

Sobre la identidad de las partes de comedias¹

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

La Comedia Nueva tuvo una amplia historia editorial en el siglo XVII bajo los formatos de partes y de sueltas. El control de estas últimas ha dejado mucho que desear, debido a su número y a la frecuente ausencia de datos de imprenta; también a la escasa atención de los estudiosos del teatro y del libro áureo hasta tiempos recientes. Unos y otros se han ocupado preferentemente de las partes de comedias, cuyo número de supervivientes sobrepasa el centenar y medio, con diversas reediciones en algunos casos. Hasta ahora han interesado fundamentalmente por su condición de recipientes de los testimonios críticos de las obras teatrales que contienen, sin preguntarse por su identidad y funcionamiento como productos editoriales. Tales aspectos son precisamente los que se ha planteado el presente encuentro, y a los que quieren aproximarse las siguientes consideraciones.

LA LLEGADA DEL TEATRO A LA IMPRENTA

El primer mojón de la compleja trayectoria de los libros de comedias en las prensas lo pone en 1603 un volumen de título y pie de imprenta movedizos, que anuncia ya los múltiples problemas de esta índole que habrían de presentarse. Las variantes en las portadas de los ejemplares localizados permiten hablar de dos estados y de dos emisiones distintas². Mientras en unos figura «*Seis comedias de Lope de Vega Carpio, cuyos nombres dellas son estos [...]* En Lisboa. Impresso por Pedro Crasbeeck. A costa de Francisco Lopez, 1603» (Biblioteca Nacional de España: R/25021; Biblioteca de Catalunya: Esp. 132-8º), en otros, con el mismo pie de imprenta de Lisboa, se lee «*Seis comedias de Lope de Vega Carpio, y de otros autores*» (British Library: C.40 C. 50); se

¹ Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D FFI2008-05884-C04-04/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

² Ver Profeti, 1995, p. 138; Iriso y Morrás, 1997, p. 264.

trata de una precisión bien ajustada, ya que solo la de *El perseguido* es con seguridad del escritor invocado. Por último, con este segundo título hay ejemplares de una emisión diferente: «Madrid. Impreso por Pedro Madrigal, 1603» (Biblioteca Ambrosiana de Milán: S.N. V.V.19; Biblioteca Geral de la Universidad de Coimbra: 4-2-8-17). Un estudio detenido permitiría jerarquizar geográfica y cronológicamente las variaciones, aunque las pesquisas llevadas a cabo hasta la fecha apuntan que la madrileña es la emisión «postiza»³.

Para entonces, hacía más de quince años que la Comedia Nueva estaba presente en los tablados españoles, y había pertrechado de centenares de piezas los hatos de las compañías: solo Lope era capaz de listar los títulos de más de 400 comedias en los preliminares del *Peregrino en su patria* publicado en ese mismo año. Tampoco faltaban modelos editoriales a los que acogerse: sin duda el más afín sería la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1583; reeditado en 1588). Cabría preguntarse, pues, por el retraso con que la fórmula novedosa llegaba a las librerías.

Apunta como una de las explicaciones el régimen de propiedad de los textos dramáticos: su comercialización al servicio de una maquinaria teatral vigorosa los había alejado ostensiblemente del control de los escritores. Juan de la Cueva había publicado voluntariamente sus propias obras, mientras que todo apunta a que el tomo de *Seis comedias* habría surgido de los entornos de comediantes y libreros, sus propietarios adventicios, pero no de los poetas.

Si hay factores que retrasaron la irrupción de la comedia en la imprenta, hay otros que favorecieron que se produjera en ese momento. Importante es, en este sentido, el auge editorial que experimentaron los textos literarios en los comienzos del reinado de Felipe III. Este afectó de manera especial al segundo libro de esta historia, el titulado *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, que muy pronto habría de considerarse como la *Parte I* del Fénix⁴, al que todos conceden un papel fundamental en el proceso. Sin embargo, debe reconocerse el peso que sobre su contenido y formato ejerció el enigmático volumen de *Seis comedias* (1603). Y aún más: hay que señalar a este como el reactivo que puso a mover la Comedia Nueva en la imprenta. Es muy probable que sin él la recopilación de Grassa no hubiera surgido en ese momento (cuando la Comedia Nueva ya llevaba bastantes años en los tablados) ni hubiera sido así (catorce comedias o tragedias tenía la *Primera parte* de Cueva). Entre las ocho reediciones que alcanzó la *princeps* de Angelo Tavanno, debe destacarse la vallisoletana de Luis Sánchez y Alonso Pérez de 1604, que, al tiempo que fijó la fórmula adocenada, como más adelante se comentará, tuvo la virtud de incorporar los libros de comedias al más dinámico de los mercados del momento, determinado por la presencia en la ciudad castellana de la corte de Felipe III desde principios de 1601. Con pocos meses de diferencia, en ella compartirá talleres y librerías con dos productos de enorme relevancia en las otras grandes modalidades literarias de la Modernidad: el *Ingenioso*

³ Zoller, 1986, pp. 9-13 (citado por Dixon, 1996, p. 47 n. 8).

⁴ La recensión bibliográfica exhaustiva de este libro ha sido llevado a cabo por Profeti, 1995.

hidalgo don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes (1604-1605), y la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, de Pedro de Espinosa (1605)⁵.

Los resultados comerciales de este libro debieron de satisfacer las expectativas. El propio Alonso Pérez participó en su reedición al año siguiente. También él fue responsable de la publicación en 1609 de la *Segunda parte de comedias de Lope*⁶. El que esta entrega no saliera antes —tampoco hay reediciones de la primera entre 1605 y 1609 en España, aunque sí en Amberes en 1607— es probable que se deba a las dificultades para conseguir licencias de publicación para obras de ficción en esos años, tal como ha explicado Jaime Moll⁷. Las autoridades se habrían sofocado ante tal despliegue de impresos literarios sin saber muy bien qué medidas tomar. Más adelante, con Felipe IV y Olivares en el poder, sí que lo tuvieron más claro y se determinó la ya bien conocida suspensión de licencias entre 1625 y 1634.

Como se refleja inequívocamente en los primeros impresos de la Comedia Nueva, fueron los intereses mercantiles de los empresarios del libro los que marcaron algunas de las pautas principales de esta empresa. Ellos impusieron los formatos, con vistas a atender a diferentes tipos de clientes. El de libro que agrupaba diferentes piezas, con el que arrancarían el fenómeno, pronto dio paso a la posibilidad de que estas pudieran individualizarse, bien como desglosables, haciendo que cada una ocupase pliegos independientes, bien, más drásticamente, como sueltas fabricadas previamente con su propia estructura de pliegos, signaturas tipográficas y, en su caso, paginación. Tales operaciones se aprecian ya en los primeros momentos: la *Parte III* de Lope (1612) está hecha de desglosables y la *Parte V* (1615) es una recopilación de sueltas.

Los recopiladores, libreros e impresores influyeron en aspectos más relevantes para la historia literaria, al tener la potestad de publicar sin el permiso del artista, cuya contrariedad fue manifiesta en muchos casos. Contamos con las reacciones de Lope ante los dos volúmenes vistos, los primeros con su nombre en la portada. Sobre el de *Seis comedias* (1603) se pronunció muy pronto en el prólogo de *El Peregrino en su patria* (Sevilla, 1603): «Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre» (p. 57). Tampoco tardó su queja sobre la recopilación de Grassa, plasmada en la epístola a Gaspar de Barrionuevo publicada con las *Rimas* (Madrid, 1604): «Veréis a mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza) / a seis ringlones míos ciento ajenos» (p. 171, vv. 184-186). Son los primeros testimonios de un enorme rosario de protestas con que Lope y el resto de los dramaturgos se lamentaban de las condiciones en que aparecían sus textos en la imprenta. Ambas denuncias tocan en los dos principales tipos de alteraciones que

⁵ Ver Vega, 1997, pp. 220-225.

