sin venganza. Tragedia. Cuando Lope quiere, quiere*, y de hecho en el índice del volumen se identifica únicamente como *Cuando Lope quiere, quiere*, sin más. En estas páginas la denominaremos con la sigla *B*.

Estos son los testimonios antiguos hasta ahora conocidos; o, para ser más exactos, conocidos y localizados y que nos permiten hablar de un óptimo panorama textual. Y con todo, aún queda alguno por localizar. En su bibliografía sobre *Lope de Vega in Deutschland*, Hermann Tiemann [1939:54] daba cuenta de otra edición suelta que ofrecía puntos de gran interés, dado que recogía de nuevo el título que quedó descartado en *O<sub>1</sub>* y *M*, *Un castigo sin venganza*, así como un lema cercano al de la edición lisboeta (en este caso, *Que es cuando Lope quiere*), e incluía asimismo un verso, 244, que no recogía la tradición impresa (*S*, *A* ni *B*), además de algunos versos con redacción alternativa (en todo lo cual coincidía, frente a los impresos, con *O<sub>1</sub>* y *M*).<sup>15</sup> Por fortuna, la noticia se acompañaba de una reproducción de su portada, que ofreceremos más adelante.

Sin embargo, esta suelta, que registraba Tiemann a partir del ejemplar conservado en la por entonces Preußische Staatsbibliothek, en Berlín, con la signatura Xk 1304, no se ha podido utilizar nunca para realizar las ediciones críticas del texto, pues tras su localización ningún editor moderno la ha podido consultar. La razón es que la biblioteca berlinesa sufrió los avatares de la Segunda Guerra Mundial y la posterior división de Alemania, y desde entonces se desconoce su paradero. Tal vez por disponer ya de un óptimo repertorio textual, y por tratarse precisamente de

15. «Ein Beispiel für die Unabhängigkeit des Suelta-Drucks: Vers 244 (der Ausg. van Dam): *En su puro cristal, sonoro y frío* fehlt in den Drucken 1634, 1635 u. 1647; er steht gemäß dem Autograph in dieser Suelta. Ähnlich andere Übereinstimmungen mit dem Autograph, aber auch kleine Auslassungen bzw. Veränderungen (z.B. Verse 2221, 2245-47)» (Tiemann 1939, p. 54, § 212): «Un ejemplo de la independencia de la tradición impresa hasta ahora conocida: la suelta recoge el verso 244 (de la edición van Dam): “En su puro cristal, sonoro y frío”, que falta en las ediciones de 1634, 1635 y 1647; como en el autógrafo, está en esta suelta. Otras coincidencias similares con el autógrafo son también pequeñas omisiones y cambios (por ejemplo, vv. 2221, 2245-47)».

una suelta —formato al que, como luego diremos, se le ha prestado menor atención— lo cierto es que no se ha puesto todo el empeño que merecía en localizarla y cotejarla, sobre todo si se tenía en cuenta el interés de las breves pero muy efectivas notas textuales de Tiemann.

La necesidad de la nueva edición del texto que ahora acometeremos para PROLOPE hizo que desplegáramos todas las ventajas que hoy ofrece la comunicación entre investigadores y el mejor conocimiento de los fondos teatrales que custodian las bibliotecas de diferentes países para intentar la localización del ejemplar perdido,<sup>16</sup> sin renunciar, por supuesto, a la posibilidad de que hubiera otros ejemplares de esa u otras ediciones aún no controlados. La apuesta no tardó en lograr un resultado más feliz que el esperado. Aunque la suelta descrita por Tiemann ha seguido resistiéndose, la ampliación de la búsqueda nos hizo recordar anteriores investigaciones sobre el importante fondo de sueltas sin catalogar de la BNE,<sup>17</sup> del que en seguida hablaremos y donde apareció la nueva edición que motiva estas páginas. Una edición que, además de llenar en buena parte el vacío punzante de la suelta berlinesa por lo que al texto se refiere, pues todo apunta a que es su ascendiente, plantea cuestiones de mayor interés incluso sobre sus relaciones con los otros testimonios y hasta con el propio dramaturgo. Aludiremos a esta nueva suelta con la sigla *T* en estas páginas.

Procedemos ya a su descripción bibliográfica analítica y, dada la falta de pie de imprenta, intentaremos a partir de su diseño y tipografía proponer de qué taller pudo salir y qué tipo de operación editorial implicó, para lo cual será también importante realizar un estudio textual a fin de comprender qué texto le pudo servir de base y cómo pudo gestarse esta impresión. Así, abordaremos no solo las circunstancias de la impresión, sino la filiación y el valor textual del nuevo hallaz-

---

16. Para la búsqueda se ha tenido en cuenta la información ofrecida por K. y R. Reichenberger [1979-2003:III, 673-674] y —por amable indicación y mediación de Simon Kroll— por Schochow [2003]. Se han seguido las indicaciones de este último (p. 300), según el cual los fondos con la signatura que nos interesa podrían haber ido a parar a la Biblioteca de la Universidad Jaguella de Cracovia, la universitaria de Lodz o, sin más especificación, a Moscú. Agradecemos las consultas y mediación de Anna Rzepka, que se ha ocupado de los fondos de la Jaguella, y de Marta Pawlikowska, que consultó con los encargados de fondo antiguo de Lodz, así como las gestiones de Ignacio Arellano para las respectivas averiguaciones en Moscú. Por desgracia no hemos podido dar con el ejemplar, ni hemos conseguido tampoco noticia de ningún otro de esa edición, para lo que consultamos asimismo con Ronna Feit y con Alejandra Ulla.

17. Véase Vega García-Luengos [1993] y [1994] y lo dicho en el apartado siguiente.

go dentro del panorama que conocemos y que acabamos de describir. Además, es imprescindible adentrarnos en el contexto de las compañías teatrales vinculadas a esta tragedia, que pudieron tener un papel fundamental en la circulación manuscrita que desembocó en esta nueva edición suelta. Pero vayamos ya a su descripción y análisis.

### 3. LA NUEVA EDICIÓN

La suelta *T* llegó a la BNE en 1863 procedente de la colección de Agustín Durán, una de las más valiosas que produjo el coleccionismo de obras teatrales del Siglo de Oro desde su tiempo hasta el nuestro, y que ha sido un factor fundamental para su recuperación, en la que el propio estudioso participó activamente. Su adquisición quedó registrada en un *Inventario* (pp. 69-111), que permite apreciar la gran extensión de la parte correspondiente a teatro y el interés de muchos de sus ejemplares.<sup>18</sup> A partir de ese momento, la suerte corrida por estos fue dispar, y pareja a la de los procedentes de otras importantes bibliotecas que desembocaron en la BNE, con especial mención por lo que al género dramático se refiere de la Ducal de Osuna, que lo hizo en 1886. Las prioridades a la hora de incorporar en el catálogo general las nuevas adquisiciones teatrales tuvieron en cuenta los autores y los títulos de las piezas, pero especialmente el formato. Este proceder que tuvo entonces la institución señera del patrimonio teatral barroco sirve de testimonio de la valoración que hasta hace unas décadas nos merecía a todos generalmente, estudiosos

---

18. El propio Durán consignó de puño y letra en su *Catálogo general de comedias desde el siglo 15 a la 20 mitad del siglo XIX* la existencia de un testimonio de la tragedia de Lope titulado «*Un castigo sin venganza o Cuando Lope quiere*» (Durán s.f.: s.p.), sin dar más detalles. Sin duda se trata de una referencia a la suelta que formaba parte de su colección, con una variación del segundo título. La Barrera manejó este catálogo manuscrito, de donde proviene la alusión indirecta que hizo al título de la suelta *T* al referirse a *El castigo sin venganza* tanto en su catálogo («ha recibido los títulos de *Cuando Lope quiere, quiere* y de *Un castigo sin venganza*») como en su biografía del Fénix («se ha impreso alguna otra vez suelta con el extraño título de *Cuando Lope quiere, quiere*; y otras con el [sic] variante de *Un castigo sin venganza*») (La Barrera 1860:450; 1890:454). Se trata de un eco de la suelta que nos ocupa, que no había llamado la atención de la crítica. La mención del catálogo de don Cayetano la reprodujo al pie de la letra Salvá y Mallén [1872:578] en el suyo. No hemos localizado ninguna otra alusión directa o indirecta a la existencia de la suelta *T* en los otros catálogos clásicos y bibliografías sobre Lope más importantes (Nicolás Antonio, Fajardo, Medel, García de la Huerta, Mesonero, Arteaga, Palau y Dulcet, etc.).

y bibliotecarios, un conjunto importante de los soportes de la transmisión: mientras los manuscritos y volúmenes de *partes* de comedias fueron catalogados y añadidos con normalidad a los fondos, las sueltas —muy abundantes en las bibliotecas mencionadas— solo parcialmente lo fueron, dejando el resto (en muchos casos, lo más valioso, por lo que luego se podrá comprobar) para cuando remansara el trabajo de catalogación o se incorporaran nuevos operarios.<sup>19</sup>

Las sueltas de Durán no solo sufrieron la demora en su catalogación, sino que vieron cómo los volúmenes facticios de los que la mayoría formaban parte eran desarmados.<sup>20</sup> Como acusan los restos del lomo, la suelta *T* formaba parte de uno de ellos: concretamente era una de las catorce que constituían el tomo VII de un conjunto de ocho con comedias atribuidas a Lope de Vega (*Inventario*, pp. 93-94). Algunas de esas sueltas —y especialmente la penúltima, donde figura el año 1799— dan la pista de que no era un volumen de época sino que se había encuadernado tardíamente, quizá por encargo del propio Durán.<sup>21</sup> De las firmas topográficas

---

19. Así es como se acumuló en los depósitos un conjunto sin catalogar de cerca de 2.700 impresos (suestras, en su mayoría, pero también ediciones desglosadas, o incluso desgajadas, de volúmenes varios), y ahí permanecieron hasta principios de los años noventa del siglo pasado, en que quedaron organizados en carpetas con firmas topográficas entre T/55265 y T/55360). Germán Vega García-Luengos ha publicado diferentes trabajos sobre dicho fondo (en especial 1993 y 1994), a partir del registro completo de los ejemplares que llevó a cabo, con anotaciones detalladas de los diferentes campos de descripción y atención a los aspectos significativos que pudieran presentar. Una parte de ese conjunto corresponde a ejemplares de ediciones conocidas, controladas ya en la propia Biblioteca; pero otra, y no menor, la constituyen ediciones raras, con señales de pertenecer al siglo XVII y, en algún caso, de títulos o incluso autores desconocidos. Aunque todos los ejemplares recibieron sus correspondientes firmas topográficas, por diferentes circunstancias su incorporación al catálogo general de la BNE aún está sin culminar, y la suelta *T* estaba entre los que aún no tenían reflejo en él. En estos momentos se ha iniciado el proyecto I+D *ISTAE* (Impresos sueltos del teatro antiguo español), coordinado por Alejandra Ulla, y del que es también miembro investigador Germán Vega, cuyo objetivo es crear una base de datos que reúna e identifique las comedias sueltas del teatro español del Siglo de Oro, y que tendrá como primer cometido abordar las de la parte del fondo aún sin catalogar de la BNE que tienen más interés por carecer de pie de imprenta y no contar la institución con otros ejemplares. *ISTAE* se integra, a su vez, dentro del proyecto *ASODAT* (Bases de datos integradas del teatro clásico español), que coordina Teresa Ferrer. Es muy de notar, celebrar y agradecer la involucración de la Biblioteca Nacional de España en este proyecto.

20. Afortunadamente —y a diferencia de lo que ocurrió con otros fondos, como el de Osuna—, fueron marcados con un sello en tinta azul que hace constar la procedencia: «Librería del Exmo. S. D. Ag. Durán, adquirida por el Gobierno en 1863, B. N.». También contamos con el mencionado *Inventario* para conocer su lugar en la colección.

21. Damos aquí sus títulos y los datos editoriales escuetos, tal como aparecen en el *Inventario*. Por nuestra parte añadimos alguna precisión y la localización que hoy tienen en la Biblioteca: *La moza de cántaro*, s.l.n.a. [T-55348-28]; *Los yerros por amor*, s.l.n.a. (T-55352-25), *Los montes de Gelvoé y David perseguido*, s.l.n.a. (T-55348-30); *Los Tellos de Meneses*, s.l.n.a. [Imprenta de Juan Sanz]

actuales de estas catorce sueltas se deriva que lo que fue un volumen único está desperdigado por toda la biblioteca, como si se hubieran barajado aposta los impresos tras su desmembramiento; y lo mismo debió de ocurrir con el resto de tomos. También se constata que los ejemplares cuya catalogación no fue postergada (es decir, los que no tienen signatura iniciada por T/55) eran los menos valiosos *a priori*, por pertenecer a ediciones con datos de imprenta; lo que es otro detalle ilustrativo del desconocimiento de las sueltas. Proceder que se da la mano con el seguido hasta no hace mucho por algunos editores de obras dramáticas que, cuando han tenido que optar entre varias sueltas por no conservarse manuscritos ni ediciones en partes, han elegido las que tienen datos de imprenta, por creer que ofrecen mayores garantías. Hoy, tras los estudios de especialistas como Wilson, Moll o Cruickshank, y los resultados de una crítica textual cada vez más extendida y rigurosa, sabemos que más allá de los servicios a la sociología literaria que siempre se les ha reconocido a estos impresos, puede ser grande también su relevancia para la fijación textual y el conocimiento histórico de los primeros momentos de difusión de las obras. Y no solo de las tardías, porque no es cierta la idea, plasmada incluso en estudios sobre el mundo editorial, de que las sueltas son un fenómeno que surge a partir de mediados del siglo XVII, sino que acompañan la trayectoria de la comedia nueva prácticamente desde que esta empezó a ser objeto de deseo para los profesionales del libro y sus clientes. Y, desde luego, son un fenómeno de enorme vitalidad (y pertinencia para la investigación) en el segundo cuarto de la centuria, la etapa más brillante de creación teatral. Desgraciadamente su importancia va a la par de las dificultades que su estudio presenta, por los grandes problemas de identificación que comporta la ausencia casi generalizada de datos de imprenta de las sueltas de esas fases altas. Pero el que sea difícil no justifica que se viva de espaldas a esa realidad. Precisamente, la nueva suelta que nos ocupa puede servir de llamada de atención, una más, sobre la rentabilidad de esta tarea.

---

(1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> parte) (T/12741, 1 y 2); *La batalla del honor*, Madrid, s.a. [Teresa de Guzmán] (T-55348-10); *El guante de Doña Blanca*, s.l.n.a. (Desglosada de la *Parte Treinta de Diferentes*) (T/25542); *Vrson y Valentin*, s.l.n.a. (T-55352-2); *Vn castigo sin venganza*, s.l.n.a. (T-55351-29), *Lo que es un coche en Madrid* (Falta la 1.<sup>a</sup> hoja.) [no está registrado en la BNE ningún ejemplar falto de la 1.<sup>a</sup> hoja]; *El mayor prodigio*, s.l.n.a. [no consta en la BNE]; *Más mal hay en la aldevela que se svena*, s.l.n.a. (T-55348-15); *El casamiento en la mverte, y hechos de Bernardo del Carpio*, Sevilla, s.a. [Viuda de Leefdael] (T-1080); *La fianza satisfecha*, Madrid, 1799 [Librería de Quiroga] (T/5560); *El amor enamorado*, s.l.n.a. (Desglosada de *La vega del Parnaso*) (T-55349-2).