⁶ El año anterior había salido el volumen de *Doce comedias de cuatro poetas valencianos* (1608), que sería reeditado en otras dos ocasiones.

⁷ Detecta el estudioso (1995, pp. 216-217) la existencia de un período —desde el 14 de abril de 1606 hasta principios de 1608— en que se produjo una severa disminución en la concesión de privilegios reales para el reino de Castilla. Sólo seis obras lo consiguen frente a las 91 de 1604 o las 76 de 1609. Lope lo acusó en su dedicatoria al conde de Saldaña de la *Jerusalén conquistada*, que se habría visto afectada por esta medida tácita: «Tarde y esperada sale a luz, que por ocasión de algunos libros sin doctrina, sustancia e ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impresión de todos generalmente».

infligen estos agentes. Es uno de ellos la alteración de los textos. Efectivamente, los editores no parecen plantearse excesivos problemas ante el estado de deformación de los que les llegan a las manos tras su vida escénica, en la que *autores*, copistas y actores han podido campar a sus anchas. Y cuando estos pasan a las prensas, seguirán expuestos a cortes intencionados para que encajen en la medida de papel que convenga o a errores involuntarios. Y, como condicionante previo a todas las posibles manipulaciones, debería recordarse que en la imprenta los textos adquirirían a través de la puntuación, que era tarea que competía al componedor, sentidos más o menos divergentes de la voluntad del poeta, con los que a partir de entonces habrían de circular. El otro perjuicio afecta a las autorías. Es evidente que el volumen de *Seis comedias* (1603) ha utilizado el nombre de Lope en la portada como reclamo comercial: con descaro mediano en la emisión de Madrid y en uno de los estados de la de Lisboa, donde se hace constar «de Lope de Vega y otros autores»; o total, en el otro estado de esa emisión, donde únicamente se menciona al Fénix. Pero no todo fue negativo: por encima de cuantos defectos se imputen a la imprenta está el mérito de haber logrado que sobreviviese la mayor parte del repertorio con el que hoy contamos. En otra ocasión he calculado que existen impresos de más del 90 % de las comedias conservadas y que casi el 50 % de ellas han llegado hasta nosotros únicamente por este medio⁸.

Su decisión de comerciar con el teatro también tuvo la virtud de servir de aviso a los escritores. La conciencia de que sus textos pudieran ser objeto de una lectura espaciosa y de las alteraciones que sufrían las atribuciones y los propios versos les harían plantearse diversas cuestiones sobre su arte y sobre el control de sus obras. Con más o menos fortuna y dedicación algunos dramaturgos intentaron ponerse al frente de su publicación⁹.

SOBRE LAS RELACIONES DEL TEATRO REPRESENTADO Y EL IMPRESO

El estudiante florentino Girolamo di Sommaia cuenta en su diario que compró en Salamanca un ejemplar de la *Parte I* de Lope el 17 de mayo de 1604 (por lo que tenía que ser de la edición de Tavanno), lo hizo encuadernar y lo «devoró» en tan solo cinco días¹⁰. También sabemos por ese mismo diario que era muy aficionado a asistir a representaciones. Es decir, que obedecía al tipo propuesto algunos años más tarde por Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros* (1620): «Levántanse con el libro de las comedias; acuéstanse con haber visto en la representación lo que leyeron escrito» (p. 204). Tales testimonios dan a entender que el ver y el leer teatro son dos caras de la misma pasión.

Otras noticias interesantes sobre estas relaciones pueden obtenerse de aprobaciones, dedicatorias y prólogos, donde los dramaturgos, editores o censores se manifiestan sobre el particular.

⁸ Vega, 2007a, pp. 239-240.

⁹ El propio Lope debió de intentarlo tímidamente en algunas de las partes previas a la IX, donde ya figura explícitamente como su editor, pero escapa de la disponibilidad de espacio el contemplar esos episodios ahora.

¹⁰ En Haley, 1971, p. 258.

Estos preliminares pueden ofrecer los textos como sustitutos del espectáculo para aquellos que no pueden asistir. Es la perspectiva del primer prólogo de esta historia, el de Tavanno:

Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recibidas las comedias, que, habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que, por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlas en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino... (*Comedias de Lope de Vega. Parte I*, p. 44).

También esa estrecha relación se remarca en el prólogo de la *Parte XI* (1618) del dramaturgo, donde el Teatro ofrece las comedias al lector:

Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope [...] Te prometo que, si benignamente las recibes, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa o recogimiento con su familia lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieren visto puedan considerar, pues no porque una fiesta se vea deja de alegrar escrita a los mismos que la vieron (1618b, ¶4v).

Otra prueba de ese afán conectivo es el recordatorio que bastantes piezas llevan en los índices de los tomos y en los encabezamientos respectivos de las condiciones de representación, en especial cuando se trata de fiestas celebradas en Palacio ante sus Majestades, funcionando como una suerte de reclamo comercial¹¹. También dentro de los textos hay muestras de su voluntad de ser crónicas de los espectáculos. Léanse, como ejemplo, las acotaciones de *El mayor encanto amor*, de Calderón, incluida en su *Parte Segunda* (1637). Así dice la última: «*Todo lo que se iba representando en esta plana, se obraba con las tramoyas. Acabada la comedia, alrededor del carro se hacía una danza de pescados*» (*Segunda parte de comedias*, p. 106). Es evidente el afán por dar cuenta no solo del componente literario de la fiesta, sino también de los demás niveles. Otro tanto ocurre en la última obra del tomo, *Los tres mayores prodigios*, como muestra esta didascalía: «*Cantan en el tablado de en medio, y por los otros dos van saliendo en orden las dos compañías, hombre y mujer; cada una en el tablado donde representó...*» (p. 1118).

También, en ocasiones, se apunta que su plasmación impresa es el «puerto» al que han llegado esas piezas tras superar los peligros de los teatros. Así lo expresa Ruiz de Alarcón con tono jocoso en las dedicatorias al lector de sus dos partes. En la *Primera* (1628) lo llama «bestia fiera» y, por cierto, lo identifica con el espectador: «Allá van esas Comedias; trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio, y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden solo pasar el de tus rincones» (*Obras completas*, I, p. 60). Así vuelve a dirigirse a él en la *Segunda* (1634): «Mas, con todo, no te arrojes fácil a condenar las que te lo parecieren; advierte que han pasado por los bancos de Flandes, que para las comedias lo son los del teatro de Madrid» (*ibid.*, p. 62). Ya antes Lope había empleado

¹¹ Ver Vega, 2007b.

un tono parecido en la dedicatoria «Al lector» de la *Parte X* (1618). Tras halagarlo, como había anunciado, termina con este desplante: «¿Parécete que he cumplido con lo que prometí? Pues si te he lisonjeado, lee estas Comedias, o déjalas, que no importa, pues ya me dieron el provecho que tú piensas que me quitas» (§§4v).

Otra idea interesante sobre la forma en que interactúan el texto escénico y el leído es la propuesta por Cervantes en la *Adjunta al Parnaso*, cuando le dice a don Pancracio de Roncesvalles lo que hará con las seis comedias y seis entremeses que no le reclaman los comediantes: «Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan...» (f. 73v). Palabras que, aparte de mostrar el convencimiento de la viabilidad de la lectura teatral, declaran la ventaja que esta tiene sobre el espectáculo. No hay que hilar muy fino para entender que a Cervantes le interesa mostrar un método que permita comprobar lo que da de sí su teatro sobre el de Lope y los demás seguidores de la fórmula triunfante.

Pocos años más tarde, es este quien hace hablar de nuevo al Teatro en el prólogo de la *Parte XII* (1619), para, sorprendentemente (por venir del gran triunfador en los tablados), señalarle al lector los beneficios de leer comedias sobre verlas. Con la lectura no solo se acordará de las acciones que vio, sino que además evitará las interferencias de tipo muy dispar del canal comunicativo:

Bien sé que, leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tu sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince (§§4r).

Pérez de Montalbán, quince años después, en el «Prólogo largo» de su *Parte I* (1635) también se habría de pronunciar sobre el provecho de la lectura a solas, donde se puede comprobar la calidad del texto teatral, al superar, no los defectos de la materialidad del teatro representado, como apuntaba su amigo y maestro Lope, sino precisamente sus virtudes, que hacen que el juicio se engañe:

Por esta y otras causas, para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios, me reduje a imprimir las mías, empezando por estas doce, que es el tomo, letores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que, aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes y la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dicen aprisa las coplas y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento (f. §§1v)¹².

¹² Cito por la edición de Alcalá, Antonio Vázquez/Manuel López, 1638.

Por contra, Francisco de Ávila, el sobrino editor de Tirso, se temía un año antes, al prologar la *Tercera parte* (1634), que los textos de su tío perdieran mucho sin el ropaje escénico:

A la plaza salen, que ya no se usan baratillos, los que pude sisle, lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que los recitaron, se silben después en silencio leídos; y no me espanto, que es muy diferente la novia en la iglesia compuesta y en el tálamo casera (§3r).

Es el mismo recelo que manifestaría Calderón en 1677 al prologar sus *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*:

Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería, sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaee el que escribe de si mismo por conveniencias del pueblo u del tablado.

Cuando el que valora esta relación entre leer y presenciar es un censor, o hace de tal, las ventajas de la lectura son de otro tipo. Esto es lo que dice Vicente Espinel en su aprobación de las *Partes VII y VIII* de Lope de Vega (1617):

Cuanto a lo tercero —si pueden imprimirse—, digo que si hay permisión y es lícito representarse con los adornos, palabras y talle de una mujer hermosa y de un galán bien puesto y mejor hablado, ¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde solo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa la vista que el oído? (§3r).

Naturalmente, el razonamiento es reversible cuando interesa al que argumenta. Si el que se permita la puesta en escena de una obra avala su impresión, las licencias para publicarse son garantes de que pueda exhibirse en los teatros. Así se dice en una consulta del Consejo de Castilla de 1666, a respuesta de una petición de la Villa de Madrid para que se reanuden las representaciones, en la que también se modifica la consideración sobre cuál de los dos canales de recepción comporta mayor peligro moral:

Y la permisión de tantos años hecha por los señores Reyes las tienen ya calificadas, y si las hubieran tenido por ilícitas no las hubieran dejado representar ni llevado a sus casas reales en presencia de señoras Reinas e Infantas tan católicos [...], ni tantos confesores doctos como han tenido las hubieran permitido, ni el Consejo tolerado ni dado licencia para poder imprimirlas, pudiendo causar más daño con leerlas como con oírlas, sin que se haya visto hasta ahora que ningún libro sea expurgado, argumento claro de que en ellos no ha habido cosa de escándalo¹³.

En los textos de las controversias sobre la licitud moral es frecuente meter en el mismo saco representaciones y lecturas. La idea de que los libros son aún más peligrosos

¹³ Cotarelo, 1904, p. 174.

ya se apuntaba en un escrito anterior, elaborado, al parecer, por una comisión de censores encargada de revisar el *Índice* de Zapata de 1632:

Y como los [libros] de comedias, con la sutileza y galantería con que se escriben y la suavidad del verso y poesía tienen tanto atractivo y gusto en los mismos enredos que tratan, es increíble el daño que hacen [...]. Con éstas se enseñan las doncellas en sus casas, aprenden los niños, se entretienen los mayores y aun a la más retirada clausura de religiosos y religiosas y de otras personas, que por sus impedimentos no pueden frecuentar las comedias, penetran y todo lo contaminan, dando a beber su veneno a todas partes y a todos tiempos. Y aun hace más daño un libro de éstos por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que ni a todos tiempos ni a todas personas es cómodo el verlos¹⁴.

De todas esas afirmaciones se sustancia que el teatro se puede leer. Son más raros los testimonios explícitos de que ese teatro impreso se utilizara para representar. La condición generalizada que marca la llegada de las obras dramáticas a la imprenta es la de su agotamiento comercial en los tablados. Pero este solo se refiere a los circuitos profesionales principales, y no impediría que las obras pudieran ser reactivadas en otros ámbitos a partir de sus ediciones. De ello Lope nos proporciona un testimonio valioso, aunque ocurra en la ficción, en su novela *La desdicha por la honra* (1624). Gracias a las partes de sus comedias que se venden en Venecia, la sultana puede disfrutar de la exhibición de *La fuerza lastimosa* en Constantinopla¹⁵:

Entre las mujeres que entonces tenía sultán Amath, era la más querida una cierta señora andaluza, que fue cautiva en uno de los puertos de España; esta holgaba notablemente de oír representar a los cautivos cristianos algunas comedias, y ellos, deseosos de su favor y amparo, las estudiaban, comprándolas en Venecia a algunos mercaderes judíos para llevárselas, de que yo vi carta de su embajador entonces para el conde de Lemos, encareciendo lo que deste género de escritura se extiende por el mundo después que con más cuidado se divide en tomos (p. 19).

Recuérdese también que al comienzo de la segunda jornada de *La noche de San Juan* (1631), del mismo escritor, su protagonista doña Blanca se vale de un libro de comedias para representar aún más caseramente una escena con su criada (p. 87, vv. 1242 y ss.).

Ya en la realidad, bastantes años después, Juan de Vera Tassis, al dedicar la *Parte IX* de comedias de Calderón (1691) al Condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco, responsable de la programación de espectáculos para el Rey, apunta esa misma posibilidad, al ofrecerle el libro, «entre cuyas ingeniosas comedias hallará V. Exc. algunas con que servir a sus Majestades, a causa de no haberse representado en su Real presencia» (¶4r).

Y hay otros testimonios más contundentes de la utilización de impresos para las puestas en escena, como son los ejemplares conservados en las distintas bibliotecas cuyas anotaciones manuscritas lo delatan. Muchos corresponden a sueltas, pero también los

¹⁴ Pinto, 1989, p. 192. Agradezco a Héctor Urzáiz el apunte de este texto.

¹⁵ Debió de ser escrita entre 1599 y 1603 y fue incluida en la *Parte II* (1609).

hay que se desglosaron o se desencajaron de las partes. Existen, asimismo, evidencias de que el teatro impreso se usó para pasar la censura de su representación¹⁶.

Y esos impresos facilitaron los reaprovechamientos posteriores, las reescrituras, crecientes a medida que avanzaba el fenómeno, y muy generalizadas en la segunda mitad del siglo XVII.

LOS DISTINTOS GÉNEROS TEATRALES EN LA IMPRENTA

Si la mayoría de los testimonios que se han aducido hasta ahora parecen mostrar la estrechez de las relaciones entre el teatro representado y el ofrecido para la lectura, el diferente comportamiento de comedias, autos y piezas breves como productos impresos obligan a matizar esta apreciación.