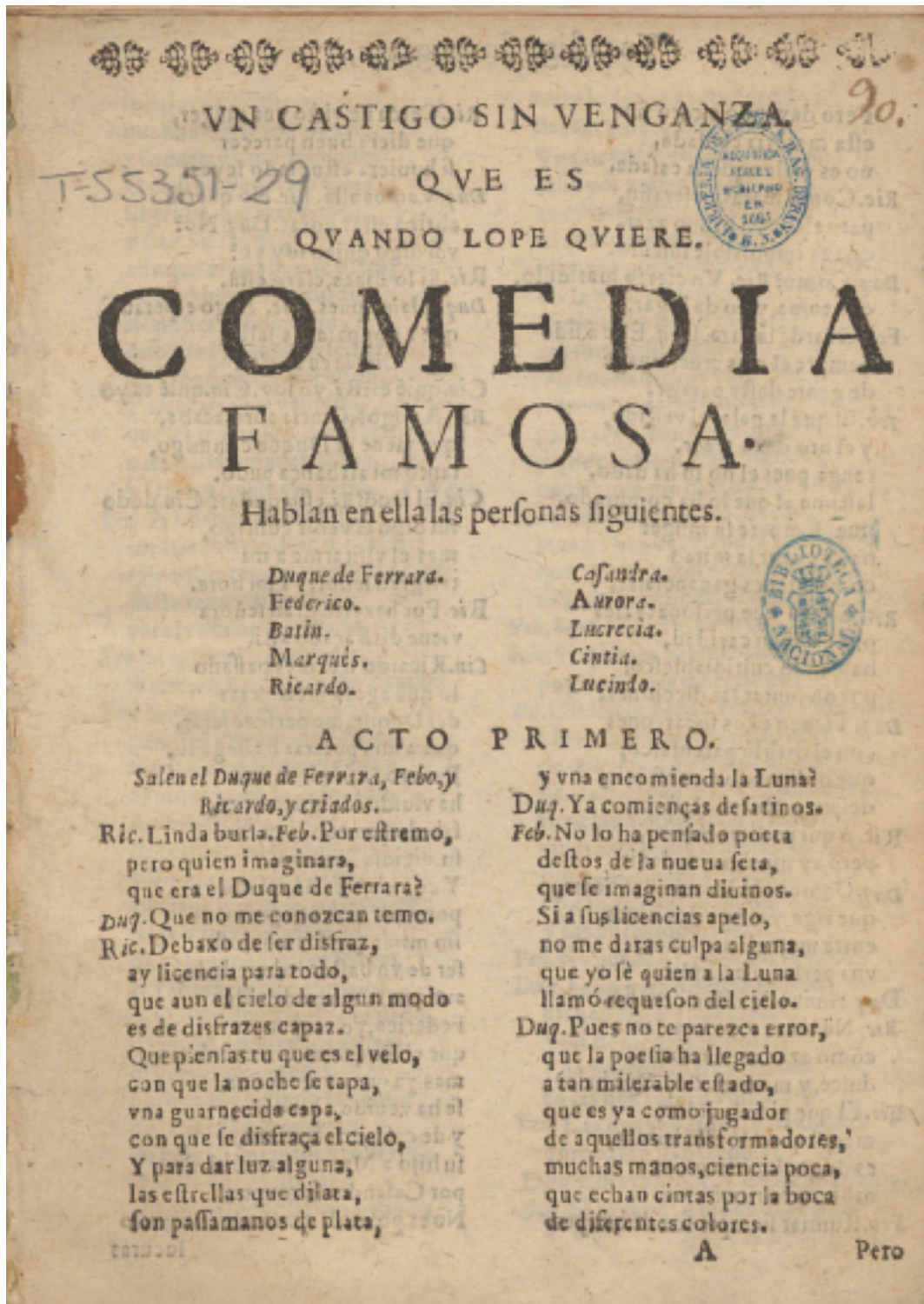
Esta es su descripción analítica de acuerdo con las propuestas más exigentes de catalogación de este tipo de material:

[banda de adornos tipográficos: doce pares de ramitas] / UN CASTIGO SIN VENGANZA. / QVE ES / QVANDO LOPE QVIERE. / COMEDIA / FAMOSA. / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a dos cols.:] *Duque de Ferrara.* / *Federico.* / *Batin.* / *Marqués.* / *Ricardo.* // *Cafandra.* / *Aurora.* / *Lucrecia.* / *Cintia.* / *Lucindo.* / ACTO PRIMERO. / [col. izq.:] *Salen el Duque de Ferrara, Febo, y Ricardo, y criados.* / *Ric.* Linda burla. *Feb.* Por estremo, / pero quien imaginara [...]

[final:] [...] Aquí acaba / Senado aquella tragedia / del castigo sin vengança, / que siendo en Italia a[s]ombro, / oy es exemplo en E[s]paña. / [a dos cols y con un adorno tipográfico floral a cada lado:] LAVS DEO

4° A-E4 (marcados A3, A4, B3, B4, etc.) 40 pp. sin n.º Titulillos: Vn castigo sin vengança, // De Lope de Vega Carpio. Reclamos: A4v fi B4v que C4v *Fed* D4v Vna. Medida de tipos: 84 mm. / 20 lín.

Sign.: BNE T/55351/29.



Portada de la nueva suelta localizada de *Un castigo sin venganza* en la BNE, *sine dati*, sign. T/55351/29.

El diseño de la portada, la configuración de los pliegos, etc. son rasgos que desde el primer contacto visual llevan a pensar que *T* es un producto de los muchos que fabricaron las imprentas sevillanas antes de mediar el siglo XVII.

#### 4. EL CONTEXTO EDITORIAL SEVILLANO DE LA SUELTA *T*

Cada vez se hace más evidente el papel destacado que Sevilla tuvo en la transmisión y conservación del teatro español del siglo XVII, de manera especial en los momentos de mayor auge, como son su tercera y cuarta décadas, en contraste radical con la impresión que puede derivarse de considerar solo la producción con pies de imprenta que declaran esta procedencia, y que resulta asombrosamente exigua.<sup>22</sup> En efecto, no fueron los cauces “oficiales” los utilizados para la casi totalidad de su producción y difusión sino otros al margen de las disposiciones reglamentarias. A medida que se van conociendo mejor los fondos conservados en las bibliotecas y las características tipográficas concretas de los productos que los distintos talleres hicieron circular sin identificación alguna, toma más cuerpo la importancia de Sevilla. No solo por la amplitud de sus cifras de impresos sino también por la relevancia textual de algunos de ellos. Hoy sabemos que de sus prensas salieron de incógnito o en clandestinidad las primeras ediciones, y únicas en algunos casos, de un número importantísimo de textos, algunos de ellos considerados como obras fundamentales del canon: *El burlador de Sevilla*, *La vida es sueño*, *Del rey abajo ninguno...* Y quizá *El castigo sin venganza*.

La trayectoria de la comedia nueva en la imprenta había comenzado más de veinte años atrás con el volumen de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (1603), que anunciaba los múltiples problemas de atribución y ocultamiento de datos que conllevaría la explotación del teatro por parte de impresores y librerías, a quienes hay que señalar como principales responsables de que llegara a la imprenta y de que se tratara como se trató. Y la figura de Lope de Vega, tan decisiva para el devenir de la dimensión escénica del teatro, también tuvo un papel im-

---

22. Valga para confirmarlo este dato: de la larga lista de partes de comedias y sus reediciones que se publicaron a lo largo de la centuria en los reinos peninsulares solo dos llevan pies de imprenta sevillanos: *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina* (Francisco de Lyra y Manuel de Sande, 1627) y una de las reimpressiones de la *Parte XXX* de la colección de *Diferentes autores* (Andrés Grande, 1638).



portante por activa y por pasiva en su dimensión impresa. El volumen de 1603 ya provocó sus primeras quejas en el prólogo de *El peregrino en su patria* ese mismo año: «que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre» (p. 57), palabras en cierta manera semejantes a las que incluiría en los preliminares de la suelta de *El castigo sin venganza* en 1634.

Algunas de las más llamativas astucias de los libreros han sido descubiertas por los especialistas. Y es Sevilla el foco principal en que se producen. Un punto de arranque notable lo tenemos en 1612 en la *Tercera parte* de Lope: con pie de la barcelonesa imprenta de Cormellas y con solo tres comedias del Fénix en el interior, es en realidad, como muy bien averiguó Jaime Moll [1974b], un producto del empresario sevillano Gabriel Ramos Bejarano, que no solo preludia lo que será el proceder de otros libreros de la ciudad en lo que se refiere al respeto a la ley y la autoría artística, sino en la concepción de volúmenes que pudieran montarse y desmontarse sobre la marcha por estar formados con piezas desglosables o sueltas.<sup>23</sup>

Todas las trampas previas quedan ensombrecidas ante el despliegue que se produce en Sevilla a partir de 1625, cuando se juntan dos crisis para provocar la tormenta perfecta: la de la regresión económica que lleva haciéndose sentir en la metrópoli andaluza desde las primeras décadas del siglo y la legal de la suspensión de licencias acordada por la Junta de Reформación (Moll 1974a). Su repercusión en el negocio editorial en general la conocemos gracias a estudios como el de Aurora Domínguez [1992]; y por lo que se refiere al teatro, a Don Cruickshank [1981, 1989, 2007], sin los que sería imposible intentar la navegación por el proceloso mar de esos años, en que, paradójicamente, la suspensión supuso el gran momento de los impresos teatrales sevillanos, aunque en vano busquemos el refrendo en los pies de imprenta.<sup>24</sup>

---

23. Aunque por razones diferentes también se incurre en ilegalidad con la salida a la venta de la ya mencionada primera parte de Tirso, *Doce comedias nuevas...* en 1627 (Moll 1974b).

24. La adscripción a Sevilla de un número apreciable de sueltas, e incluso la identificación de los empresarios responsables, que son la avanzada de otras que vendrán, como la que se apuntará un poco más adelante, está en deuda muy especialmente con Cruickshank [2007:54-56], que, interesado en descubrir quiénes fabricaron las veintiuna sueltas sin pie de imprenta del tomo L57.13 que la Biblioteca Sidney Jones de la Universidad de Liverpool adquirió en 1961, estudió la disponibilidad de tipos y adornos de los veintisiete impresores activos en Sevilla entre 1620 y 1650 a través del mayor número posible de las 582 ediciones legales y fechadas correspondientes al periodo que encontró registradas en las bibliotecas. Por desgracia, el estudio extenso aún no ha visto la luz, aunque con la gran generosidad que le caracteriza ha compartido su información con amigos y colegas. Un resumen de esas indagaciones puede verse en el trabajo de 2007, donde no solo apunta los nombres de los profesionales y posibles fechas de esa veintena larga de obras sino también los de otras de distintas bibliotecas.

Andrés Grande, Francisco de Lyra, Simón Faxardo, Manuel de Sande, Pedro Gómez de Pastrana son nombres de empresarios hispalenses que estuvieron fabricando impresos descontrolados durante esta etapa. Eran productos susceptibles de venderse como sueltas o conformando partes espurias, con pies de imprenta valencianos, zaragozanos o barceloneses, que han sido sistemáticamente desenmascarados.

A medida que esta historia clandestina se va descubriendo, cobran más sentido las quejas que contra los profesionales de las prensas sevillanas profirieron los dramaturgos a lo largo de la centuria, pero especialmente esos años, y empezando por Lope, quien las incluyó en los preliminares de *La Dorotea* (1632) y de la suelta barcelonesa de *El castigo sin venganza* (1634). Muy explícita es la que Pérez de Montalbán, buen conocedor del mundo editorial como hijo que era de Alonso Pérez, el editor de Lope, puso en el «Prólogo largo» de su *Primero tomo* (1635), justo cuando acababa de levantarse la suspensión de licencias. La suelta *T* podría haber sido resultado de una operación como las denunciadas:

El descuido que tienen los representantes en guardar sus comedias ocasiona a que anden de mano en mano bien vendidas y mal copiadas: porque los que hurtan nunca están despacio y la prisa pocas veces hizo cosa buena, de donde resulta que las hagan otras compañías en daño de los autores que las compraron y en descrédito de los ingenios que las escribieron, porque los unos las topan hechas, con que pierden su ganancia, y los otros las hallan defectuosas, con que aventuran su reputación. Grande es este daño, pero no el mayor: porque a esto se sigue que la codicia de los libreros y la facilidad de los impresores, no hablo con todos, sino con algunos, aunque las ven imperfectas, adulteradas y no cabales, atentos a su interés solamente, las imprimen sin consentimiento de la parte, sin privilegio de su Majestad, y sin licencia de su Real Consejo. Delito que se repite cada día, no solo en los Reinos de otra jurisdicción, sino en muchas ciudades de la nuestra, y particularmente en Sevilla, donde no hay libro ajeno que no se imprima, ni papel vedado que no se estampe [...] No digo esto porque me lo han dicho, sino porque yo lo he visto con los ojos, y cuando sea menester lo diré, señalando con el dedo a los delincuentes, que a vueltas del interés nos quitan la honra, y con más descaramiento en las comedias que adquieren por malos medios: porque como las imprimen por originales apócrifos y por ahorrar papel las embeben en cuatro pliegos aunque hayan menester ocho, salen llenas de errores, barbarismos, despropósitos y mentiras, hasta en el nombre, atribuyéndome muchas que no son mías... (Pérez de Montalbán, *Obras*, ed. Demattè, pp. 19-20)

Desde el punto de vista de la ética y de la simpatía personal no nos cuesta ponernos del lado de Lope o Montalbán cuando se lamentan de los desmanes de que son objeto. Ahora bien, como aficionados o estudiosos de ese teatro, debemos estar agradecidos a aquellos “malhechores”, porque, aunque lo que buscaron fue su medro personal, sus fechorías lograron a la postre que no se perdiera para siempre una parte del repertorio. No solo porque lo publicaron ellos, sino también porque como reacción animaron a los propios dramaturgos a hacerlo. Algo de esto también pudo haber afectado a la difusión impresa de *El castigo sin venganza* en sus primeros momentos.

Son bastantes los impresos de esos años de suspensión de licencias que le adjudican a Lope las comedias de los autores más diversos.<sup>25</sup> Incluso las del joven y brillante Calderón, algo que tiene interés para nuestra historia. Él fue uno de los dramaturgos afectados por el desvío de obras hacia Lope en las partes extravagantes que se construyeron en esos años: *La industria contra el poder* (*Amor, honor y poder*) y *La cruz en la sepultura* (*La devoción de la cruz*) aparecieron en la *Parte XXIII* (1629); *La selva confusa*, en la *Parte XXVII* (1633). Pero también en los tomos “legales” encontramos estas expropiaciones: *Selvas y bosques de amor* (*La selva confusa*) aparece en la *Parte XXIV* (Diego Dormer-Jusepe Ginobart, Zaragoza, 1633); *La industria contra el poder* (*Amor, honor y poder*) y *La cruz en la sepultura* (*La devoción de la cruz*) figuran en la *Parte XXVIII de comedias de varios autores* (Pedro Blusón-Pedro Escuer, Huesca, 1634). Asimismo, está atestiguado que otras comedias de Calderón experimentaron estas operaciones bajo el formato de sueltas, como *La puente de Mantible* (Cruikshank 1989:249) o, lo que sin duda es el caso más expresivo de todos, *La vida es sueño*, publicada en una edición sin pie de imprenta con atribución a Lope, cuyo único ejemplar conocido es uno de los que conforman el tomo L57.13 de la Biblioteca Sidney Jones de la Universidad de Liverpool, y que Cruikshank ha asignado al taller sevillano de Francisco de Lyra,

---

25. Así, solo tres de las doce comedias de la *Parte XXIII* (1629) no ofrecen dudas sobre la atribución que confiesan, y otras tantas son claramente de Mira de Amescua, Guillén de Castro o Juan Bautista de Villegas. De la *Parte XXV* (1631), dos son suyas con seguridad, otras dos pueden serlo, y las restantes suscitan muchas más dudas o son definitivamente ajenas. Solo uno de los títulos que se asignan a la desconocida *Parte XXVI* corresponde con certeza a Lope, mientras que los demás fluctúan entre la incertidumbre y la garantía de que son de poetas como Claramonte, Hurtado de Mendoza o Matías de los Reyes. De las piezas implicadas en la *Parte XXVII* (1633), dos son del Fénix, siete tienen diferentes grados de rechazo y tres pertenecen a Tirso, Belmonte y Calderón.

de donde habría salido entre 1632 y 1634 (Vega García-Luengos, Cruickshank, Ruano 2000:12); lo que la convertiría en la primera edición de esta obra maestra del teatro áureo.

Tales manipulaciones subrayan inequívocamente que en ese primer tramo de los años treinta del siglo XVII aún era Lope de Vega el valor que vendía. Pero todo debió de cambiar al mediar esa década. Al menos eso es lo que se ha podido comprobar en Francisco de Lyra, el impresor más destacado en la emisión de sueltas, quien de ser un decidido partidario de atribuirle cuantas comedias llegaban a su despacho, tras la muerte del Fénix cambió radicalmente su propuesta, haciendo desaparecer su nombre de los encabezamientos, hasta llegar incluso a atribuir las suyas a otros poetas vivos, como es el caso de *En los indicios la culpa*, adjudicada a Rojas con el título de *Las cartas en la estafeta* (Vega García-Luengos 2001). A día de hoy no se han estudiado otros casos y, por lo tanto, no se ha constatado una actitud igual en otros impresores sevillanos, pero si para otras cuestiones los hemos visto acompañados, también pudieron estarlo en el interés por satisfacer a sus clientes con comedias nuevas, que solo poetas vivos podían ofrecer. Lo cual puede ser un indicio, con el peso que se le quiera conceder, para poner fecha a la suelta *T*. En un contexto *post mortem* encaja peor una atribución a Lope y menos con el énfasis del «cuando Lope quiere».

##### 5. LA FAMILIA EDITORIAL DE LA NUEVA SUELTA DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Desde el momento que irrumpió la nueva suelta consideramos importante precisar cuanto se pudiera el taller y el tiempo en que podía haberse estampado. De la respuesta dependían las de otras preguntas pertinentes, como las relaciones que podía tener con los demás testimonios, sus posibles contactos con determinadas compañías de teatro y autores, o incluso con las decisiones que el poeta pudo adoptar.

La primera tarea fue buscar otras sueltas con las que pudiera estar emparentada. Aunque los catálogos normales de las bibliotecas no ponen fácil esta operación, al ser demasiado parcos en la aportación de datos de estas ediciones sin pie de imprenta, afortunadamente sí que nos ha ayudado la creciente disponibilidad de facsímiles en recursos como la Biblioteca Digital Hispánica, Google Books, Internet

Archive o Hispana, entre otros; y, sobre todo, ha sido de enorme utilidad en esta ocasión contar con las descripciones que en su día se hicieron de los casi 2.700 impresos de las cajas T/55265 a T/55360 de la BNE,<sup>26</sup> entre los que se encuentra un número importante, cercano al millar, de ediciones sin datos de imprenta. Esas descripciones aportaban información sobre detalles que han resultado decisivos no solo para hallar la nueva suelta, sino también para un primer seguimiento de los posibles miembros de la familia a la que creemos que pertenece *T*.<sup>27</sup>

A la postre las localizaciones dentro y fuera de la BNE han sido más numerosas de lo esperado, hasta conformar una familia de veinticinco miembros, que hasta ahora no había sido detectada, y que reclama que se le preste atención en otro trabajo con más detalle del que ahora es posible. Una vez más se pone de manifiesto la magnitud de la producción teatral de las prensas sevillanas de esos años y la necesidad de conocerla mejor. Alistamos ya por el orden alfabético de sus títulos las veinticinco ediciones localizadas hasta la fecha, correspondientes a veintitrés comedias distintas (hay un caso de triple edición):<sup>28</sup>

1. *Acertar pensando errar*. Pedro Rosete Niño. 18 h. [BNE: T/55298/3]
2. *Los amores de Dido y Eneas*. Cristóbal de Morales. 16 h. [BNE: T/55304/7]
3. *Amparar su proprio agravio*. Pablo de Laza. 16 h. [BNE: T/55297/11]
4. *El catalán Serrallonga*. Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara. 22 h. [University of Toronto Libraries: buc RBSC. Molinaro n.º 118]
5. *Cautelas son amistades*. Felipe Godínez. 16 h. [BNE: T/55324/11]  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073086>

26. Véase nota 19.

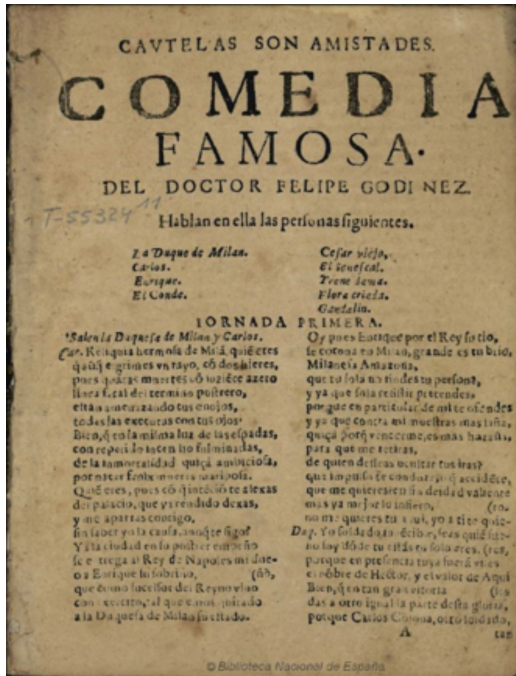
27. Para las comprobaciones en la BNE ha sido de gran ayuda la labor diligente y experta de María Dolores Sánchez, miembro del grupo de trabajo del mencionado proyecto *ISTAE* (Impresos sueltos del teatro antiguo español), que queremos agradecerle, y que pone de manifiesto una vez más la implicación de la BNE en las tareas de investigación de los diferentes equipos.

28. Aunque con ortografía actualizada, los títulos se consignan tal como figuran en los encabezamientos, al igual que las atribuciones. Ahorramos los datos que se repiten en todos los casos: formato 4.º con pliegos de cuatro hojas, sin numerar, y la ausencia de datos de imprenta. El trabajo sobre la serie que preparamos se ocupará del estudio detallado de cada suelta, tanto bibliográfico como histórico-literario: atribución, datación, representaciones registradas, etc. Aunque en algún caso hemos encontrado más de un ejemplar, señalamos solo la signatura topográfica del consultado. También incluimos la URL en los ocho casos en que hoy se dispone de reproducciones en línea (consulta del 1 de septiembre de 2020). Hemos numerado los registros para facilitar las referencias a ellos a partir de ahora.

6. *Celos, honor y cordura*. Antonio Coello. 18 h. [British Library: 11728.c.10]  
<<https://books.google.es/books?id=vEFoAAAACAAJ&pg=PT23&dq=celos,+honor+y+cordura#>>
7. *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*. Cristóbal de Morales. 18 h. [BNE: T/55303/21]  
<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000229951>>
8. *Dalles con la entretenida*. Luis Vélez de Guevara. 16 h. [Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander: 32982]  
<<http://www.cervantesvirtual.com/portales/teatro clasico espanol/obra/dalles-con-la-entretendida/>>
9. *De Alcalá a Madrid*. Andrés de Claramonte. 16 h. [British Library: 11728.c.3]  
<<https://books.google.es/books?id=rUFoAAAACAAJ&pg=PP26&dq=de+alcala+a+Madrid>>
10. *La doncella de labor*. Juan Pérez de Montalbán. 18 h. [Van Pelt Library, University of Pennsylvania: Regueiro 1768]
11. *El gran cardenal de España Don Gil de Albornoz*. Lope de Vega Carpio. 16 h. [BNE: R/33890]
12. *Ha de ser lo que Dios quiere*. Felipe Godínez. 16 h. [BNE: T/55343/32]  
<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073075>>
13. *Lo que es un coche en Madrid*. Lope de Vega Carpio. 18 h. [BNE: T-55343-14]
14. *La loca del cielo*. Francisco de Rojas. 16 h. [BNE: T/55334/6]
15. *Más vale fingir que amar*. Antonio Mira de Amescua. 20 h. [BNE: T/55274/9]
16. *Más vale maña que fuerza*. Francisco de Rojas. 16 h. [BNE: T/55360/45]
17. *Los novios de Hornachuelos*. Lope de Vega Carpio. 18 h. [BNE: T/55351/20]
18. *El príncipe Escanderbey*. Luis Vélez de Guevara. 18 h. [BNE T/55313/21]  
<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000249935>>
19. *El príncipe Escanderbey*. Luis Vélez de Guevara. 18 h. [Institut del Teatre, Barcelona: 61259]
20. *El príncipe Escanderbey*. Luis Vélez de Guevara. 18 h. [BNE T/55314/1]
21. *Los privilegios de las mujeres*. Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara. 18 h. [BNE: T/55321/31]
22. *Las tres edades de España*. Pedro Calderón de la Barca. 16 h. [BNE: T/55309/7]

23. *Las tres noches de la quinta*. Fernando de la Torre Farfán. 18 h. [BNE: T/55292/23]
24. *Un castigo sin venganza*. Lope de Vega Carpio. 20 h. [BNE: T/55351/29]  
<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=>>[Disponible en breve]
25. *El valiente Diego de Camas*. Antonio Enríquez Gómez. 18 h. [BNE: T/55324/29]

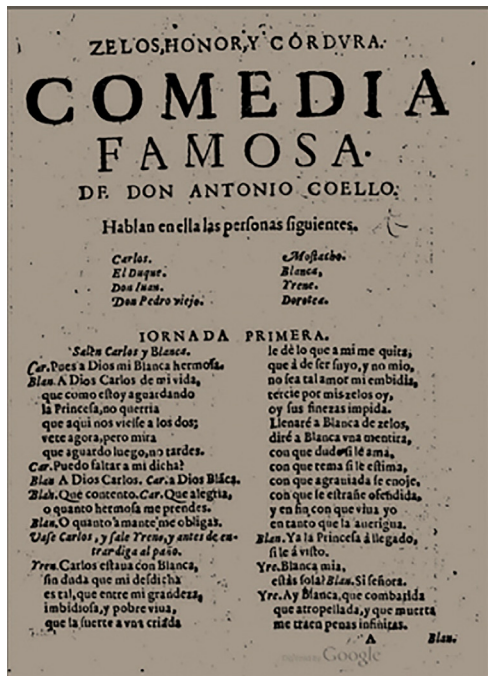
Todo indica que son sueltas tempranas que salieron de un mismo taller, que las habría producido en un periodo no muy amplio de tiempo, de acuerdo con unas pautas suficientemente estables como para que puedan diferenciarse de las que otras imprentas estaban emitiendo en ese mismo tiempo y ciudad. Las señas de identidad más fáciles de detectar son las que ofrecen las respectivas portadas. Las reproducciones de las correspondientes a las ocho ediciones cuyos ejemplares pueden consultarse en línea permite apreciar rápidamente el estilo tipográfico que las emparenta.



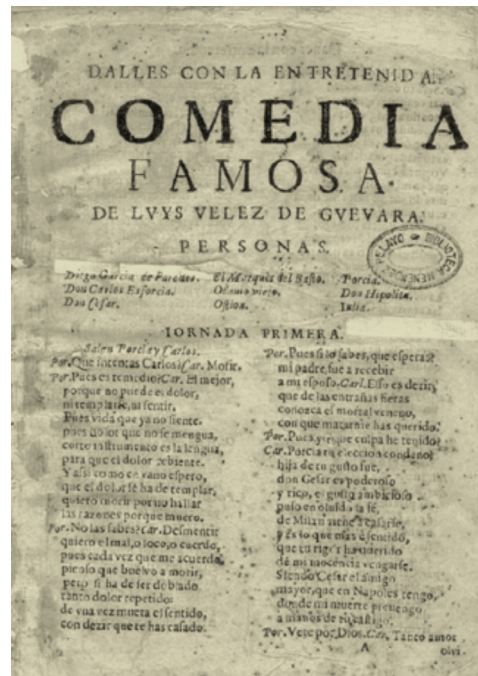
5. *Cautelas son amistades*  
BNE: T/55324/11



7. *El cerco de Fuenterrabía por el príncipe de Condé*  
BNE: T/55303/21

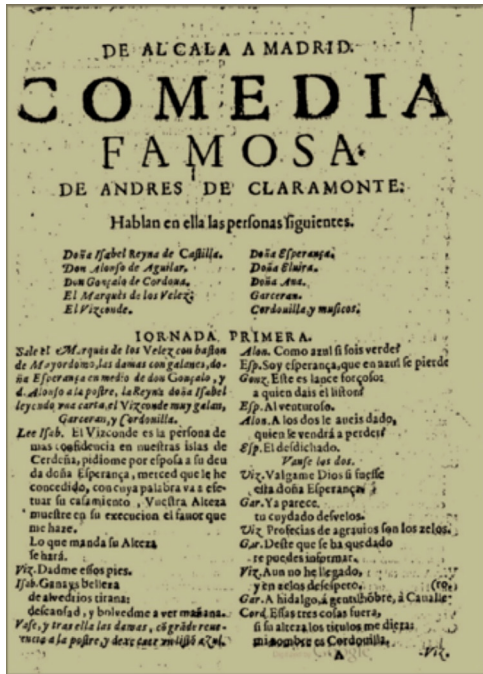


6. *Celos, honor y cordura*  
British Library: 11728.c.10

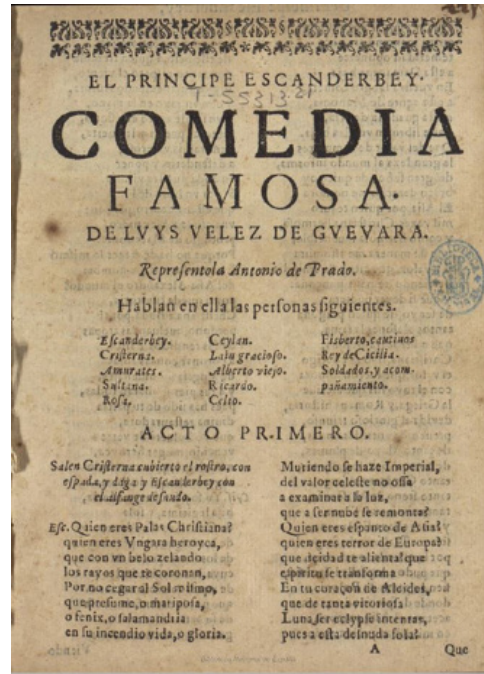


8. *Dalles con la entretenida*  
Biblioteca de Menéndez Pelayo: 32982

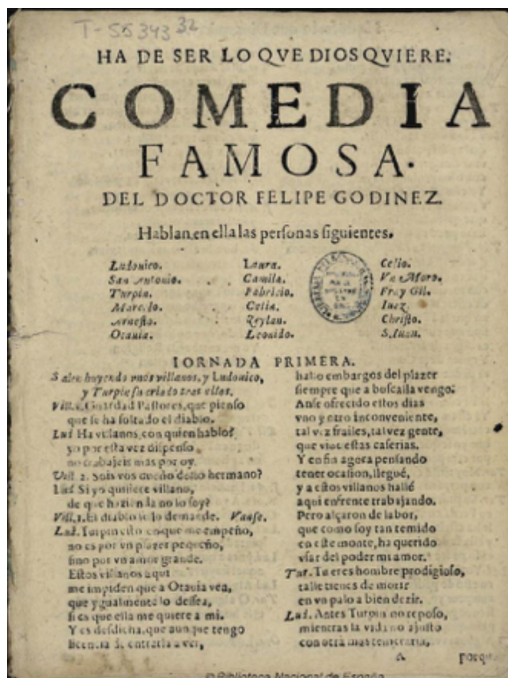




9. De Alcalá a Madrid  
British Library: 11728.c.3



18. El príncipe Escanderbey  
BNE T/55313/21



12. Ha de ser lo que Dios quiere  
BNE: T/55343/32



24. Un castigo sin venganza  
BNE: T/55351/29

La distribución de las líneas de los encabezamientos es casi idéntica y se han utilizado las mismas fundiciones para cada una de ellas en esas ocho portadas (y en las diecisiete restantes).<sup>29</sup> Si en teoría cabe la posibilidad de que otra imprenta haya intentado imitar fidelísimamente este diseño —aunque no se entendería la razón para hacerlo en ediciones tan poco cuidadosas con la estética y, de hecho, desconocemos casos en que esto haya ocurrido—, lo que ya no tendría explicación alguna es la utilización de los mismos tipos concretos por parte de dos talleres diferentes. Si para la ecdótica son fundamentales los errores deslizados en las sucesivas copias, para el análisis tipográfico nada ayuda tanto a afirmar que un tipo no solo pertenece a una determinada fundición sino que es exactamente el mismo, como los defectos que haya podido ir acopiando con su uso. Si en nuestro caso pasamos del diseño general de las portadas a los pequeños detalles, comprobaremos que las veinticinco sueltas localizadas establecen lazos de consanguineidad a base de compartir las mismas letras deterioradas. Con solo dos excepciones justificables (las sueltas 4 y 21), por tratarse de piezas en colaboración con mayores exigencias de espacio en la cabecera, el seguimiento de los tipos defectuosos usados para componer «COMEDIA», la palabra de mayor tamaño en ella, permite trazar unas interrelaciones de las que no queda ninguna fuera. Ejemplificaremos con unos pocos casos obtenidos únicamente de las ocho portadas reproducidas: la «C», la «O» y la «M» de «COMEDIA» del encabezamiento de la suelta 24, correspondiente a *Un castigo sin venganza*, las encontramos en la 8; la «E» de esta suelta 8 es la misma de la 5; la «D» de la 5 la comparte la 9; la 9 y la 12 tienen la misma «E»; la suelta 12, a su vez, comparte la «M» con la 6 y la 7; y la 6 y la 7, por fin, constituyen el testimonio más llamativo de reutilización del mismo material tipográfico ya que coinciden en todas las letras de la palabra que analizamos.

Fuera de la portada también encontramos señas claras de identidad familiar. Todas las sueltas examinadas se han elaborado a base de cuadernillos simples de cuatro hojas (no de pliegos conjugados de ocho utilizados para las partes), como es normal en este formato, pero en absoluto lo es que en todas figuran las correspondientes signaturas tipográficas: A, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> y A<sub>4</sub>; cuando la práctica mayoritaria abru-

---

29. Esta sería la distribución: título de la obra | fórmula de «COMEDIA FAMOSA» (que, como en la mayoría de los productos sevillanos de los siglos XVII y XVIII, ocupa dos líneas y destaca por tamaño sobre los demás elementos del encabezamiento) | autor | responsable de la representación (en algunos casos) | *dramatis personae* (encabezadas, salvo rara excepción, con la fórmula «Hablan en ella las personas siguientes») | ACTO (o JORNADA) PRIMERO (o PRIMERA), que ocupa el ancho de la página (como las fórmulas para el segundo, el tercero y el final) | inicio de la comedia ya a dos columnas.

madoramente era la de marcar solo las dos primeras.<sup>30</sup> Por el contrario, no presentan numeración de hojas ni de páginas (con la excepción de uno de los casos localizados).