Hoy es generalmente asumido que la unidad significativa del teatro español en su primigenia orientación escénica no es la comedia ni el auto sacramental sino el espectáculo: esa amalgama de artes y partes distintas, tejida con piezas dramáticas y musicales, en que la comedia o el auto ocupan un lugar importante pero de ninguna manera exclusivo. Pues bien, a la hora de llevarlo a las prensas, los editores rara vez respetaron este diseño escénico. Lo normal es que desde un principio focalizaran su interés en el componente teatral que mejor se adecuaba a la lectura, aquel en el que es más clara la cercanía con uno de los géneros descollantes del momento entre los lectores de literatura de ficción, la novela.

Esto es claro ya en los primeros compases del fenómeno. El volumen de *Seis comedias* (1603) solo contiene el género que anuncia su título. Vemos, pues, un punto más en el que este tomo pionero anuncia ya la pauta selectiva genérica que se habría de imponer. Diferente es el comportamiento de las nueve tiradas de la *Parte I* de Lope. De alguna manera, y unas ediciones más que otras, acusan un cierto interés por acoger la variedad genérica del espectáculo. La *princeps* zaragozana (1604) contiene once loas; pero no en las posiciones que hubieran ocupado en el espectáculo, sino que todas van juntas al principio en hojas no paginadas y sin que la portada ni el índice del volumen anuncien su existencia. La edición valenciana de 1605 incorpora además cinco entremeses, a los que siguen las comedias y, por último, las loas. La vallisoletana de 1609 aprovecha los mismos materiales pero añade siete entremeses más para llegar a los doce, y cambia el orden: loas, comedias y entremeses.

Estas presencias se mantendrían o ampliarían en las partes publicadas en los años sucesivos. Antes de que viera la luz la *II* de Lope (1609), que ofrece solo comedias, lo hizo el libro de *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de... Valencia* (1608), en el que las loas y entremeses se han incorporado entre las comedias con toda naturalidad, sin que se avise de ello ni en título ni en índice. La *Parte III* de Lope (1612) contiene cinco loas y tres entremeses, colocados al final. En la *Parte V* (1615), cada comedia lleva antes una loa y un baile (la segunda incluye además otro baile tras la primera jornada). Doce loas lleva el segundo volumen de dramaturgos valencianos

¹⁶ En la Sección de Inquisición del Archivo Histórico Nacional (leg. 4489/3), hay un expediente de censura de la comedia de Luis Vélez de Guevara *Los tres portentos de Dios*, iniciado en Valladolid el 20 de noviembre de 1654. Entre la documentación que incluye está la suelta presentada a censura por el autor de comedias Francisco de la Calle.

titulado *Norte de la poesía española* (1616). Las partes VII y VIII de Lope (1617) contienen, después de las comedias, cuatro y tres entremeses, respectivamente, tres y cuatro loas, tres y tres bailes; con lo que destacan sobre todos los intentos previos por su afán de ampliar la presencia de tipos genéricos del espectáculo barroco.

La *Parte IX* (1617), que marca un hito en la secuencia de tomos lopianos al ser el primero en que el dramaturgo arrostra la edición, rompe definitivamente con esta propensión a incluir piezas breves para contener solo comedias. La separación con la concepción escénica se acentuará aún más cuando, a partir de la *Parte XIII* (1620), lleven dedicatorias independientes.

Las piezas breves seguirán apareciendo de forma esporádica en algunos de los muchos tomos de partes que verán la luz a lo largo del siglo XVII. Ocasionalmente para completar el papel sobrante del pliego, como en la *Parte XXIX* de la colección de *Diferentes Autores* (1636) en que se incluye el entremés de *El doctor rapado*, de Pedro Morla¹⁷. Otras veces esas inclusiones están motivadas por el interés en reflejar fiestas cortesanas. Es el caso, por ejemplo, de *Los tres mayores prodigios* de Calderón, incluida con la loa en su *Parte II* (1637). También el de *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís, incorporada en la *Parte XIII* (1660) de *Nuevas Escogidas*, haciendo constar en el índice: *Loa y entremeses que se representaron con esta comedia a Sus Majestades en el Coliseo de Buen Retiro, año de 1658. Entremés del niño caballero, Entremés del salta en banco, entremeses y sainetes con que dio fin la fiesta.*

Que los géneros breves abandonaran, por lo general, los volúmenes de comedias no comportó que fueran acogidos en otros tomos específicos en igual medida que las comedias. Por supuesto, la bibliografía teatral ofrece volúmenes, en formato 8º normalmente, que contienen estas piezas, pero son tardíos y escasos. El primero del que se tiene noticia es de 1640: *Flor de Sainetes*, de Francisco Navarrete¹⁸. Fuera de la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente, con tres ediciones (1645, 1653 y 1654), y de la *Arcadia de entremeses*, con dos (1691 y 1700), no conozco más casos de reediciones. Tampoco estos tomos configuran series con partes numeradas como las comedias, a pesar de que algunos puedan manifestar su deseo de continuidad nombrándose *parte primera*, como el que se acaba de citar o el de *Primera parte del Parnaso nuevo* (1670). La única serie que en realidad cuajó parece ser la de *Rasgos del ocio*, que no pasó de las dos partes (1660 y 1664): compárense con las 47 ó 48 que alcanzó la colección de *Nuevas Escogidas*. Más escasos son aún los testimonios de entremeses sueltos, aunque haya que aceptar que su reducida materialidad ha hecho aumentar las pérdidas.

La suerte corrida por los autos sacramentales en la imprenta no es mejor. Y eso a pesar de que los primeros textos dramáticos que Lope le confió voluntariamente fueron los cuatro de *El peregrino en su patria*, posiblemente como respuesta al tomo de *Seis comedias* (1603). El primer volumen dedicado prioritariamente a recoger piezas de este género, correspondientes a uno de sus principales cultivadores antes de Calderón, es de 1622, *Doze autos sacramentales y dos comedias divinas, del maestro José de Valdivielso*. De 1644 es *Fiestas del Santissimo Sacramento, repartidas en doze autos sacramentales con sus loas, y entremeses compuestas por el Phenix de España frey Lope*

¹⁷ Ver Profeti, 1988, p. 84.

¹⁸ Agradezco el dato a mi amigo y contertuliano del Hotel Canarias Abraham Madroñal.

Felix de Vega Carpio ... recogidas por el licenciado Ioseph Ortiz de Villera... Otros tomos son: *Autos sacramentales con quatro comedias nuevas y sus loas y entremeses. Primera parte* (1655); *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo diuino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses, representados en esta Corte y nunca hasta aora impressos, recogidos por Isidro de Robles...* (1664); *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo, con sus loas y entremeses, recogidos de los maiores ingenios de España* (1675). Los consignados hasta aquí son resultado de una búsqueda detenida, aunque sin pretensiones de exhaustividad. Para subrayar la escasez de este tipo de colecciones bastará recordar que del más notable de sus cultivadores, Calderón, solo vio la luz en vida el tardío y solitario *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* (1677; reeditado con dos emisiones en 1690).