Hay más características que pueden asociar unas sueltas con otras pero no están generalizadas. Es el caso del uso de una banda de adornos tipográficos en la parte superior de la portada. Esta puede ser idéntica a la que lleva *T*, como se aprecia en la suelta 7, cuya portada reproducimos; también la tienen casi idéntica la 4 y la 14. Otras están elaboradas con adornos diferentes (suelas 10, 11, 15, 17, 18, 19, 21 y 25). También pueden llevar un adorno xilográfico en el espacio de papel sobrante tras la palabra «FIN»; este puede consistir en un florero característico (1, 7, 12, 21 y 22), en un adorno floral triangular (3), en una forma geométrica rectangular (6 y 25) o en una composición con adornos tipográficos en forma de triángulo invertido (18 y 19).

Para intentar conocer de qué taller y en qué años pudieron salir esas dos docenas largas de ediciones ha sido de gran ayuda, una vez más, la peritación de Don Cruickshank, reflejada en un informe elaborado hace años con motivo de una consulta sobre una cincuentena de sueltas, de distintas características, entre las que estaban tres de las consignadas en la lista de más arriba: *La loca del cielo*, *Más vale maña que fuerza* y *Las tres edades de España*. En su fundamentada opinión, las tres forman un grupo, porque no solo lo más visible del diseño, especialmente de la portada, las asocia, sino porque un análisis a fondo de la tipografía —solo posible si se tiene como él un atlas de la tipografía de las imprentas sevillanas del periodo, elaborado a partir de las obras con datos de imprenta— le permite apuntar que también están asociadas por los tipos utilizados en su impresión, de todos los cuales disponía solo uno de los talleres sevillanos de esos años, el de Pedro Gómez de Pastrana entre 1632 y 1638. Pues bien, creemos que en absoluto es descabellado asociar con esas tres sueltas las otras veintidós de nuestra lista, entre las que se encuentra la de *Un castigo sin venganza*, y proponer el mismo taller y franja temporal de fabricación, a la espera de poder realizar mayores precisiones para cada caso.

Pedro Gómez de Pastrana era uno de los veintisiete impresores que trabajaban en Sevilla en el periodo estudiado por Don Cruickshank. Sucedió en el negocio

---

30. Es muy raro encontrarlo en ningún otro conjunto de sueltas de ese tiempo o posteriores. Sí que las hay con la marca  $A_3$  en la tercera hoja, pero es excepcional que se marquen las cuatro. Este ha mostrado ser el rasgo más persistente y, por lo tanto, uno de los que más ha ayudado como primer marcador para localizar sueltas hermanas, habida cuenta de que, por fortuna, esa circunstancia se había consignado sistemáticamente en la catalogación del fondo aludido.

a Bartolomé Gómez de Pastrana, sin que se pueda asegurar que fuera su hijo. Lo cierto es que ignoramos casi todo sobre la vida de este empresario cuya actividad se registra entre 1625 y 1649 (Delgado 1996:286-287). Su negocio estaba ubicado, según los pies de imprenta de sus productos “legales”, en «la esquina de la Cárcel Real». De esos impresos debidamente identificados solo han sobrevivido cincuenta y cinco (Iberian Books: consulta del 1 de septiembre de 2020), de los que una buena parte son de breve extensión (relaciones, sermones, villancicos...) y solo uno, con las escuetas cuatro hojas de un pliego en 4.º, tiene que ver con teatro: *Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta hoy han salido* (1639). Es claro que se trata de un rendimiento escaso para un periodo de un cuarto de siglo. Aparte de los impresos que se hayan podido perder, dado el cuerpo frágil que tendrían muchos de ellos, la explicación de la sostenibilidad del negocio debía de estribar en los productos sin licencias, y sin dato explícito alguno del taller de fabricación, como la suelta que nos ocupa y las demás localizadas hasta el momento.

Que Pedro Gómez de Pastrana se dedicaba a imprimir comedias sueltas ilegalmente lo sabemos por las expertas investigaciones de Cruickshank, pero también por documentos legales. Aunque se trata de una prueba algo posterior al periodo en que creemos que se estampó *T* y las otras ediciones relacionadas, valdría para confirmar una práctica que podría venir desde los comienzos de su labor al frente de la imprenta. En marzo de 1641, Juan de Góngora fue comisionado para visitar diferentes talleres sevillanos, de lo que derivó que se abriera un proceso a nuestro hombre, en cuyas dependencias se habían encontrado impresos que carecían de licencia; y entre ellos se menciona «un paquete de comedias» (Calvo 1987:69). Se ordenó el embargo del género y el arresto del impresor; aunque este alegó que tenía licencias antiguas de todo ello, se denegó su puesta en libertad hasta el pago de la fianza al día siguiente. La sentencia le condenó a la privación de los impresos requisados y al «perdimiento de los moldes y aparejos para las dichas impresiones».

De los expedientes abiertos también ese mismo mes, y por los mismos problemas legales, a Francisco de Lyra y Nicolás Rodríguez, en cuyos talleres también había sueltas, se deducen ciertas prácticas de camuflaje de este tipo de impresos cara a lo reglamentado: bien se alega la existencia de licencias antiguas, bien se afirma que una parte «había llegado a su poder a través de intercambio con otros impresores, lo cual era uso y costumbre entre los libreros» (Calvo 1987:68); este trueque podía establecerse entre los de la propia ciudad o de otras (Cádiz y Madrid

son mencionadas en concreto, en los casos de Lyra y Rodríguez), con lo que se justificaba que no se dispusiera de las licencias. También se deduce que en algunos casos sí que debían de existir.

La familia de sueltas identificada presenta aspectos que coinciden con el proceder de otras imprentas sevillanas de esos años, pero también los hay que resultan peculiares, como es la relativa escasez de atribuciones espurias: de las veintitrés obras diferentes solo cinco están con claridad mal atribuidas: tres “en beneficio” de Lope de Vega (11, 13 y 17) y las otras dos, en los de Luis Vélez de Guevara (8) y Rojas Zorrilla (14), respectivamente. Otras seis suponen casos dudosos (14, 16, 18, 19, 20 y 21). Es más, se da la circunstancia de atribuir correctamente alguna comedia que aparece desviada hacia otro autor en las prensas sevillanas (*Acertar pensando errar*). Este proceder contrasta con el atestiguado esos años en Francisco de Lyra, del que, como apuntamos, son pocas las piezas que salieron de su taller de las que pueda afirmarse fehacientemente que pertenecen al poeta que se menciona en el encabezamiento (Vega García-Luengos 2001).

El respeto de autorías trae como consecuencia que figuren en las portadas nombres de dramaturgos que no debieron de ocupar los primeros puestos en las preferencias del público, como Godínez (5 y 10) y Morales (2 y 7), con dos obras localizadas de cada uno, o Enríquez Gómez (25) y Rosete (1), con una. En el caso de estos dos últimos, supone también una apuesta por escritores jóvenes que estaban empezando. Incluso algunos de los nombres hoy nos son poco conocidos, como Fernando de la Torre Farfán (23), o incluso totalmente desconocidos, como Pablo de Laza (3). Sorprende que solo una de las comedias sea de Calderón. Esto, y que haya cuatro con el nombre de Lope (de las que solo la que nos ocupa es auténtica), parece apuntar hacia años anteriores a la muerte del Fénix, si tenemos además en cuenta lo que sabemos sobre cómo Calderón desplazó a Lope en el taller paralelo que regentaba Francisco de Lyra (Vega García-Luengos 2001).

También algunas de las localizadas hasta la fecha podrían indicar que la demanda de sueltas de esos años era fuerte y el de Gómez de Pastrana un negocio boyante, capaz de colocar en el mercado, en un margen relativamente corto de tiempo, hasta tres tiradas al menos de una comedia como *El príncipe Escanderbey* (18, 19 y 20), cuyo autor y título no parecen *a priori* los de mayor reclamo. Lo cual quizá nos deba hacer pensar en que han sido muchas las ediciones y reediciones perdidas para siempre, o mejor, pendientes de localizar en las bibliotecas.

Respecto al estado, procedencia, descendencia, etc. de los textos que contienen, habrá que contemplar caso por caso para extraer conclusiones. Algunos ya estudiados, aunque con otras intenciones, apuntan su situación en las posiciones más altas de los estemas.<sup>31</sup> Por lo que a *Un castigo sin venganza* se refiere, los ajustes de su texto, al igual que detalles como la fórmula con la que finaliza, «*Laus Deo*», rarísima en impresos pero presente en el autógrafo de la obra, parecen indicar que su base fue un manuscrito y no otra edición. Y aún es mayor rareza en relación con la serie a la que la hemos asociado y con el panorama general de las sueltas de esos años y posteriores, que lo que siga al título sea la apostilla «que es cuando Lope quiere», que suple la mención normalizada del dramaturgo en los encabezamientos, y que nos incita a encontrar su razón de ser en el contexto artístico y vital en el que la obra irrumpió. Debe notarse que es la primera vez que se registra esta expresión, que guarda relación inequívoca con la que encabeza la edición lisboeta de 1647, aunque aquí se formula a manera de segundo título. Todo ello es solidario con otros aspectos tratados en estas páginas.

Es patente que cuando Lope publicó en Barcelona la suelta de *El castigo sin venganza* debía de tener motivos muy serios para acordarse de Sevilla. Solo así se justificaría que más de una tercera parte del escaso centenar y medio de palabras que ocupa su prólogo, y cuando tiene que decir sobre su tragedia algo tan trascendental como que «está escrita al estilo español», la dedique a acordarse de los malos usos de sus impresores:

Vuestra Merced la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran. (p. 114)

---

31. Son los casos de *El catalán Serrallonga* (Coello-Rojas-Vélez, ed. A. García, 2015), *Cautelas son amistades* (Rivera Salmerón 2016:70-71) o *Los privilegios de las mujeres* (Vega García-Luengos 2009:468). El estudio detallado de sus estemas y de los de otras comedias de la serie ayudará en un futuro a conocerla mejor, e incluso a proponer fechas de fabricación más precisas. Valga de momento este apunte sobre la datación temprana de la serie: la colación de los veintisiete testimonios que componen la tradición impresa de *El catalán Serrallonga*, llevada a cabo por Almudena García González [2015:194] para su edición crítica, da como resultado que, con excepción de una de las ediciones, todas las demás derivan de la suelta sevillana, incluidas las insertas en las tres ediciones conservadas de la *Parte XXX de Diferentes* (Zaragoza, 1636), que lo hacen directamente sin necesidad de testimonios intermedios perdidos.

Le duele lo que está pasando con su nombre en la capital andaluza y considera importante decirle al lector que su presencia al frente de ediciones de esa procedencia no asegura nada. Y la verdad es que, como apuntábamos, sus palabras encuentran un firme refrendo en el creciente número de impresos localizados en que se le atribuyen obras de otros. A buen seguro que le fastidiaban todos, pero en especial los de Calderón, que tuvieron que ser más que los siete ya registrados de cinco comedias distintas; entre las que figura —recordemos— nada más y nada menos que *La vida es sueño*.

Merece la pena traer a colación también el empeño con que Juan Manuel Rozas [1990:374] relacionaba la tragedia de Lope con Calderón:

¿Qué significa estéticamente este especial canto de cisne que es *El castigo sin venganza*, sin parangón entre sus obras de vejez? Creo que es el manifiesto práctico y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón, así como el manifiesto teórico es la *Epístola a Claudio*. El enfrentamiento inevitable [...] entre don Pedro y Lope, se lleva a efecto precisamente en este drama. De ser cierto, el que la obra se publicase, en contra de la costumbre del autor, en una especialísima suelta y que luego se la titulase *Cuando Lope quiere, quiere*, son hechos que encontrarían así su más sencillo y a la vez profundo significado.

Había apuntado antes Rozas [1990:370] que Lope ya había podido constatar la «gran categoría» de las obras de Calderón estrenadas hasta esa fecha, que «hacían suponer la avalancha de obras maestras que enseguida, entre 1631 y 1636, iba a escribir»; y menciona entre ellas *La vida es sueño*. Hoy disponemos de datos para afirmar que la escritura de este genial drama es anterior a *El castigo sin venganza*, lo que permite entender mejor las palabras de Batín, y en qué pensaba el poeta al escribirlas:

Bien dicen que nuestra vida  
es sueño, y que toda es sueño,  
pues que no solo dormimos,  
pero aun estando despiertos,  
cosas imagina un hombre  
que al más abrasado enfermo  
con frenesí no pudieran  
llegar a su entendimiento. (vv. 928-935)

Lope no solo debía de conocer la existencia de *La vida es sueño* al escribir su tragedia en 1631, sino que posiblemente al prologarla en 1634 sabía que circulaba en sueltas en las que se le adjudicaba a él mismo. De ser así, y es verosímil, Lope tenía razones sobradas para estar enfadado con las trampas sevillanas y acordarse de ellas en sus palabras al lector.

Pero aún se justificaría más el hiriente recuerdo de Sevilla del prólogo de 1634 si consideramos la posibilidad de que hubiera llegado a sus manos la suelta o la noticia de *T*. Los datos que barajamos admiten esta hipótesis, que se ve reforzada por el hecho de que el escritor, siempre pendiente de la difusión impresa de su obra, tomara la decisión inédita en él de publicarla en el formato de suelta. Efectivamente, lo que estamos planteando es que la suelta *T* podría ser el factor desencadenante de la publicación barcelonesa. Se diría que Lope tiene prisa extrema de reivindicar la autoría de una obra en la que tanto había puesto y que se estaba difundiendo descuidada y desautorizadamente. Si la suspensión de licencias le habría forzado a hacerlo en Barcelona, su deseo de marcar la diferencia con una edición clandestina y desastrada le habría llevado a darle ese aspecto de legalidad y empaque formal que proporcionan la aprobación, el escudo de Sessa en la portada, la dedicatoria y el prólogo.

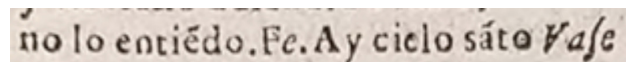
## 6. VALORACIÓN Y FILIACIÓN DEL NUEVO TESTIMONIO

Es momento ya de entrar en el texto de la suelta, con el objeto de valorarlo y filiarlo, lo cual podría ayudar también a la datación, vista la falta de pie de imprenta: si fuera ascendiente o descendiente de otro testimonio conocido y datado, podríamos ofrecer una fecha *ante quem* o *post quem*, al menos.

En *T* se omiten nada menos que seis versos completos: 327, 758-759 y 2245-2247. Curiosamente, cinco de los seis versos desaparecidos no comportan pérdidas trascendentes de sentido; de hecho, ninguno (ni siquiera el que más nos lo parece, v. 327: la pregunta del conde puede quedar sin respuesta) resulta esencial, y si la operación editorial y comercial se realiza al margen del control del poeta, cabe imaginar que esos versos se eliminaran a conveniencia del impresor si lo acuciaba la falta de espacio. En este mismo sentido cabría entender la incompleta lista de *dramatis personae* (de catorce solo figuran diez) o, por poner



otro ejemplo, la variante en el verso 1315, pues podría responder al mismo afán: el cajista no dispone de espacio para poner la acotación que señala la salida de Batín tras su intervención en la primera mitad del verso, 1315*Acot*, así que la integra al final del mismo renglón (sin cambios de línea), tras el inicio ya de la intervención de Federico (que es el final del verso), utilizando todos los signos de abreviación nasal posibles y eliminando algún signo de puntuación necesario. Aun así, no bastaba, y se impuso modificar el texto: el «¡Ay, cielo, en tanto» quedó reducido en cuatro espacios a «¡Ay, cielo santo»; la redacción original era mejor, pero con esta abreviación el texto sigue funcionando, incluso métricamente, y se entiende:



no lo entiédo. Fe. Ay cielo sáto Vase

*T* ofrece una importante suma de variantes propias, algunas de las cuales podemos considerar prudentemente como equipolentes, pero otras ya claros errores. El texto se podría evaluar como descuidado, maltratado. A esta conclusión llevaría una importante serie de errores propios, singulares, de todo tipo, desde repeticiones de palabras y partículas de versos próximos, sustituciones o alteraciones de palabras o de orden, errores de rima (pérdidas o autorrimas), de métrica, de sentido, de distribución de parlamentos, etc.<sup>32</sup> Por otro lado, aparte de estos indiscutibles errores, hay, como decíamos, otras variantes de *T* que debemos considerar equipolentes, dado que presentan lecciones alternativas que son tan posibles en el contexto como las del resto de la tradición.<sup>33</sup> Entre las equipolentes,

32. Entendemos que deben clasificarse como errores (cuando no se especifican testimonios en la otra lección, implica que lee así toda la tradición impresa excepto *T*; la lista es muy completa, pero no exhaustiva: valgan estas advertencias para todas las listas que se ofrecen en este artículo): 287 pacífico y : *om T*; 541 seguras : seguros *T*; 615 detiene en : detienen *T*; 616 corre en : corren *T*; 1022 ripios : quicios *T*; 1082 tu : su *T*; 1109 hermanos : hermana *T*; 1218 morir y vivir : vivir y morir *T*; 1247 sombra : cosa *T*; 1311 solos : solo *T*; 1407 los que : lo que *T*; 1493 o : *om T*; 1589 diferencian : diferencias *T*; 1607 alma *OMS* : almas *T*; 1645 ver luz *OSAB* : el ver luz *M* : verte *T*; 1646 amor te : amante *T*; 1689 Solo : Lo que *T*; 1800 volando aun no te quiere : aun volando no te quite *T*; 1869 más : más *T*; 1871 la puedo : puedo *T*; 1874 fiara : fiaré *T*; 1901*Per CASANDRA om T*; 1948 me : *om T*; 1977 a Dios : a vos *T*; 1995 amor : morir *T*; 2163*Per FEDERICO* : *om T*; 2239 y yo y macho : y yo macho *T*; 2432 cuantas : cuentas *T*; 2477 del : a el *T*; 2545 informarme : informar *T*; 2548 información *M* : obligación *T*; 2962 es temor : estemos *T*; 2992 aquesto : esto *T*.