Es evidente que de la variedad de formas teatrales barrocas la gran triunfadora en las imprentas y las librerías fue la comedia. Apuntada queda la explicación de su posible cercanía a un género de lectura preferente como es la novela. La asociación de novelas y comedias desde los primeros momentos de esplendor de ambas es clara¹⁹. Rotundo es la conocida reflexión de Lope en *La desdicha por la honra* (1624): «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles» (p. 14). Recuérdese también cómo en el capítulo 48 del *Quijote* el canónigo pasa de hablar de unas a otras sin pestañear. Tampoco es desdeñable el testimonio del tordesillesco Avellaneda en el mismo arranque de su fechoría literaria: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo...» (p. 51). Al que sigue poco después la descalificación de Cervantes: «conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus *Novelas*: no nos canse» (p. 53). Y de hecho sus novelas, y muchas más de caballerías o de otra clase, fueron saqueadas por los dramaturgos para sus fábulas dramáticas. Y, viceversa, cuántas veces el teatro entra a ser carne de las novelas: *El Quijote, El Buscón, El viaje entretenido, El diablo cojuelo...*

En la misma identificación incurrieron los encargados de regenerar moralmente la sociedad en los inicios del reinado de Felipe IV. Para ello se estableció una Junta de Reformatión, que en marzo de 1625 determinó: «Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud, se consulte a su Majestad ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos»²⁰.

Aunque no lo contemplara Marcos A. Morínigo en su trabajo sobre «el teatro como sustituto de la novela», los pasos más ciertos hacia el campo que cubre la novela los da, sin duda, el teatro con las comedias impresas. Sobre algunas de las razones de esa preferencia me he pronunciado en otro momento:

A las comedias les sienta bien como objeto de lectura esa libertad con que interpretan las coordenadas espaciales y temporales. La rica información contextualizadora que poseen los versos —llámese decoración verbal o como se quiera— compensa la falta de decorados o efectos escénicos materiales y facilita la lectura. La escasez de didascalias, lejos de ser una

¹⁹ Ver Morínigo, 1957, y Baquero, 1983.

²⁰ En Moll, 1974a, p. 98.

rémora para la comprensión de las situaciones, permite una lectura más fluida. A esto se añaden los primores poéticos, formalizados en figuras retóricas cada vez más complejas (Vega García-Luengos, 2003, p. 1313).

Las comedias pueden leerse como novelas en estilo directo. Su físico en el papel ofrece un parentesco evidente con las novelas dialogadas, del tipo de *El viaje entretenido* o *El coloquio de los perros*, donde también se hacen constar los nombres de los interlocutores al frente de cada parlamento.

Autos sacramentales y piezas breves no tienen esta capacidad de atraer a los lectores. Los primeros, que basan una parte importante de su eficacia artística en la espectacularidad de la puesta en escena, imposible de reflejar en el papel, no ofrecen historias verosímiles. Entremeses y otros géneros breves, cuyo atractivo para los espectadores es evidente, no pueden llevar al papel los factores visuales y la maestría cómica de los comediantes barrocos en que estriba buena parte de su éxito escénico.

UNA DOCENA DE COMEDIAS

Las partes de comedias presentan un patrón formal muy estable. Independientemente de que unas pocas incluyan piezas breves, la inmensa mayoría contiene una docena de comedias²¹. Como se adelantó, en ello debió de tener un papel relevante el libro pionero de *Seis comedias* (1603), que, a su vez, podría haber seguido el modelo prestigioso de *Las seis comedias de Terencio, escritas en latín y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril*, publicado en 1577 y reeditado en 1583 y 1599. Todo apunta a que la idea de ofrecer doce piezas en la edición de la *Parte I* de Zaragoza (1604) surgió del empeño de superar la recopilación lisboeta. De hecho, la edición de Tavanno está compuesta de dos bloques de seis tipográficamente independientes, hasta el punto de que la valenciana de 1605 invierte su orden. Fue la vallisoletana de 1604 la que verdaderamente estableció la fórmula adocenada, al concebir las doce comedias como una unidad bibliográfica.

Razones puramente materiales también debieron de ejercer su peso. Con doce comedias se alcanza un número de páginas adecuado, equiparable al que suman otros libros de ficción, como novelas o cancioneros. Hay testimonios de lo que podía incomodar no alcanzar un cuerpo de tamaño suficiente. Francisco Navarrete, autor de *Flor de Sainetes*, la primera recopilación de piezas breves de la que se tiene noticia, según se recordaba anteriormente, advierte en los preliminares: «Por el poco volumen de este libro me pareció henchille destas dos novelas que se siguen, puesto que son de trabajo mío, y tan mío que en sus intentos no he hallado a quién imitar».

Por otra parte, la docena es una cifra habitual en el comercio de las más variadas mercancías en el Antiguo Régimen, para algunas de las cuales, como los huevos, ha sobrevivido. Parece habitual en el entorno de la imprenta. En un primer rastreo he localizado testimonios en empresarios relevantes del teatro impreso en el siglo XVIII. En

²¹ Entre las excepciones estarían el volumen de *Seis comedias*, que es previo —pero no ajeno— al establecimiento del patrón; el de *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) de Cervantes; la *Parte I* (1628) de Alarcón, con ocho también; la *Parte V* (1636) de Tirso de Molina, con once, al haberle fallado la tercera comedia de *La Santa Juana*; la falsa *Parte V* (1677) de Calderón, con diez; la *Parte XLVII* (1681) y última de *Nuevas Escogidas* ofrece solo nueve comedias de Solís.

el inventario elaborado a la muerte del sevillano Lucas Martín de Hermosilla, en 1720, había «diez y siete mil quinientas y setenta y una docenas y media de comedias». En otro del madrileño Antonio Sanz figuran «Doce mil novecientas y sesenta y seis docenas y siete comedias de diferentes títulos, tasadas a cuatro reales la docena [...]. Cuatrocientas y treinta y tres docenas y cuatro comedias de autos de diferentes títulos, a cuatro reales la docena...»²².

Por imitación, más que por confluencia, también los libros de novelas adoptaron a veces la fórmula adocenada. La relación de casos debe empezar por las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613; reeditadas en 1614). Otros casos son *Doce novelas morales, útiles por sus documentos*, de Diego de Ágreda y Vargas (con tres ediciones en 1620), *Novelas amorosas*, de José Camerino (1624) o *Noches de placer*, de Alonso de Castillo Solórzano (1631)²³.

SEÑALES DE COHERENCIA ESTRUCTURAL Y SIGNIFICATIVA EN ALGUNAS PARTES

Es momento ya de formular algunos apuntes sobre el tipo de cohesión interna que poseen estos objetos donde confluyen físicamente —y a lo mejor espiritualmente, que eso es lo que ahora se trata— distintas obras de un mismo poeta o de varios, escritas normalmente para tiempos, espacios y públicos diferentes. El planteamiento es novedoso y lo ha suscitado el conocimiento reciente de factores conectivos en algunos de los muchos volúmenes que vieron la luz en el siglo xvii y principios del xviii.

Por lo que se refiere a Lope, Luigi Giuliani (2002, pp. 36-37) ha señalado el predominio de comedias que tratan sobre las mudanzas de fortuna en la *Parte III*. Javier Rubiera (2003) ha puesto de relieve el presunto interés del dramaturgo por ofrecer en la *Parte IX* un muestrario de distintos tipos de mujeres y planteamientos amorosos. Yo mismo he apuntado indicios en la *Parte XVI* de que con ella Lope estaba ofreciendo al nuevo rey Felipe IV y al que será su valido una prueba de su capacidad como organizador de fiestas en la corte (2007b, pp. 79-80). También Florence d'Artois (2009), desde la consideración de la categoría genérica de las piezas reunidas —“tragedias” y “tragicomedias”—, ha interpretado esta *Parte XVI* y la *XX* como resultado de un plan orgánico. Por lo que concierne a Calderón, Santiago Fernández Mosquera (2005) ha analizado los elementos de cohesión externa e interna de la *Parte II*; y Yolanda Novo (2002) se ha fijado en la coherencia genérica de la *Parte IX*.