33. 282 formaron : formaran *T*; 303 tome : toma *T*; 1315 ¡Ay cielo! En tanto : ¡Ay, cielo santo! *T*; 1440 ha : han *T*; 1499 casto : alto *T*; 1505 decendiendo : decendiente *T*; 1553 lo : la *T*; 1584 he : han *T*; 1688 yo, Conde, mi : Conde, yo, mi *T*; 1698 que a : y a *T*; 1815 nacidas : fundadas *T*; 1818 fuesen :

algunas variantes las podríamos considerar errores por algún motivo (por ejemplo, repetición de palabras un par de versos antes, como en vv. 1815, 1969), y algunas posiblemente lo serán, pero no implican errores objetivos, palmarios que debamos clasificar *a priori* como tales (no como una duplografía, autorrima, una hipometría o fallo estrófico, por ejemplo), y podrían funcionar en el contexto.<sup>34</sup> Por otro lado, entre estas variantes equipolentes generadas por *T* algunas también podrían considerarse *meliores* o incluso potencialmente auténticas. Conviene pararse para reflexionar y advertir sobre algo: de nuestro análisis sin prejuicios de las variantes depende el estema, la filiación y la deducción de unas circunstancias de transmisión imaginables... y viceversa, esa filiación luego sancionará el análisis y lógica de las variantes. Por eso estas operaciones son delicadas y deben realizarse a la vez con cautela, equilibrio y sin ideas preconcebidas. Así, por ejemplo, debemos plantearnos si la lectura de *T* del v. 2869 es una buena alternativa, o si la del v. 2972 podría ser mejor o, incluso, auténtica, en definitiva, una variante de autor (ambas ofrecidas en nuestra última nota). Dependiendo de las circunstancias de transmisión que imaginemos, la filiación y el estema, esa lección mejor puede ser fruto del azar (por afortunado error de transmisión) o, precisamente, de que en concreto esa variante *de autor* haya llegado indemne a *T* a diferencia de lo que ha sucedido con el resto de la tradición. Resulta llamativo, por ejemplo, que en el verso 2300 la variante de *T* confirme una enmienda que le parecía lo suficientemente segura a Juan Eugenio Hartzenbusch como para atreverse a intervenir y conjeturarla, y al primer y excelente editor crítico de *El castigo sin venganza*, Cornelis Frans Adolf van Dam, como para atreverse a asumirla: ahora *T* vendría a darles la razón; lo mismo ocurre en el verso 541, donde los principales editores modernos corrigieron «seguras» por «seguros»: ahora *T* vendría a darles

---

fueran *T*; 1840 no es traición : no hay traición *T*; 1842 rendirme : rendirse *T*; 1947 no hay vida sin vos, que pida : no hay vida que sin vos pida *T*; 1969 puedo : vengo a *T*; 2028 alegre : alegra *T*; 2073 dos : las *T*; 2190 más : y más *T*; 2300 mas : mal *T*; 2555 Antes : Ya antes *T*; 2869 qué corazón : quién con razón *T*; 2956 dos que dices : dos que dice *A* : que me dices *T*; 2958 injusta o justa : justa o injusta *T*; 2972 Aquí : De aquí *T*; 2997 matan : matas *T*.

34. Si decidiéramos otorgar carácter de error indubitable a la presencia de una palabra que ha aparecido uno o dos versos antes, como error de copia, para considerar así error la lectura de *T* en los vv. 1815 (cfr. 1817), 1840 (cfr. v. 1839) y 1969 (cfr. v. 1967), entonces, inversamente, a favor de *T* y contra el resto de la tradición, habría que considerar error «dos» en el v. 2073 (cfr. 2070). Son variantes equipolentes y de ninguna manera errores indiscutibles ni palmarios, independientemente de que podamos suponerlas deturpaciones y no auténticas (lo visto para la variante del v. 1315).

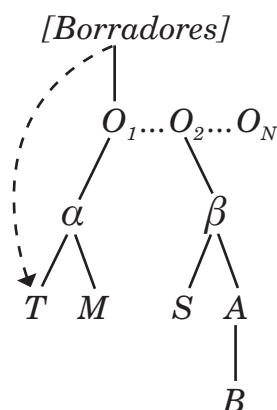
la razón.<sup>35</sup> Si excluimos que *T* realizara enmiendas sobre su antígrafo o contaminara, dado su descuido general y su escaso interés por un buen texto, ¿lo debemos considerar fruto del azar o debemos plantear la posibilidad de que se dieran circunstancias de transmisión que favorecieran la llegada de lecciones auténticas singulares a *T*? Inmediatamente nos ocuparemos de la filiación, pero en cuanto a la evaluación del texto transmitido por *T*, el análisis de las variantes nos lleva a concluir que es en general descuidado y resultó estragado como hacen entender una serie de variantes que debemos considerar errores evidentes o también lecciones equipolentes. Algunos errores evidentes son explicables por la labor de un impresor más interesado en la ganancia comercial que en realizar una edición de calidad y fiable (versos omitidos); otros podrían explicarse tal vez a través de una vida teatral del texto que sirvió de base a la edición (volveremos sobre ello). En cuanto a las lecciones equipolentes, muy probablemente algunas podrían explicarse como errores, pero otras podrían ser también *meliores* y, en estos casos, como decíamos, incluso, auténticas, tal vez variantes de autor.

En la tradición de *El castigo sin venganza* nos encontramos ante la situación de que prácticamente todos los testimonios, menos la edición *A*, de la que parece derivar *B*, ofrecen errores singulares separativos, algunos de ellos importantes, como pérdida de versos. Así pues, dejando aparte *O* y, como decíamos, *A* (Madrid, 1635), de la que parece descender *B* (Lisboa, 1647), ni la suelta *S* (Barcelona, 1634), ni el manuscrito de Melbury House *M* (segunda mitad del xvii), tienen descendencia directa, lo que ocurre también, como veremos, con la nueva suelta que hemos encontrado (*T*): no puede descender entonces de ninguno de ellos, ni tampoco, por los propios errores separativos singulares detectados que contiene, puede, viceversa, ninguno de los anteriores descender de ella.<sup>36</sup> Por eso, el estudio de las variantes y la filiación del testimonio no nos van a facilitar el establecimiento concluyente de una precedencia cronológica ni datación concreta.

35. Esto no presupone que nos decantemos por estas decisiones ecdóticas en nuestra edición; las consideraciones que aquí hacemos convienen a un nivel teórico y metodológico, sean cuales sean las decisiones concretas para los casos mencionados. Cuando aludimos a «los principales editores» puede tenerse en cuenta a los que incluyó en su edición y aparato crítico PROLOPE: C.F.A. Van Dam [1928], David Kossop [1968], José María Díez Borque [1987], Antonio Carreño [1990], Felipe B. Pedraza [1999] y A. García-Reidy [2009]; véase la citada edición de PROLOPE en 2011, p. 237.

36. Muchos de los errores señalados en la nota 32, además de singulares, son separativos (vv. 541, 615, 616, 1022, 1218, 1607, 1645, 1689, etc.), debiendo considerarse también irrecuperables los versos omitidos 327, 758-759 y 2245-2247.

Ofrecemos sin más dilación el estema que, a pesar de ser provisional, nos indica el comportamiento de las variantes, y que iremos explicando:

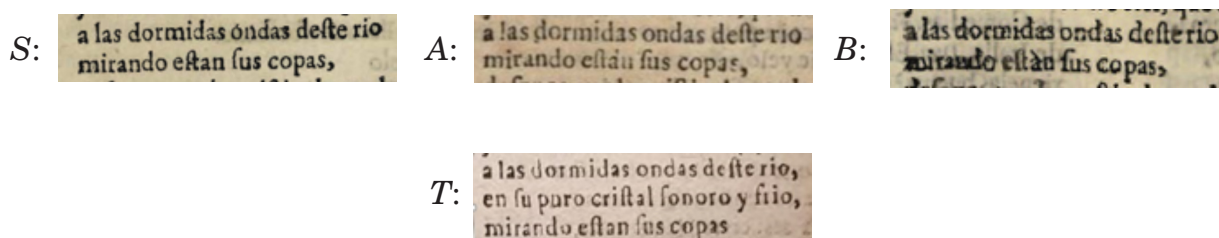


Aunque no podamos proponer una datación precisa, sí podremos alcanzar otras conclusiones de gran interés. En primer lugar, se observa un amplio conjunto de variantes en las que se enfrentan lecturas compartidas de *T* nada menos que con el autógrafo (*O*) y con el manuscrito de Melbury House (*M*), frente a, por el otro, las lecturas compartidas de la tradición impresa hasta ahora conocida, las ediciones *S* (suelta de Barcelona, 1634), *A* (Madrid, 1635, la *Parte XXI*) y *B* (Lisboa, 1647). Es decir, abundantes lecturas de *OMT* frente a *SAB*, algunas muy significativas.<sup>37</sup> Conviene recordar, por poner un ejemplo llamativo, que todas las ediciones hasta ahora localizadas de *El castigo sin venganza*, *S*, *A* y *B*, perdían un verso (v. 244: «en su puro cristal sonoro y frío»), imposible de recuperar en su literalidad por conjetura,<sup>38</sup> que se

37. 207 oyera *OMT* : óyela *SAB*; 226 Basta *OMT* : Hasta *SAB*; 244 en su puro cristal sonoro y frío *OMT* : om *SAB*; 266 rizas *OMT* : ricas *SAB*; 333Acot Vase *OMT* : om *SAB*; 356 falta *OMT* : falda *SAB*; 409 dejaldes *OMT* : dejadles *SAB*; 428 las señoras *OMT* : los señores *SAB*; 697 fiada *OMT* : fiado *SAB*; 951 el *OMT* : un *SAB*; 996 altezas *OMT* : alteza *SAB*; 1002 que desprecio de un señor *SAB* : que de un desprecio señor *OMT*; 1029 y lava *OMT* : o lava *SAB*; 1187 tiempla *OM* : templo *SAB* : templa *T*; 1216 eso *OMT* : esto *SAB*; 1433 sola *OMT* : solo *SAB*; 1461 débiles *OMT* : de viles *SAB*; 1494 será *OMT* : se ve *SAB*; 1605 Tú *OMT* : om *SAB*; 1685 Que *OMT* : Y que *SAB*; 1848 algunas *OMT* : algunos *SAB*; 1898 Yo *OMT* : Y yo *SAB*; 1998 aquí *OMT* : a mí *SAB*; 2174 como vos lo fuera *OMT* : si como vos fuera *SAB*; 2333 en quien *OMT* : a que *SA* : que *B*; 2408 que *OMT* : que es *SAB*; 2582 Aurora *OMT* : yo *SAB*; 2588 ha *OMT* : ya *SAB*; 2779 os vais *OMT* : vas *SAB*; 2780 os *OMT* : om *SAB*; 2781 llevéis *OMT* : lleves *SAB*; 2919 parte *OMT* : parta *SAB*; 2940 fácilmente *OMT* : finalmente *SAB*; 2973 la pasa *OMT* : la espada *S* : de la espada *AB*; aparte de estas variantes se comentarán inmediatamente otras en los versos 2026-2030 y el final de la obra, que confirman también estas ramas. La lista es bastante completa, pero no exhaustiva.

38. Nótese que la pérdida del verso no generaba laguna de sentido y, por otro lado, podía pasar fácilmente desapercibida al producirse en el ámbito de una silva.

encontraba solamente en el autógrafo y, según reportaba Tiemann, en la suelta hoy perdida que se encontraba en la Biblioteca Estatal de Prusia (Berlín); pues bien, dicho verso, como puede observarse, aparece también en *T*:



Como decíamos más arriba, *O* contiene fragmentos donde se percibe que Lope está todavía creando (lo delatan claramente tachaduras y cambios de redacción *in itinere*), lo que llamamos *pentimenti*, o incluso otras tachaduras y cambios de redacción que se podrían deber a agentes externos: el autor de comedias o el censor. Y uno de los lugares donde se encuentran arrepentimientos es precisamente en el final, para el que el poeta escribió al menos dos versiones: una primera que quedó descartada con la tachadura de algunos versos (correspondiente a un estadio de redacción  $O_1$ ) y otra que fue la que apareció en *S*, *A* y *B* (correspondiente al estadio de redacción  $O_2$ ) según ya vimos en anteriores estudios.<sup>39</sup> Entre los testimonios cercanos al autógrafo, recuérdese que el manuscrito de Melbury House (*M*) presenta una peculiaridad que lo hace muy interesante y lo diferencia de todas las ediciones hasta ahora localizadas. Y es que lee según la primera redacción del final ( $O_1$ ), como ya habíamos visto. Pero no solo eso. El manuscrito de Melbury House recoge otros versos y variantes asimismo tachados en otros lugares del autógrafo. El final del acto II, tras pronunciar el conde Federico la maravillosa glosa del «sin mí, sin vos y sin Dios», acaba con cinco versos (2026-2030) que, tal vez por aludir a la vida del alma más allá de la muerte, y a su persistencia en el pecado, fueron tachados y de hecho esos versos desaparecieron de la rama impresa *SAB* (que por tanto descende del estadio  $O_2$ ) y se copiaron, en cambio en *M*, dependiente de la fase  $O_1$ .<sup>40</sup>

39. Puede verse Valdés [2015] o también la edición de *El castigo* de PROLOPE, pp. 251-272. Igualmente resulta de gran interés ahora la ficha de Héctor Urzáiz Tortajada en el proyecto CLEMIT.

40. Por cierto, obsérvense un par de detalles: tanto en *O* como en *M* se alude en el colofón al final de la «jornada» segunda (no «acto»). Y en *M* se explicita «de un castigo sin vengança», con el artículo

Pero, cuidado: no podemos pensar que la copia manuscrita de Melbury House se hizo antes de que se tacharan los versos 2026-2030 y se escribiera el nuevo final de la obra ( $O_2$ ) que derivó en  $S$ ,  $A$  y  $B$ . El análisis paleográfico indica que el manuscrito  $M$ , decíamos, es una copia de la segunda mitad del siglo XVII, mientras que  $S$ ,  $A$  y  $B$  se imprimieron entre 1634 y 1647. Por ello, lo más razonable es suponer que entre la redacción del primer final en  $O$  de *El castigo sin venganza* (o tal vez deberíamos decir todavía *Un castigo sin venganza*,  $O_1$ ) y la tachadura de esos versos y redacción del segundo ( $O_2$ ), se realizara otra copia intermedia ( $\alpha$ ) que luego, a su vez, sería la que sirviera de base para la copia de Melbury House ( $M$ ).

Y ahora, ¿qué pasa con  $T$ ? Ya lo hemos dicho: comparte con el autógrafo y con el manuscrito de Melbury House una importante serie de lecturas. Y  $T$ , respecto a lo recién planteado en torno a las versiones, lee frente al resto de impresos con  $O$  en su primera versión  $O_1$ , previa a  $O_2$ , en lo que se refiere a la tachadura de los versos finales del II acto y siguiendo la primera versión del final de la obra.<sup>41</sup> Eso nos obliga a pensar que  $T$  se relaciona, directa o indirectamente, con el autógrafo en un momento muy temprano, como el modelo de  $M$ , probablemente, en el lapso que va entre la primera redacción del manuscrito original autógrafo ( $O_1$ ), y las intervenciones posteriores fueran de quien fueran (censor, poeta, autor de comedias),  $O_2$ , que son las que recogen  $SAB$ .

Pero además de las lecciones compartidas  $OMT$ , y concretamente con  $O_1$ , encontramos también otras lecciones que comparten  $M$  y  $T$  que se enfrentan a  $O$ , por lo que hay que pensar que comparten ese subarquetipo,  $\alpha$ , al que antes aludíamos. Resulta de sumo interés observar que ese conjunto de variantes  $MT$  enfrentadas a  $O$  se concentran, muy claramente, en las acotaciones y en atribuciones de parlamentos a personajes.<sup>42</sup> Ello denotaría que con gran probabilidad derivan de una copia o

---

indefinido (a diferencia de la portada, donde dice «El»), conforme al título de la suelta de Berlín localizada por Tiemann y la actualmente identificada de la Biblioteca Nacional de España,  $T$ .