A estos casos ya consignados por trabajos previos podrían añadirse otros donde hay indicios de una voluntad de seleccionar los materiales. En la parte *XV* de Lope, por ejemplo, publicada el mismo año que la *XVI*, 1621, se incluyeron dos comedias bíblicas. Puede pensarse que la agrupación es mínima, pero son las únicas auténticas que de esa materia publicó el Fénix en las partes anteriores a su muerte. No parece, pues, azaroso que vayan juntas.

También en algunas de las partes de Tirso de Molina se aprecia una intención selectiva. Así, en las tres primeras no encontramos ninguna comedia hagiográfica auténtica, mientras que en la *IV* (1635) hay dos y hasta cinco en la *V* (1636); que

²² Ambos textos en Moll, 1999, pp. 81-82.

²³ Agradezco el apunte de estas colecciones a Patricia Festini.

habrían sido seis, la mitad del volumen, si se hubiera incluido la tercera parte de la *Trilogía de la Santa Juana*, que falta y que parece claro que estaba proyectada para que el libro alcanzase la docena de piezas. Esta progresiva decantación hacia el teatro religioso incita a ponerla en relación con los problemas sobrevenidos al Mercedario por su práctica teatral, que tuvieron su momento culminante en el dictamen condenatorio de la Junta de Reformación.

Pero el caso más notable de coherencia interna —de carácter temático, concretamente— que he localizado es tardío y foráneo. Se da en un libro titulado *Comedias nuevas de los más célebres autores y realizados ingenios de España...*, impreso en Amsterdam por David García Henríquez en 1726. Se trata de una de las últimas partes de comedias como tales. A pesar de su datación en pleno siglo XVIII, todos los textos que contiene son de la centuria anterior. Por su orden, estos son los títulos y atribuciones que hacen constar: *La Judía de Toledo*, de Juan Bautista Diamante; *Los trabajos de David y finezas de Michol*, de Gaspar Lozano Montesino; *Manasés Rey de Judea*, de Juan de Orozco; *La creación del mundo*, de Lope de Vega; *Judas Macabeo*, de Pedro Calderón; *El sol obediente al hombre*, de García Aznar Vélez; *El sitio de Betulia*, de Un ingenio desta corte; *El bruto de Babilonia*, de Tres ingenios; *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón; *La prudente Abigail*, de Antonio Enríquez Gómez; *El divino nazareno Sansón*, de Juan Pérez de Montalbán; *La fuerza lastimosa*, de Lope de Vega. Cuando el panorama de comedias españolas de Antiguo Testamento no destaca por su pujanza, sorprende este volumen en el que diez de las doce piezas corresponden a esta materia —todas menos la primera y la última—, lo que no deja resquicio para pensar que sea producto de la casualidad. La búsqueda de un diseño para la colección se ve aún más favorecida por la condición de la primera obra, no veterotestamentaria: *La judía de Toledo*. Es claro que lo judaico es la clave. Solo la última comedia extrañaría: *La fuerza lastimosa*, que Lope escribió a partir del romance del conde Alarcos.

Para entender esta antología singular del teatro bíblico son de gran utilidad los trabajos de Harm den Boer sobre los sefardíes holandeses (1989 y 2003). Nos hablan de la pasión española de los judíos de aquella plaza europea²⁴. Su gusto por el teatro les llevó a promover representaciones y a leerlo. Tres volúmenes de gran tirada, a juzgar por el número de ejemplares conservados, entroncan con ese interés: *Doze comedias. Las mas famosas, que hasta aora han salido a luz* (Colonia Agrippina, Manuel Texera, 1697), *Comedias escogidas de diferentes libros. De los mas celebres, e insignes poetas* (Bruselas, Manuel Texera Tartaz, 1704) y el de 1726 que ahora nos ocupa. Los dos últimos están dedicados a Manuel de Belmonte, miembro de una de esas ricas familias sefardíes «marcadas por una voluntad aristocrática y con una inconfundible preferencia por los modos ibéricos de expresarla» (Den Boer, 1989, p. 690). Como ha señalado Den Boer, los dos primeros tomos tienen falsificados los datos editoriales y en realidad fueron impresos en Amsterdam. Quienes han frecuentado la bibliografía teatral española del XVII están acostumbrados a este tipo de mistificaciones en los pies de imprenta (especialmente caliente fue el periodo de suspensión de licencias entre 1625 y 1634, con mención particular de Sevilla). El develamiento de estos problemas redundará en beneficio, sobre todo, de la historia literaria y la recuperación textual; pero en el caso holandés son

²⁴ Entre los que Miguel de Barrios ocupa un lugar destacado para las letras españolas.

muy interesantes los aspectos sociológicos y culturales. También el crítico antedicho ha apuntado las razones de la falsificación. Una de mercado: colocar los productos en las plazas españolas sin suscitar las suspicacias que para los sistemas de control ideológico provocaría su procedencia de Amsterdam. La otra tiene que ver con el control de fe y pensamiento... Pero no de los españoles peninsulares, sino de los rabinos holandeses, que no se quedaban mancos con respecto a los moralistas peninsulares de las controversias a la hora de considerar pernicioso el teatro, y más viniendo de las «terras de idolatría», como llamaban a ese Sur hispano cuya cultura y literatura, sin embargo, tanto añoraban amplios sectores de los sefardíes cultivados. Se trataría, pues, de sortear la censura propia, siempre vigilante ante cualquier posibilidad de contaminación.

En cambio, el pie de imprenta de 1726 parece correctamente adscrito a Amsterdam. Una explicación parcial a este cambio de política editorial puede encontrarse en los años transcurridos (aunque la coincidencia en el dedicatorio con el del segundo tomo, el susodicho Manuel Jiménez, señala una suerte de continuidad); pero otra seguro que estriba en la selección de textos que con sinceridad o astucia se ha llevado a cabo. Si los tomos de 1697 y 1704 contenían comedias de temas variados (dominan las serias, de carácter histórico, pero, sorprendentemente, ninguna es bíblica), ahora se han buscado diez piezas en las que personajes eminentes del gran libro judío se nombran en sus títulos y protagonizan sus fábulas. Es fascinante la solución de compromiso encontrada para, por un lado, dar rienda suelta a la pasión por el teatro del editor sefardí y de sus clientes, y, por otro, vencer la repugnancia hacia el mismo de quienes ostentaban la dirección moral y religiosa de la comunidad. También llama la atención la capacidad para hacerse con textos provenientes de lugares muy diversos. No tuvo que ser fácil juntarlos. De hecho, todo apunta a que no se consiguieron los doce que se habrían pretendido.

Otro aspecto fundamental para pensar en la conciencia de unidad que pueda regir la fabricación de una parte de comedias es el de la organización de los materiales. En trabajos previos he podido apreciar la existencia de algunas pautas que afectan a distintos tipos de comedias, como las de santos o las que proceden de fiestas cortesanas. Con respecto a las hagiográficas, es curioso constatar cómo las primeras impresas, correspondientes a la segunda década del siglo XVII, ocupan casi sistemáticamente las últimas posiciones de los tomos en los que se insertan: ocurre con la *Parte III* (1612), *VII* (1617) y *VIII* (1617) de Lope, si bien en esta última hay otra en tercer lugar. También en el segundo tomo de poetas valencianos, *Norte de la poesía española...* (1616), hay tres en esos puestos. Aunque esta tendencia no llegó a consolidarse, es muy posible que estuviera motivada por el interés de mezclar lo menos posible historias profanas y sacras, algo contra lo que siempre arremetían los enemigos de los espectáculos públicos. Quizá no muy diferente fue la razón por la que Vera Tassis dejó para la nonata *Parte X* de Calderón hasta ocho comedias religiosas, que prefirió no intercalar en las partes que publicó²⁵.

Respecto a las comedias que sustentaron espectáculos cortesanos, he comentado en otra ocasión la rareza que supone que generasen impresos *ad hoc*, como en otros

²⁵ En otro lugar he manifestado mis dudas de que dispusiera de copias de todas (Vega, 2008, pp. 263-264).

entornos. Lo normal es que se incorporaran a los volúmenes adocenados: pero no al buen tuntún, sino distribuidas de acuerdo con unos patrones que obedecían a distintos fines, de notoriedad principalmente; lo que también hacía que su condición se reflejase en los índices. El caso de Calderón es bastante claro. Las dos primeras fiestas publicadas —*El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios*— lo hacen en la *Parte II* (1637) en posiciones destacadas, la primera y la última. Con ellas la corte había celebrado las noches de San Juan de los dos años anteriores, 1635 y 1636. Se ha apuntado ya que la composición del volumen y el orden de su contenido denotarían el deseo de respaldar el ascenso social del escritor con el prestigio del libro impreso, en cuya portada podía lucir su reciente nombramiento de Caballero de la Orden de Santiago²⁶. También hay un cierto orden de estas fiestas en las partes *III* y *IV*. Más aún en las publicadas por Vera Tassis, en donde este aspecto festivo es fundamental. El editor quiso ostentar desde el arranque de su labor, con la *Parte V* (1682), que apostilló como *verdadera*, que contaba con las bendiciones de Calderón. Era consciente de que su mayor baza para apoyar lo que afirma en los preliminares sobre el trato de favor que había recibido de él —y que, la verdad sea dicha, suscita todas las dudas— estribaba en la posibilidad de ofrecer la comedia de su última fiesta cortesana, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada en marzo de 1680 para celebrar las bodas de Carlos II con María Luisa de Borbón, y la colocó como santo y seña en primer lugar. En el mismo volumen otras cinco piezas se señalan también como fiestas.

Esa pauta se seguirá en el resto de las partes que editó, tanto de las que ofrecían comedias nuevas como de las que reeditaban las aparecidas en vida de Calderón. En otro lugar me he ocupado del contenido del último tomo de la serie, mostrando que el orden de las comedias no es caprichoso, sino que obedece a distintos criterios (2007b, p. 89). En él se marcan como fiestas las que ocupan las posiciones 1ª, 2ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª y 12ª; lo que evidentemente no es una distribución azarosa. Tampoco lo es la colocación que reciben según sean inéditas o ya publicadas (y, en este caso, según la colección en que lo habían sido): las cinco primeras habían aparecido ya en *Nuevas Escogidas*; la sexta y la séptima, en la espuria *Quinta parte* (1677); de la octava a la undécima podrían ser inéditas, porque no se ha localizado ninguna edición; la duodécima y última no lo es, al haber sido publicada en *Nuevas Escogidas*. Me preguntaba en el trabajo aludido si esta condición de la última no querría indicar que en ese momento no disponía de más novedades; o, al menos, en un estado adecuado para publicarse. Esa sospecha se ve alimentada por el tiempo que le costó sacar a luz esa *Parte IX*, y por la imposibilidad de que lo hiciera la anunciada *Parte X*.

Así pues, la serie «oficial» de comedias de Calderón se cerraba con un volumen de orden nada aleatorio. Ese espíritu de orden tampoco estuvo ausente del inicio de la colección de partes en 1636, más de medio siglo antes, con un volumen cuyo mascarón de proa lo constituyó *La vida es sueño*, la comedia en la que más se complació don Pedro de todo su repertorio.

²⁶ Ver Paterson, 2001, pp. 21-22; Vega García-Luengos, 2002, p. 39; y Fernández Mosquera, 2005, pp. 312-318.

CONTRA LA COHERENCIA INTERNA DE LAS PARTES

A pesar de los testimonios aducidos en el apartado anterior, pienso que la voluntad de conjuntar coherentemente las piezas reunidas en las páginas de una parte no debió de ser lo dominante, y que ni siquiera fue intensa o profunda cuando se dio. Como se puede apreciar en los casos anteriormente referidos, con cierta frecuencia los elementos cohesivos son de carácter formal o superficial. Intuyo que lo dominante en el vasto conjunto de partes conservadas debió de ser que las comedias se juntasen porque el azar lo quiso así, tras el ímprobo esfuerzo de sus recopiladores por hacerse con la obligada docena. Asimismo creo que en la mayoría de los casos las posiciones en que se han colocado no se han meditado en exceso. Son afirmaciones que apoyo con las consideraciones que siguen y que abordan la cuestión por distintos flancos.

Desde luego, no parece que fuera un concepto operativo en el arranque del fenómeno. La primera edición zaragozana de la *Parte I* no amalgama doce comedias, sino que agrupa dos bloques de seis más seis. Ni los lectores actuales han encontrado señales de coherencia interna consistente, ni tampoco, al parecer, los de su época, sin exceptuar a los profesionales del libro: es claro que no dieron con esa posible clave Gaspar Leget y Francisco Miguel, responsables de la edición valenciana de 1604, cuando alteraron el orden de los dos grupos tipográficamente independientes de su modelo, la edición de Tavanno. Es más, se permitieron añadir cinco entremeses, aunque no fueran de Lope. La sensación es que el impulso que les movió no fue que los textos se relacionasen entre sí, ni siquiera con el dramaturgo, sino con las representaciones. Esto mismo debió de conducir la labor previa del susodicho Tavanno, como vimos que reflejaba su «Prólogo al lector».

Merece la pena comentar más detenidamente lo que ocurre con la *Parte III* de Lope («y otros autores»), cuya primera edición dice en la portada que fue impresa en Barcelona por Sebastián de Cormellas en 1612, cuando en realidad es un producto sevillano de Gabriel Ramos Bejarano, como demostró Jaime Moll (1974b). Es evidente que no existió un deseo de organizar el conjunto de acuerdo con la autoría porque todas las obras de un mismo escritor no van juntas, sino separadas. Pero tampoco se aprecia otro criterio de orden, pero sí uno —y grande— de desorden: las dos partes de *El Caballero del Espíritu Santo*, escritas por Grajales, de acuerdo con el modelo de «próspera» y «adversa fortuna», ocupan posiciones distantes, que, para más desbarajuste, ni siquiera respetan la cronología: la primera parte ocupa el octavo puesto del volumen y la segunda el segundo. Pienso que es difícil encontrar un indicio más contundente de la falta de organicidad del tomo. Y, sin embargo, pocos volúmenes dejan ver un común divisor temático tan claro —el de las «mudanzas de fortuna»—, como muy bien ha sabido analizar Luigi Giuliani (2002, pp. 36-37). Su recolección no habría sido labor del impresor sino muy probablemente de un aficionado sevillano interesado por un tema de moda en los escenarios de esos años. El empresario del libro aprovecharía esta gavilla de comedias para atender la demanda en el mercado de nuevas partes de Lope de Vega, aunque para ello tuviera que cometer dos tipos de fraude. El primero contra el lector, cuyos deseos de obtener comedias del Fénix solo se satisfacía con un tercio de lo ofrecido, tres de doce; es cierto que es un engaño a medias: si el hecho de iniciar el título del volumen con la fórmula «parte tercera» está claro que pretendía adscribirla a la colección del escritor, también en él advierte a continuación

que las comedias son de «Lope de Vega y otros autores». El segundo fraude, y esta vez sin paliativos, es contra la legalidad vigente, al falsificar los datos de imprenta y ahorrarse así no solo el esfuerzo y el dinero de tramitar las licencias oportunas sino también el riesgo de no obtenerlas. Si a Ramos Bejarano no le preocupaba la coherencia de las autorías ni el orden de los materiales, tampoco lo hacía su uniformidad formal, sacrificada en aras de su visión comercial; y, así, concibió la parte como un producto desmontable, cuyas piezas pudieran venderse por separado (lo debió de discurrir sobre la marcha, porque las dos primeras no lo son). De hecho, algunas de ellas formaron parte de otro volumen posterior, también falso, *Doce comedias de varios autores* (Tortosa, Francisco Murtozell, 1638)²⁷.