41. Puede consultarse el aparato crítico de la edición de PROLOPE o bien Valdés [2015], con transcripción íntegra de fragmentos.

42. 339Acot Federico sale : Sale Federico  $MT$ ; 350Acot Batín sale : Sale Batín  $MT$ ; 622Acot lleve : lleva  $MT$ ; 1295Acot Aurora : om  $MT$ ; 1430 a quien : en quien  $MT$ ; 1591Acot Aurora entre  $O$  : Sale Aurora  $MT$  : Aurora entra  $SAB$ ; 1617Acot  $MT$  añade Salen; 1680Per AURORA  $MT$  : Ca  $O$  : om  $SAB$ ; 1681Acot  $M$  añade Sale y  $T$  añade Salen; 1708Acot En  $MT$  1707Acot; Váyase el Duque  $O$  : Vase el Duque  $MAB$  : om  $S$  : Vase  $T$ ; 1722Per AURORA : Fed  $MT$ ; 1724  $O$  repite la atribución a AURORA y  $MT$  la añaden; 1888 y : om  $MT$ ; 2025 voy : estoy  $MT$ ; 2030Acot Aurora y el Marqués : Salen Aurora y el Marqués  $MT$ ; 2036 descubrirte : persuadirte  $MT$ ; 2062 y a : ya  $M$  : a  $T$ ; 2140Acot Federico y Batín : Salen Federico y Batín  $MT$ ; 2143 de Mantua vio  $O_1$  : <-de Mantua vio> \pudo ?????  $O_2$  :

copias de compañía de teatro.<sup>43</sup> Otra posibilidad para explicar la coincidencia *MT*, una relación de descendencia  $M > T$  o  $T > M$ , queda excluida por los errores separativos y singulares que presenta cada uno de los dos.<sup>44</sup> En conclusión, *M* y *T* se remontan, de modo independiente el uno del otro, a  $\alpha$ , probablemente una copia intermedia realizada por una compañía de teatro, en el lapso temporal que medió entre la versión  $O_1$ , que fue la que le sirvió de base, y la versión  $O_2$ , que derivó ya a la tradición impresa hasta ahora conocida (*SAB*) y que se generó bajo el control de Lope.

Sin embargo, todavía podemos añadir algo llamativo, y es que, a veces, en *T* encontramos rastros de lo que tal vez sean *pentimenti* que, de hecho, no se recogían hasta ahora en ningún testimonio superviviente de la tradición de *El castigo sin venganza*, ni siquiera en *O* (y por lo tanto, ni en fases de redacción  $O_1$  ni en correcciones de  $O_2$ , ni en ningún estrato o estadio de redacción conservado en *O*). Hay una lección que recoge *T* y que resulta muy llamativa. El conde Federico, al inicio de la

---

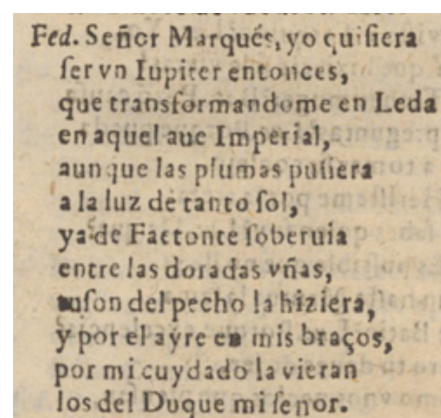
<-pudo ?????  $O_2$  //el Duque vio  $O_3$  : <- el Duque vio> //de Mantua vio  $O_4$  : pudo mirar *MT* : el Duque vio *SAB*; 2181*Acot* Vase el <Conde+Marqués> : Vase *MT*; 2204*Acot* *MT om* Aurora; 2243 puedo ser : puedes ser *M* : puede haber *T*; 2247*Acot* Entren : Salen *MT*; 2250 gente : guerra *MT*; 2256*Acot* *Aparte om* *MT*; 2288*Acot* Floro : Salen Floro *MT*; 2328*Acot* Carlos y Aurora : Salen Aurora y el marqués Carlos *MT*; 2381 Que estando  $O_1$  : <-Que> estando  $O_2$  : Estando *SAB* : Que, estando *MT*; 2418 su : *om* *MT*; 2551*Acot* Entre : Sale *MT*; 2596 pues <-????> la adora *OSA* : que la adora *MT* : pues la adoro *B*; 2695*Acot* Vase el Duque *OM* : Vanse Aurora y el Duque *SAB* : Vase *T*; 2697*Acot* Entre el Conde : Sale el conde Federico *MT*; 2706*Acot* Entre : Sale *MT*; 2822 ha : lo ha *MT*; 2832 escriba : escribo *MT*; 2842 Solo  $O_1$ *MT*: <-Solo\Este>  $O_2$  : Este *SAB*; 2843 sin venganza  $O_1$ *MT*: <-sin venganza\uestro no más>  $O_2$  : vuestro no más *SAB*; 2890 la honra *OSAB* : el honor *MT*; 2899 la : su *MT*; 2914*Acot* Entre el Conde : Sale Federico *MT*; 2979*Acot* Entren : Salen *MT*.

43. En las variantes de didascalias recién mencionadas se cambian subjuntivos por indicativos, se sustituye por «salir» el verbo «entrar» con el sentido de ‘entrar en escena, en el tablado’, que es acostumbrado en Lope y que aparece en el resto de la tradición impresa, se completan indicaciones de entrada y salida de los personajes, se corrigen atribuciones de parlamentos e incluso alguna incongruencia dramática, operaciones algunas que implican una importante conciencia o preocupación escenográfica. Véase a este respecto Morrás y Pontón [1995], Dixon [1996:61], Boadas [2018:106-109] y Pontón [2018:72-73].

44. Varios de los errores señalados en la nota 32 harían imposible que *M* derivara de *T*. Por otro lado, *T* lee con *O* y todo el resto de la tradición, sin seguir a *M* en ninguna de las siguientes lecciones y errores exclusivos: 79 quien : que *M*; 307 sosiegue : retire *M*; 313 y discretos : *om* *M*; 329 Dónde : Adónde *M*; 925*Acot* Todos se entran con grandes cumplimientos : Éntranse todos con cortesía *M*; 1150 reprobado : he reprobado *M*; 1293 dice el Duque : *om* *M*; 1490 sea : a *M*; 1704 darte, gran señor : gran señor, darte *M*; 1984 menor : menos *M*; 2231 quitole : quitoles *M*; 2286 *Per* CASANDRA : *om* *M*, que retrasa un verso la atribución a CASANDRA; 2287 *Atribuido* a CASANDRA en *M*; 2340*Acot* Todos se van con el Duque y quedan Batín y Ricardo : Vanse todos y queda Batín y Ricardo *M*; 2359 ni : y *M*; 2398 holgaré : holgara *M*; sea : sean *M*; 2457 verlos : verlas *M*; 2491 lo : *om* *M*; 2522 si : se *M*; 2579 que : pues *M*; 2608 en quererte : quererte *M*; 2665 lo : *om* *M*; 2783 quieres : queréis *M*; 2934 Llamé : Llamele *M*.

obra, le relata al marqués Gonzaga cómo ha rescatado en un caballeroso acto a Cassandra tras el accidente de su carruaje en el río, y cómo le gustaría, como Júpiter convertido en águila imperial, llevarla en sus brazos —o alas— sana y salva hasta dejarla en los brazos del duque. En el texto, como lo conocíamos hasta ahora, Federico afirma imaginarse «transformándome cerca» en el águila imperial; sin embargo, el verso 464 lee en *T* «transformándome en Leda»:

FEDERICO      Señor Marqués, yo quisiera  
 ser un Júpiter entonces,  
 que, transformándome cerca  
 en aquel ave imperial,      565  
 aunque las plumas pusiera  
 a la luz de tanto sol,  
 ya de Faetonte soberbia,  
 entre las doradas uñas  
 tusón del pecho la hiciera,      570  
 y por el aire en los brazos  
 por mi cuidado la vieran  
 los del Duque, mi señor.



La lectura «transformándome en Leda», frente a «transformándome cerca», podría considerarse como una *lectio difficilior*. De ser así, se podría pensar que esta lectura de *T* procediera en último término de una variante redaccional de autor de fases anteriores o incluso, por qué no, posteriores de revisión de la obra respecto al momento y testimonio representado en el subarquetipo  $\alpha$ . No es este lugar para meternos en estas elucubraciones, que requieren más espacio para su buena argumentación, pero quede apuntada la posibilidad.<sup>45</sup> En cambio, resultaría un tanto difícil de explicar, en principio, que fuera una variante generada por el copista de la compañía de teatro (que cambiase voluntariamente «cerca» por «en Leda») o atribuirlo al cajista de *T*, aunque bien es cierto que las derivas de algunas variantes accidentales llegan a resultar sorprendentes.

45. Nos ocupamos de este asunto en Valdés [2021, en preparación].



7. LA DESCENDENCIA DE *T*: SU RELACIÓN CON LA SUELTA BERLINESA PERDIDA

Como se ha señalado, y es la razón de este trabajo, la aparición de la nueva suelta abre más perspectivas para el conocimiento de la gestación y primera difusión de la obra. Y al tiempo, por lo que a la transmisión textual se refiere, nos deja ver su ascendiente sobre la suelta que custodiaba la Biblioteca Estatal de Prusia, que derivaría directa o indirectamente de ella. Tal afirmación es conclusión que resulta del cotejo de ambas sueltas a partir de los datos y reproducción que Tiemann [1939: 32-33 y 54] ofrece de la extraviada: la fotografía de la portada, con los sesenta primeros versos de la obra, y una breve descripción, en la que, como detalle más significativo, hace notar la ya mencionada presencia del v. 244 («en su puro cristal sonoro y frío»), a diferencia de las ediciones de *S*, *A* y *B*, pero coincidiendo con *O* (y ahora sabemos que también con *T*).

El cotejo de ambos encabezamientos y primeros versos permite comprobar la estrechez de su relación, con idénticas fórmulas iniciales, el mismo orden y número (que se queda corto, como se apuntó) en la relación de las *dramatis personae* y un porcentaje altísimo de coincidencias en las grafías, e incluso signos de puntuación, de los sesenta primeros versos. Es evidente que una ha tenido en cuenta a la otra, con otros testimonios perdidos intermedios o sin ellos, directamente. Pues bien, hay factores meridianamente claros que señalan la anterioridad de *T* y la condición de *editio descripta* de la suelta de Berlín.

Los hay formales, pero contundentes, como que esta ocupe dieciocho hojas, según la descripción de Tiemann, y la recién localizada, veinte. Si esta hubiera tomado a aquella como modelo no se comprende la razón para expandir su texto; porque no entra en la lógica de fabricación de este tipo de impresos. Lo normal es que unas sueltas se copien a otras, buscando en la medida de lo posible la reproducción a plana y renglón, que tanto facilita la composición de las formas; y, si se sale de esa pauta, suele ser por ahorrar papel, no para agravar los costes de producción innecesariamente: ninguna de las dos sueltas tiene nada de especial, se presentan como meros productos comerciales, a diferencia, por ejemplo, de la que promovió Lope en 1634, cuya voluntad de reafirmación artística podría no hacerle reparar en gastos.

Ya en el texto hay más elementos que permiten confirmar la dirección de copia que adelantamos. Entre las pequeñas diferencias que se aprecian, algunas corresponden a la puntuación, con soluciones más atinadas en la suelta extraviada, que obligan a pensar que son producto de corregir los errores de *T*, porque mucho más

difícil sería asumir que el componedor que copia, y que se empeña en seguir el texto base estrechamente, se desvíe de su puntuación para empeorarla.

Pero sin duda la mayor carga indiciaria es textual y la ofrece la variante del v. 57: mientras en la edición perdida se lee «y ayudando a consentir», *T* dice «y obligando a consentir», que es la lectura de *O* y de todos los demás testimonios. Estamos pues ante un error separativo y singular.

Tienen esos socarrones  
con el diablo parentesco,  
que, obligando (ayudando) a consentir,  
después estorba el obrar.

Es prácticamente imposible que quien copie ese verso de la suelta berlinesa detecte que hay un error, ya que su sentido es totalmente asumible. Y aunque, sin ninguna razón para hacerlo, se decidiera a cambiarlo, le resultaría difícil volver al verbo original por conjetura.



Reproducción de la portada de la suelta localizada por Tiemann, hoy perdida.

## 8. ENTRE PLIEGOS Y TABLADOS

Dado que nada indica que la nueva suelta sea una edición autorizada por el propio Lope, es verosímil suponer que el origen del manuscrito que llegó a manos de Pedro Gómez de Pastrana y que sirvió para preparar *T* deba localizarse en la órbita de las compañías teatrales profesionales. Desde el inicio del siglo XVII eran quienes suministraban a editores, impresores y a los propios poetas (de vuelta) copias de las comedias ya representadas para su publicación, tanto legal como ilegal, según ya se ha visto. La trayectoria escénica temprana de *El castigo sin venganza* está relacionada, conforme a las noticias de las que disponemos, con dos compañías concretas: la encabezada por Manuel Álvarez Vallejo y la dirigida por Juan Martínez de los Ríos.<sup>46</sup> Comencemos por el primero. Hijo del también representante Diego Vallejo, nació en Sevilla a finales del siglo XVI. Desde 1620 y hasta su muerte en 1644 Manuel Álvarez Vallejo dirigió su propia formación teatral, una de las más activas e importantes durante esas décadas de oro del teatro barroco español. Estrenó comedias de Lope, Calderón, Tirso, Montalbán y Coello, entre otros; representó a lo largo y ancho de la Península, así como delante de los reyes en particulares de palacio, y participó en las fiestas del Corpus de ciudades como Madrid y Sevilla. Su relación con el teatro del Fénix se remonta al menos a la primavera de 1622, cuando representó en palacio *La niñez de San Isidro*, comisionada por el ayuntamiento madrileño con motivo de las fiestas por la canonización del santo. Sin embargo, la relación profesional de Manuel Vallejo con Lope parece haberse concentrado hacia el período 1630-1633, años a los que pertenecen las comedias que sabemos con seguridad que Vallejo adquirió del Fénix para estrenar en los corrales o cuando repuso comedias viejas suyas (García-Reidy 2013b:124).<sup>47</sup> De entre todas ellas sobresale, sin duda, *El castigo sin venganza*.<sup>48</sup> La

---

46. Para todos los detalles de la biografía y la actividad profesional de ambos directores teatrales, véase DICAT.

47. De la reposición exitosa de comedias del Fénix por Vallejo dio cuenta el propio dramaturgo en una carta al duque de Sessa fechada el 4 de septiembre de 1633, donde elogió a la compañía de Vallejo comparándola con «algunos rostros que, no teniendo facción perfecta, por la armonía con que todas se juntan, hacen el rostro hermoso» y destacando su profesionalidad: «el cuidado del hombre en los teatros es nunca visto, tanto, que dos comedias mías de ha ahora treinta años las ha hecho durar a quince días» (Lope de Vega, *Epistolario*, IV, pp. 150-151).

48. La compañía de Vallejo había sido la encargada de estrenar y representar con enorme éxito en Madrid el drama de Pérez de Montalbán *De un castigo dos venganzas*, por lo que debía de ser una formación que dominaba con maestría los códigos trágicos de moda en esos años.

asociación de esta tragedia con la compañía de Manuel Vallejo está testimoniada por un reparto casi completo que aparece junto al elenco de personajes del primer acto. Este reparto, que no es de mano de Lope y que es acaso una primera tentativa de asignación de papeles,<sup>49</sup> incluye los nombres de siete representantes que formaban parte de la compañía de Vallejo en la temporada de 1631-1632 (DICAT; Manos).<sup>50</sup> Entre ellos encontramos al propio Vallejo, «autor», en el papel del duque de Ferrara, a la célebre María de Riquelme —segunda mujer de Vallejo— en el papel de Casandra, o a Damián Arias de Peñafiel, en quien se pensó para el conde Federico. También sería la compañía de Vallejo la que solicitó la preceptiva aprobación para su puesta en escena, que concedió Pedro de Vargas Machuca el 9 de mayo de 1632. Pese a las difusas circunstancias que rodearon el estreno de *El castigo sin venganza*, la tragedia no desapareció del repertorio de Vallejo tras esa única representación de estreno en la Corte. La documentación nos informa de que el 3 de febrero de 1633 Vallejo representó la pieza en palacio ante Felipe IV dentro de un ciclo de particulares que llevó a cabo en esas fechas (CATCOM).<sup>51</sup>

La documentación también nos ofrece bastantes detalles acerca de la actividad profesional de este autor de comedias desde la época en que Lope terminó de componer su tragedia hasta 1638. Resumimos esta información, tomada de DICAT, en la siguiente tabla:

AÑO	MESES O DÍAS CONCRETOS	LUGARES
1631	primavera-final de año	Madrid
1632	enero-final de julio	Madrid
	28 de julio-final de año	Valencia

49. No es posible identificar la mano de la persona que anotó este reparto (Manos), pero probablemente se trata de alguien vinculado a la compañía de Vallejo, tal vez su apuntador.

50. Es imposible determinar con seguridad la fecha de este reparto, salvo que es anterior a febrero de 1632. Esta fecha *ante quem* viene determinada por la presencia en él de la actriz María de Ceballos, a quien se asigna el breve papel de Cintia. Esta actriz está documentada como integrante de la compañía de Vallejo en 1631, pero el 3 de febrero de 1632 figura, junto con su marido, como miembro en la formación de Pedro de Ortegón (DICAT). El reparto, pues, no correspondería con la configuración de la compañía de Vallejo que finalmente estrenaría *El castigo sin venganza* hacia mayo de 1632.

51. La presencia de pequeñas intervenciones de otras manos en diferentes lugares del manuscrito autógrafo, muy probablemente debidas a su uso por representantes profesionales, invita a pensar que la tragedia se representó tras su estreno en otros lugares que no fueron Madrid, en fechas que es imposible determinar.

AÑO	MESES O DÍAS CONCRETOS	LUGARES
1633 <sup>52</sup>	principios de enero	Valencia
	antes del 14 de enero-final de junio	Madrid
	13 de julio	Ávila
	15 de agosto	León
	4 de septiembre	Madrid
	7 de septiembre	Medina de Rioseco
	9 de septiembre	Valladolid
	10-27 de noviembre	Madrid
	con posterioridad al 27 de noviembre	Zaragoza
1634	hacia el 21 de junio-final de agosto	Barcelona <sup>53</sup>
	7 de septiembre-final de año	Valencia
1635	¿?	Murcia
	¿?	Sevilla
1636	julio	Sevilla
	septiembre	Málaga
	octubre-noviembre	Córdoba
	diciembre	¿Sevilla? ¿Lisboa?
1637	marzo-mayo	Lisboa
1638	enero-febrero	Córdoba
	abril-junio	Sevilla

52. Es posible que la compañía de Vallejo también representara en algún momento de este año en Toledo, aunque la documentación no es clara al respecto.

53. Nótese que Vallejo estuvo trabajando en Barcelona justo cuando fray Francisco Palau manejaba la copia manuscrita de *El castigo sin venganza* que Lope mandaría al impresor barcelonés Pedro Lacavallería para su publicación, pues redactó la licencia de impresión el 23 de julio de 1634. Si Lacavallería se puso a imprimir la suelta poco después de concederse la preceptiva licencia, es probable que estuviera a la venta antes incluso de que Vallejo se marchase de Barcelona. Esta coincidencia en la ciudad condal podría ser mera casualidad, pero también apuntar a la posibilidad de que Lope encargara a Vallejo ciertas gestiones y el traslado del texto usado para la impresión de esta suelta. Nada dice Profeti [2014] sobre cómo llegó el texto de Lope a manos de Lacavallería, pese a lo que podría dar a entender el título de su trabajo.

Pese a las lagunas que presenta la documentación para la primera mitad de 1634 y 1635, todo apunta a que Vallejo no pasó con su compañía por Sevilla con anterioridad a 1635, pero desde entonces y hasta 1638 representó en la capital andaluza con frecuencia. Por ello, una hipótesis es que la copia de *El castigo sin venganza* que acabó en las prensas sevillanas se la llevara consigo ilícitamente un antiguo miembro de la formación de Vallejo. Se trata de una posibilidad remota por el control al que estaba sometido el repertorio de una compañía, pero no se puede descartar de antemano y si se tomaban medidas para evitarlo es porque se dieron casos.<sup>54</sup> El análisis de los componentes de la formación de Vallejo revela que la inmensa mayoría siguieron con él durante los años que nos interesan y, de entre los pocos que se marcharon, solo hay un caso vinculado a Sevilla: el de la pareja de Diego de Guevara y María de Ceballos, que formó parte de la compañía de Pedro de Ortegón en 1632. Esta formación estuvo en Sevilla al menos en el Corpus de 1634 y de nuevo en 1635. Es insuficiente fundamento para afirmar que una copia de *El castigo sin venganza* circuló de esta manera, sobre todo porque no hay nada que vincule a Ortegón y su repertorio con el mercado editorial sevillano. Con todo, se trata de una posibilidad que no se puede desechar a falta de otros argumentos que la descarten, sobre todo si pensamos en la mención de Pérez de Montalbán a «El descuido que tienen los representantes en guardar sus comedias», en el pasaje ya citado del «Prólogo largo» de su *Primero tomo*.

Otra posibilidad, quizá más verosímil, es que fuera Vallejo quien vendiera una copia de *El castigo sin venganza* para su impresión, bien directamente al impresor Pedro Gómez de Pastrana (y, en tal caso, la suelta sería de 1635-1638, cuando ya la había publicado Lope en Barcelona), bien a un agente del impresor sevillano, venta que pudo tener lugar en Madrid por ser la ciudad donde siempre había una notable presencia de compañías de primer orden.<sup>55</sup> En este segundo caso, el período 1632-1633 sería el más factible para que se llevara a cabo esta transacción al ser los años en los que Vallejo pasó con seguridad largas temporadas en la Corte.

---

54. Hay constancia de que en alguna ocasión los autores de comedias se aseguraban en los contratos que firmaban con representantes de que estos se comprometieran a no compartir la traza de las comedias que habían representado cuando cambiaran de formación. La circulación de algunos papeles de actor entre compañías diferentes por medio del representante especializado en graciosos es una hipótesis manejada para explicar ciertos parecidos y diferencias textuales entre la pareja *Tan largo me lo fiáis / El burlador de Sevilla*.

55. Recuérdese, además, que Manuel Vallejo era natural de Sevilla y allí había representado varias veces a lo largo de los años, por lo que mantendría contactos personales y profesionales en la capital hispalense.

Vallejo no fue ajeno a los tratos comerciales con impresores para venderles copias de comedias para su publicación desde que en 1625 se habían dejado de conceder licencias de impresión para comedias en el reino de Castilla. Así, del repertorio de Vallejo salieron, al menos, una docena de obras para ser impresas entre 1625 y 1635,<sup>56</sup> la mayoría de las cuales corrieron a cargo de dos de los impresores sevillanos más activos en la publicación ilegal de comedias de este período, Simón Faxardo y Manuel de Sande. Por tanto, lo mismo pudo suceder con *El castigo sin venganza*: Vallejo vendería una copia de esta tragedia a un impresor sevillano para su publicación, al mismo tiempo que siguió manteniendo en su posesión el original de Lope.

Ahora bien, la relación del repertorio de Manuel Vallejo con las sueltas que hemos podido identificar como impresas por Pedro Gómez de Pastrana es más compleja. *El valiente Diego de Camas* formaba parte del repertorio de Vallejo en 1633 (CATCOM) y una suelta que se conserva de este título salió de dicho taller. En el caso de *La doncella de labor* y *La loca del cielo*, ambas impresas como sueltas por Gómez de Pastrana, son comedias vinculadas al repertorio de Vallejo, pero no podemos asignarle claramente el origen de los textos. Con seguridad no fue así en el caso de la primera obra, pues, aunque Vallejo parece que fue quien la estrenó, como recogió Juan Pérez de Montalbán al publicarla en la *Parte I* de sus comedias en 1635, en la portada de la suelta se indica «Representola Roque de Figueroa», como tam-

---

56. Las siguientes obras se imprimieron acompañadas por la coletilla «Representola Vallejo», con la que se indicaba la compañía que la había estado representando y de donde la había conseguido el editor o impresor: *La obligación a las mujeres*, publicada en la supuesta *Parte XXI* de la colección de *Diferentes autores*, probablemente impresa, según Profeti [1988:22-23], entre 1625 y 1630; *El palacio confuso*, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, *El honrado con su sangre*, incluidas en el volumen falsamente identificado como *Parte XXIII* (Miguel Sorolla, Valencia, 1629) y que en realidad reúne un conjunto de sueltas impresas por el sevillano Simón Faxardo hacia 1626-1628 (Cruickshank 1989) (*La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* y *El palacio confuso* se imprimieron de nuevo en la *Parte XXVIII* de la colección de *Diferentes autores*, con pie de imprenta en Huesca, 1634, Profeti 1988:73-74), y *Allá darás rayo*, *La selva confusa* y *El sastre del campillo*, publicadas a nombre de Lope en la *Parte XXVII* de la colección de *Diferentes autores*, con pie de imprenta en Barcelona y 1633, pero en realidad salida de la imprenta sevillana de Manuel de Sande en 1633 o antes (Profeti 1988:73-74; Moll 2011:202-207). A estas comedias podríamos sumar otras documentadas en DICAT y CATCOM como parte del repertorio de Manuel Vallejo y que también se publicaron por estos años. Es el caso, por ejemplo, de *La más constante mujer*, que Vallejo representó en 1631 y 1633, o la ya mencionada *De un castigo dos venganzas*, ambas publicadas en la *Parte XXV* de la colección de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1632) (Profeti 1988:50-51), o de la bilogía de *La próspera y la adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, que estuvo en el repertorio de Vallejo al menos entre 1630 y 1634, y que publicó el impresor sevillano Manuel de Sande en sueltas que integraron la apócrifa *Parte XXIX* de comedias de Lope de Vega (con pie de imprenta en Huesca, 1634) (Moll 2011:203).

bién sucede en otra edición de esta misma comedia aparecida en 1636 en la *Parte XXX* de la colección de *Diferentes autores* (Profeti 1988:85-88). De esto se deduce que Vallejo, aunque compró el original de Montalbán y estrenó la obra, vendió luego una copia del texto a Roque de Figueroa, quien la revendió en dos ocasiones para sendas ediciones no autorizadas. En el caso de *La loca del cielo*, sabemos que en 1623 formaba parte del repertorio de Vallejo, pero el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España presenta una serie de licencias de representación, fechadas entre 1625 y 1628, que no se corresponden a su formación (CATCOM; Manos). Pudo ser, pues, esta compañía desconocida el origen del texto que usó Pedro Gómez de Pastrana para su edición suelta de esta comedia, sin descartar la opción de Vallejo. Por consiguiente, la asociación de Vallejo con los impresos de Gómez de Pastrana está documentada, pero de manera limitada. Estamos lejos de los claros vínculos del repertorio de Vallejo con comedias impresas por Simón Faxardo y Manuel de Sande.

Mencionamos antes que la segunda compañía vinculada documentalmente con *El castigo sin venganza* es la de Juan Martínez de los Ríos. Detengámonos ahora en ella. Este autor dirigió compañía propia al menos desde 1622 y fue bastante afamado, siendo autor de título muchos años y uno de los miembros fundadores de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, aunque sin destacar tanto como otros directores teatrales coetáneos. No tenemos constancia de que tratara profesionalmente con Lope, pero hay dos noticias de representación de comedias suyas por parte de esta compañía: la ya mencionada representación de *El castigo sin venganza* el 6 de septiembre de 1635 y una puesta en escena de *Si no vieran las mujeres* el 5 de octubre de ese año, también un particular de palacio (CATCOM). La ausencia de más datos invita a pensar que los textos usados no fueron adquiridos directamente del Fénix, sino que llegaron de segunda mano. Ahora bien, estas noticias presentan a la vez un problema y un detalle muy significativo. El problema es que Juan Martínez de los Ríos falleció en la segunda mitad de 1633, lo que arroja dudas sobre las noticias de representación en 1635. En DICAT se proponen dos explicaciones: o bien las noticias están fechadas erróneamente y podrían corresponder a 1633,<sup>57</sup> o bien, tras el fallecimiento de Martínez de los Ríos, su formación continuó

---

57. Sin embargo, estos documentos de palacio fueron revisados por dos investigadores tan fiables como Shergold y Varey [1963:220 y 238], quienes leyeron dichas fechas de representación como de 1635 y que los pagos se hicieron a la compañía de «Juan Martínez».



representando un par de años más usando su nombre y su fama, pero con algún otro representante (¿su viuda? ¿Alonso de Olmedo?) al frente de la formación. Esto es una práctica documentada en más ocasiones a lo largo del siglo XVII y ciertas noticias de 1634 recogidas en DICAT avalan esta posibilidad. En todo caso, lo más significativo de la información que atañe a la tragedia que nos ocupa es que el título de la obra, tal y como figura en la documentación, es *Un castigo sin venganza*, es decir, el título que se emplea en *T*.

Esta coincidencia plantea una serie de interrogantes, a los que no podemos dar una respuesta clara. ¿Utilizó la compañía un ejemplar de *T*, lo que serviría como indicio de fecha *ante quem* de su publicación? No se puede descartar del todo, pero carecemos de más indicios a favor de esta hipótesis.<sup>58</sup> La otra posible explicación es que Juan Martínez de los Ríos tuviera su propia copia de la tragedia de Lope, que presentaría la variante de título *Un castigo sin venganza* y que tendría que haber obtenido de la compañía de Vallejo. El principal inconveniente de esta hipótesis es que sería muy raro que Vallejo vendiera una copia de *El castigo sin venganza* cuando apenas había transcurrido desde su estreno entre un año —si Martínez de los Ríos la adquirió cuando todavía estaba vivo— y tres años —si la adquirió su formación póstumamente—, un plazo muy breve para una comedia del Fénix que todavía podía rendir muchos frutos económicos.<sup>59</sup> A favor de esta posibilidad —que tan solo podemos plantear como mera hipótesis— contamos no solo con la coincidencia en el título usado por la suelta de Pedro Gómez de Pastrana, sino también con que podemos documentar algún vínculo entre este impresor sevillano y el repertorio de la compañía de Martínez de los Ríos. Así, la comedia *Cautelas son amistades*, publicada como suelta por Gómez de Pastrana, fue representada aparentemente por la compañía de Martínez de los Ríos el 13 de septiembre de 1635, mientras que *Más vale fingir que amar*, de la que existe una suelta que salió del taller de Gómez de

---

58. No tenemos constancia documental por esos años de que se usaran comedias ya impresas como textos de base para representaciones particulares en palacio. Señalaremos que una de las comedias exhibidas por esta compañía en palacio en 1635, *Duarte Pacheco* (desconocemos si fue la primera o la segunda parte de esta bilogía), estaba impresa desde 1630, en el volumen *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero* publicado en Lisboa (CATCOM).

59. Las compañías de Juan Martínez de los Ríos y Manuel Vallejo coincidieron en Madrid al menos entre febrero y junio de 1633; nada sabemos sobre la hipotética actividad profesional de la formación de Martínez de los Ríos tras su muerte y hasta las representaciones particulares en palacio entre junio y noviembre de 1635 (DICAT), cuando la formación de Vallejo muy probablemente se encontraba en Andalucía.

Pastrana, también fue representada por esa compañía, en este caso el 2 de julio de 1635 (CATCOM; Shergold y Varey 1963:220 y 230). Esta última comedia es la que se conoce mejor por el título de *Examinarse de rey*, por lo que la coincidencia de títulos entre la suelta y la noticia de representación supondría un paralelismo con el caso de *Un castigo sin venganza*.<sup>60</sup>

Como se ve, son indicios mínimos que impiden determinar de manera indubitada la forma y fecha aproximada en que una copia de *El castigo sin venganza* llegó a manos de Pedro Gómez de Pastrana, pero las compañías de Manuel Vallejo y Juan Martínez de los Ríos están vinculadas directa o indirectamente, *a priori* o *a posteriori*, a la suelta que salió de dicha imprenta: el primero porque poseyó el manuscrito autógrafo con el que se relacionan en última instancia todos los testimonios conocidos, incluido *T*; el segundo porque representó una versión de *El castigo sin venganza* que, por la coincidencia de la variante en el título, pudo estar relacionada con la tradición textual de la nueva suelta. Por el momento solo podemos presentar los datos que ofrece la documentación conocida y plantear relaciones entre repertorios e impresos, así como hipótesis a partir de la información disponible. Quizá futuros trabajos en archivos o bibliotecas permitan arrojar más luz sobre cómo exactamente llegó un ejemplar de la tragedia de Lope al taller de Gómez de Pastrana.

## 9. CONCLUSIONES

El hallazgo de esta suelta ofrece varios puntos de reflexión, a los que hemos ido aludiendo a lo largo de este artículo.

Quizá lo primero que deba señalarse, porque afecta no solo a la obra genial de Lope sino a muchas otras, es la evidencia de que la investigación sobre teatro auri-secular está todavía necesitada de cubrir vacíos importantes, que deben empezar por los propios cimientos, en concreto por un control mejor de los testimonios que se conservan en bibliotecas repartidas por el mundo entero, sin descuidar las más cercanas. Y estos testimonios deben valorarse con mejor conocimiento de causa, lo que

---

60. Al menos otras tres comedias representadas por esta formación en 1635 se publicaron también en forma de suelta: *Más puede amor que la muerte*, *Muchos indicios sin culpa* y *Las lágrimas de David* (CATCOM). No hemos podido examinarlas, por lo que desconocemos su posible cronología ni si existe un vínculo entre esos impresos y dicha compañía.

debe llevarnos a superar la desatención que tradicionalmente ha sufrido uno de los cauces fundamentales de la difusión y conservación del teatro barroco, como son las sueltas, y dentro de estas, las que no llevan datos de imprenta, que son por lo general las de mayor antigüedad; y esta —es importante tenerlo en cuenta— no se remonta tan solo a la segunda mitad del siglo XVII, como a veces se afirma, sino también a las primeras décadas, con una especial vitalidad en los mejores años de creación teatral de la centuria. La dificultad que supone averiguar los talleres y las fechas de origen no debe justificar que no se les preste atención.<sup>61</sup> Hoy por hoy esta representa uno de los retos que debe asumir la investigación, porque de ello se beneficiarán considerablemente las indagaciones sobre aspectos tan relevantes como la autoría, la datación o la recuperación textual. Las nuevas herramientas de control digital, el acceso abierto a los catálogos de las bibliotecas que custodian estos materiales y la disponibilidad cada vez mayor de facsímiles en la red ofrecen un panorama más alentador a la hora de abordar la tarea, pero lo fundamental consiste —insistimos— en tomar conciencia clara de su necesidad.<sup>62</sup>

Y ya más centrados en la suelta indocumentada e ignorada hasta la fecha de *El castigo sin venganza*, no estaría mal acabar por donde empezamos: recordando el clarividente artículo de Juan Manuel Rozas. Digamos que el hallazgo de la suelta vendría a confirmar ese contexto de rivalidad literaria en el que Lope planeó y es-

---

61. Tal vez convendría aquí matizar que es muy distinta la situación según la tradición de unos autores u otros, y entre los estudios y prácticas de edición de Lope o Calderón, por ejemplo; por la historia de su transmisión, los especialistas en Calderón cuentan con más experiencia y conocimientos ante la aparición de una suelta, con o *sine dati*, precisamente por repetidos casos trascendentes (recuérdense los de *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *La puente de Mantible*, *Amor, honor y poder* o *El médico de su honra*), mientras que en Lope es una circunstancia más infrecuente y desconocida. Habrá que ver qué sorpresas nos depara el futuro, pero, desde luego, proyectos como el emprendido por Alejandra Ulla y su equipo resultan, con hallazgos como este, bastante prometedores no ya solo para el conocimiento y edición de Lope y Calderón, sino del teatro del Siglo de Oro y su transmisión.

62. Entre la entrega del original de este artículo y el momento de corregir pruebas, Abraham Madroñal dio noticia el 2 de noviembre de 2020, en el XII congreso de la AISO, del hallazgo de una nueva comedia de Lope de Vega, *Yo he hecho lo que he podido*, *Fortuna lo que ha querido*. Se publicó atribuida a un tal Miguel Bermúdez y se ha conservado en diversas sueltas, una de las cuales, descubierta recientemente, es también sevillana, también ilegal, también de la primera mitad del siglo XVII (1632-1634), también sin datos (pero imputable al taller de Francisco de Lyra), lo que demuestra que el cambio de atribución se produjo poco después de su estreno y en la misma imprenta que esos años estaba empeñada en atribuir al gran Lope cuantas comedias le llegaban: una prueba más de lo que aquí mantenemos, esto es, las importantes novedades que puede deparar el adecuado estudio de este formato editorial muchas veces tan complejo como inconvenientemente atendido y postergado.

cribió su comedia, para la que se mostró dispuesto a dar lo mejor de sí. Y lo confirma, también desde el propio título, que dialoga con los de otros ingenios, *Un castigo sin venganza*, y de una manera muy obvia el lema (o incluso título alternativo) que enseguida otros le añadieron: *que es cuando Lope quiere*.

Esa rivalidad, por otro lado, sería solidaria con la excepcionalidad de la obra y con la expectación que despertó, de la que nos dejó noticia el propio Lope desde el prólogo de la suelta barcelonesa. Seguro que fue así. Y de nuevo, esta suelta sevillana vendría a confirmarlo. Viceversa, el prólogo de Lope, también perfectamente inteligible desde el contexto trazado por Rozas, nos sirve ahora para entender por qué puede aparecer un impreso más de *El castigo sin venganza*. Cada vez queda más claro que deberemos aludir a *El castigo sin venganza* como una obra que se percibió como excepcional desde el momento de su creación y que implicó un éxito editorial, con varias reimpressiones cercanas al momento de su creación. El lema *que es cuando Lope quiere* parece más verosímil, como ya se ha dicho, en un momento en el que el poeta está vivo y se entiende perfectamente en este momento de rivalidad. También este contexto, por tanto, apunta a que esta suelta fue temprana: quizá, la auténtica *princeps* de esta tragedia, cuya existencia pudo llegar a conocimiento de Lope y ser el acicate para que preparara su propia suelta barcelonesa, una decisión insólita en él, que comportaba además sortear los inconvenientes de la suspensión de licencias en Castilla. La sospecha de que pudo ser así se acrecienta cuando en su breve prólogo el Fénix pone de manifiesto su disgusto con los impresores sevillanos. Por otro lado, ¿qué lógica tendría que, en una operación ilegal y de puro interés económico, el empresario hispalense se molestara en adquirir y partir de un manuscrito (como ha quedado demostrado), tarea siempre más ardua que hacerlo desde un impreso, si hubiera tenido ya disponible la suelta de Barcelona?; por contra, el interés por la autenticidad, calidad e integridad textual en la iniciativa barcelonesa justifica sobrada y precisamente su independencia de la suelta sevillana.

Lo que sabemos en torno a la circulación, comercio e impresión fraudulenta de comedias al margen del control de las autoridades y de la suspensión o concesión de licencias también ayuda a entender que el texto pudiera ser temprano: desde luego, estamos lejos, con *El castigo sin venganza*, de que se espere, para su impresión, a que la obra acabe antes su ciclo vital en las tablas. La suelta, como impreso, nos da una información, unos datos riquísimos, paradójicamente, a través de su ausencia de datos, de la inexistencia de un pie de imprenta. Eso nos incita a considerarla

como un producto al margen de la ley, y si es así es porque es una operación fraudulenta, sin conocimiento del poeta y desde luego ajena a lo que señalaba la normativa legal. Aparte de las evidencias que ofrece el propio impreso y que involucran a Gómez de Pastrana, sabemos de su implicación también en la publicación de una significativa colección de comedias impresas con los mismos tipos y con la misma ausencia de datos y permisos preceptivos. Fue una edición que esquivaba la ley, pero el riesgo lo valía porque su editor sin duda esperaba vender muchos ejemplares de la obra de Lope más notable del momento.

Por último, el título y el texto de la suelta, así como motivos tipográficos y del contexto, hacen suponer que esta impresión fue temprana: es el título de la primera versión del texto,  $O_1$ , con toda una serie de significativas variantes, frente al que parece sancionarse, con la censura de Vargas Machuca, como nueva versión,  $O_2$ , a partir de mayo de 1632. Esa versión más tardía es la que transmitía unánimemente, hasta ahora, toda la tradición impresa y la que hasta ahora se conocía como *princeps*, la suelta barcelonesa de *El castigo sin venganza*. Si el texto de la nueva suelta se originó en la versión más temprana que recoge el autógrafo, con fecha *ante quem* mayo de 1632, parece más verosímil, aunque no sea seguro, si aplicamos un principio de economía, pensar en que la propia suelta también sea temprana. No se pueden descartar otras situaciones, pero lo más razonable es suponer que se originó y posiblemente se publicó en fecha cercana a 1632. En definitiva, lo que está fuera de lugar, a partir de ahora, es seguir afirmando sin más que tenemos la certeza de que la que hasta ahora se venía conociendo como *editio princeps* de *El castigo sin venganza* sigue mereciendo esa consideración.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VIII (1952), pp. 1-24.
- ALVAR, Manuel, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», *Revista de Filología Española*, LXVI 1-2 (1986), pp. 1-38.
- BACZYNSKA, Beata, *Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo en el gran teatro de la historia*, versión castellana corregida y ampliada, trad. J.C. Nowicka y B. Baczyńska, revisión T. Marín Villora, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck37r2>>. Consulta del 20 de enero de 2021.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Editorial Castalia, Madrid, 1983; reed. 1990.
- BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena. Las comedias en las acotaciones autógrafas», en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 91-116.
- BOADAS, Sònia, y Laura FERNÁNDEZ, «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea (Veinte años de «Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro»*, coords. L. Fernández y R. Ramos), XIV (2020), pp. 164-212.
- BRADBURY, Gail, «Lope Plays of Bandello Origin», *Forum for Modern Language Studies*, XVI (1980), pp. 53-65.
- CALVO POYATO, José, «Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, LXX 215 (1987), pp. 61-76.
- CARRASCÓN, Guillermo: «Otra vez sobre Lope y Bandello (I)», en *Hispanismos del mundo. Diálogos en (y desde) el Sur*, coord. L. Funes, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016, pp. 47-56.
- CARREÑO, Antonio, «Las “causas que se silencian”: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, XLIII (1991), pp. 5-19.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX (1993), pp. 51-76, en línea, <[https://www.persee.fr/doc/casa\\_0076-230x\\_1993\\_num\\_29\\_2\\_2649](https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1993_num_29_2_2649)>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- COELLO, Antonio, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El catalán*

- Serrallonga*, ed. A. García González, Iberoamericana-Vervuert (colección Es-cena clásica), Madrid-Frankfurt am Main, 2015.
- CRUICKSHANK, Don W., «“Literature” and the Book Trade in Golden-Age Spain», *The Modern Language Review*, LXXIII (1978), pp. 799-824; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x5r7>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- CRUICKSHANK, Don W., «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, LXIX (1981), pp. 443-467; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc15514>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- CRUICKSHANK, Don W., «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, XI 3 (1989), pp. 231-252; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnrn3p3>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- CRUICKSHANK, Don W., «“Ya no eran más las que lo fueron”: le rôle de l’éditeur dans le théâtre espagnol du Siècle d’Or», en *Le Parnasse du Théâtre. Les recueils d’oeuvres complètes de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, coords. G. Forestier, E. Caldicott, y C. Bourqui, PUPS, París, 2007, pp. 45-58.
- DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Arco Libros, Madrid, 1996.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr695>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- DURÁN, Agustín, *Catálogo general de comedias desde el siglo 15 a la 2<sup>a</sup> mitad del siglo XIX*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. Res. 162.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa et al., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2020, en línea, <<http://catcom.uv.es>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, XXIV (2013a), pp. 109-131.

- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013b.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por J. Huerta Calvo y A. Madroñal Durán, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, en línea, 2014-2020, <<http://www.manos.net>> Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- «Inventario de la librería que fue del excelentísimo Señor Don Agustín Durán comprada por el Gobierno de S. M. con destino a la Biblioteca Nacional en virtud del real orden fecha en 27 de junio de 1863», en *Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1865, pp. 30-114.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real academia española 1, Nueva biografía*, Real Academia Española, Madrid, 1890.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «Dos notas a *Los comendadores de Córdoba* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 197-198.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974a), pp. 97-103; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3q5>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- MOLL, Jaime, «La “Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores”, falsificación sevillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII (1974b), pp. 619-626; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v304>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- MOLL, Jaime, «El problema bibliográfico de la *Primera Parte* de las comedias de Tirso», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Asociación Nacional de Archivistas, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, 1974c, pp. 85-94; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc05805>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.



- MOLL, Jaime, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, tomo III: *Literatura española de los siglos XV-XVII*, Castalia, Madrid, 1992, vol. II, pp. 199-211; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73w5>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- MOLL, Jaime, «El librero e impresor Manuel de Sande en la edición teatral sevillana», en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2011, pp. 193-217.
- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María, y Gonzalo PONTÓN, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 75-118.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, ed. C. Demattè, Reichenberger, Kassel, 2013, vol. I.1.
- PONTÓN, Gonzalo, «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 69-90.
- PRESOTTO, Marco, «Manoscritti teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House», *Annali di Ca' Foscari*, XXXVI (1997), pp. 489-515, en línea, <<http://lear.unive.it/jspui/handle/11707/3092>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e Studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, «*El castigo sin venganza*: del manuscrito autógrafo a la edición de P. Lacavallería», en *Lo trágico y lo cómico mezclado*, ed. A. Jurado Santos, Reichenberger, Kassel, 2014, pp. 80-99.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Reichenberger, Kassel, 1988.
- REICHENBERGER, Kurt, y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Thiele und Schwarz, Kassel, 1979-1981, t. 1 y 3; Reichenberger, Kassel, 2003-2009, t. 2 y 4.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza, «Problemas de atribución y crítica textual de la comedia *Cautelas son amistades*: Godínez frente a Moreto», *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, IV (2016), pp. 61-88.
- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 355-383.

- RZEPKA, Anna, «Pedro Calderón de la Barca en los manuscritos hispánicos de la colección berlinesa depositada en la Biblioteca Jaguellónica de Cracovia», en *Literatura y re/escritura*, coords. A. Dotras Bravo, D. Santos Sánchez y S. Augusto, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2015, pp. 127-137.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, tomo I, Imprenta Ferrer de Orga, Valencia, 1872.
- SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-244.
- SHOCHOW, Werner, *Bücherschicksale: die Verlagerungsgeschichte der Preußischen Staatsbibliothek; Auslagerung, Zerstörung, Entfremdung, Rückführung; dargestellt aus den Quellen. Mit einem Geleitw. von Werner Knopp, Historische Kommission zu Berlin Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin*, De Gruyter, Berlín, 2003.
- TIEMANN, Hermann, *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und handschriften*, Verlag von Lütcke & Mulff, Hamburgo, 1939.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *et al.*, *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. 2012-2020*, en línea, <<http://buscador.clemit.es>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VALDÉS, Ramón, «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*», en *El último Lope (1618-1635) y la escena. XXXVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2013*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E.E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 179-220.
- VALDÉS, Ramón, «Cuestiones ecdóticadas entre borradores, manuscritos e impresos: variantes, intenciones e instancias autoriales en *El castigo sin venganza*», *Criticón*, 2021, en preparación.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, manuscrito original autógrafo datado en Madrid a 31 de agosto de 1631, Boston Public Library, signatura: MS q D.174.19, en línea, <<https://archive.org/details/elcastigosinveng00vega>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza, tragedia de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Pedro Lacavallería, Barcelona, 1634. Ejemplar consultado: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, signatura 1157.24, en línea, <<https://books>

- google.es/books?vid=IBNF:CF990962527&redir\_esc=y>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza. Tragedia*, en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1635, ff. 91r-113v. Ejemplar consultado: British Library, signatura 11726.l.4, en línea, <[http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc\\_100049988774.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1178%2C-133%2C4123%2C2652](http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100049988774.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1178%2C-133%2C4123%2C2652)>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza. Tragedia. Cuando Lope quiere, quiere*, en *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Segunda Parte*, Pedro de Craesbeeck, Lisboa, 1647. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de España, signatura R-12.260, en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073302&page=1>>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Un castigo sin venganza. Que es cuando Lope quiere*, sin datos (¿Pedro Gómez de Pastrana, Sevilla, 1632-1638?). Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de España, signatura T/55351/29.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. García-Reidy, Crítica, Barcelona, 2009.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. PROLOPE-Rakatá, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), Barcelona, 2011, en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000074118&page=1>> y <[http://prolope.uab.cat/archivo/bibliografia/el\\_castigo\\_sin\\_venganza\\_2010.html](http://prolope.uab.cat/archivo/bibliografia/el_castigo_sin_venganza_2010.html)>. Consulta del 7 de diciembre de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La gran comedia de El castigo sin venganza de Lope de Vega*, Lord Holland Collection, Melbury House (Dorset), manuscrito copia, s.f., s.l., sin catalogar.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A.G. de Amezúa, Escelicer, Madrid, 1935-1943, 4 vols.; edición facsímil a cargo de la Real Academia Española, 1989.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas*

- Lebrero*, UNED, Madrid, 1993, pp. 469-490.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, LXII (1994), pp. 57-78.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias», en *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, coords. I. Arellano y G. Vega, Peter Lang (Serie Ibérica, vol. 36), Nueva York, 2001, pp. 367-384.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, coords. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 465-489.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Don W. CRUICKSHANK y José M. RUANO, *La segunda versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000.
- WADE, Gerald E., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: Its Composition and Presentation», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), pp. 357-364.
- WILKINSON, Alexander, Alejandra ULLA LORENZO y Alba de la CRUZ REDONDO, *The Iberian Books Project*, University College, Dublín, 2010-2018, en línea <<https://iberian.ucd.ie/>>. Consulta del 1 de septiembre de 2020.