Y de las partes más tempranas vayamos a la más tardía, el volumen de *Comedias nuevas de los más célebres autores y realizados ingenios de España*, publicado en Amsterdam en 1726. Destacábamos en él su coherencia temática, quizá por encima de cualquier otro, al agrupar hasta diez comedias bíblicas. Y, sin embargo, esta no repercute en otros aspectos en que hubiera sido lógico encontrarla. Como puede comprobarse por la relación de comedias aducida anteriormente, estas no están organizadas de acuerdo con la cronología de los hechos que dramatizan, y, puestos a prescindir de este criterio, ni siquiera se han juntado las comedias por autores. La sensación es que cada comedia va por libre, sin orden alguno.

De una consideración conjunta de las partes conservadas se deriva que no son muchas, porcentualmente, aquellas cuya publicación fue controlada en mayor o menor medida por los propios dramaturgos, que es una circunstancia favorecedora de que la coherencia interna pueda darse. El grueso fue reunido por instancias ajenas a la escritura dramática u obedecen a la fórmula de autores varios.

Por otro lado, contra la concepción unitaria de estos libros está también su propia materialidad. Lo que se acaba de apuntar a propósito de la *Parte III* de Lope no es una excepción, sino que fueron bastantes las proyectadas como desglosables, para facilitar la separación de cada una de las piezas. De hecho, esto debió de producirse en múltiples ocasiones a juzgar por el número de desglosadas que se encuentran en los fondos conservados de teatro español. Y no solo eso: también algunos volúmenes se constituyeron agrupando sueltas. De hecho la trayectoria global de las ediciones teatrales nos muestra que se progresó cada vez más hacia la fórmula atomizada, de la que es buen testimonio la última gran colección de tomos, *El jardín ameno*. Sin entrar en operaciones mucho más estafalarias, en las que aún se disipa más la idea de que los productores y consumidores pudieran abrigar alguna idea de concepción unitaria. Ahí están las partes extravagantes, urdidas con sueltas o fragmentos de otras, que fueron viendo la luz especialmente durante el periodo de suspensión de licencias. Recuérdense también los tomos facticios del pseudo Vera Tassis, en los que con unos preliminares falsos y sueltas de dispar procedencia se querían emular los publicados por el primer editor sistemático de Calderón.

Las pruebas de que las partes no se concebían como unidades de sentido y, por tanto, como conjuntos de piezas inseparables, son aún mayores por el lado de los usuarios: estos abordaban su separación, su desgajamiento, sin importar que el material se

²⁷ Ver Moll, 1974b, pp. 625-626, n. 23.

resistiese. A muchos no les echó para atrás que finales y comienzos de comedia no ocuparan pliegos separados, ni siquiera hojas distintas, y procedieron a desgajarlas, aunque tuvieran que completar a mano lo que faltaba. La existencia de ejemplares de estas características en las bibliotecas con fondos de teatro antiguo da testimonio de esta práctica.

Otro inconveniente para la idea de una concepción coherente de los volúmenes se deriva de interrogar a los propios responsables de la recopilación sobre su plan a la hora de diseñarla. El resultado es la falta de manifestaciones en este sentido en prólogos y dedicatorias. Como vimos, abundan las que tratan sobre las relaciones del texto impreso con el representado o las alteraciones que han padecido los versos y las atribuciones, pero guardan mutismo sobre las cuestiones que aquí interesan. Desde luego, es sospechoso que los posibles criterios unitarios que las partes puedan tener no se planteen en los paratextos. Lo lógico es que si hubieran existido hilos conductores o criterios organizativos hubieran quedado reflejados ahí de alguna manera. No ocurre esto ni siquiera en los de Lope, que es el dramaturgo en el que más señales de «coherencia» se han encontrado, y que fundamentan de manera especial la propuesta de este encuentro. Y esto es aún más raro conociendo su afán por hacer ostentación de sus méritos y de las novedades aportadas a la historia literaria.

RECOMENDACIÓN FINAL

No obstante lo dicho en nuestro último apartado, a partir de ahora ya no podremos abordar el estudio de las partes de comedias sin plantearnos su posible coherencia interna, más allá de la suma de sus doce comedias. Los testimonios señalados y otros que seguirán apareciendo, producto de la perspicacia de los investigadores puestos ya sobre aviso de la nueva forma de leer estos libros, prueban la existencia de afanes por ordenar los materiales incluidos en algunos de ellos hacia un sentido más o menos cohesionado. Empeñémonos en encontrarlo, pero no nos desanimesmos si no lo logramos, porque es posible —y lo más probable— que no lo tengan.

Referencias bibliográficas

- ARTOIS, Florence d', «Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI y XX* de Lope de Vega», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial/José Fernández de Buendía, 1677. BNE: T.i.157.
- , *Novena parte de Comedias de... Don Pedro Calderón de la Barca... que nvevamente corregidas, publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1691.
- , *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (edición digital).

- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904 (ed. facsímil, con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997).
- DEN BOER, Harm, «El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 679-690.
- , *Spanish and Portuguese Printing in the Northern Netherlands*, Leiden, IDC Publishers, 2003 (CD ROM).
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 45-63.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida...*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1972.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano*. AITENSO, eds. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 303-325.
- GIULIANI, Luigi, «La *Tercera parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lérida, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, pp. 11-49.
- HALEY, George, «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», en *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 257-268.
- IRISO, Silvia, y María MORRÁS, «Prólogo» a la comedia *El perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 255-271.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, ed. Enrique Suárez Figaredo, en *The Works of Cervantes: Other texts*, 2006. URL: http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_GuiaForasteros.pdf.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974a, pp. 97-103.
- , «La “Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores”, falsificación sevillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974b, pp. 619-626.
- , «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.
- , «Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 75, 1999, pp. 81-90.
- MORÍNIGO, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ª época, 2, 1957, pp. 41-61.
- NOVO, Yolanda, «Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la *Parte IX* (1691)», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 283-294.
- PATERSON, Alan K. G., «La socialización de los textos de Calderón; el legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang Ibérica, 2001, pp. 17-29.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primero tomo de las Comedias del Doctor Ivan Perez de Montalvan*, Alcalá, Antonio Vázquez/Manuel López, 1638. BNE: T-3151.

- PINTO CRESPO, Virgilio, «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 181-192.
- PROFETI, Maria Grazia, *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
- , «La “Parte primera” di Lope», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 137-188.
- RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2003, pp. 283-304.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas de Juan Ruíz de Alarcón*, vol. I, ed. Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- TIRSO DE MOLINA, *Parte tercera de las Comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Auila*, Tortosa, Francisco Martorell/Pedro Escuer, 1634. BNE: R/12141.
- VEGA, Lope de, *El Fenix de España Lope de Vega Carpio... Septima parte de sus Comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín/Miguel de Siles, 1617. BNE: R-14100.
- , *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa/Miguel de Siles, 1618. BNE: R-13861.
- , *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Onzena parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618. BNE: R-13862.
- , *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín/ Alonso Pérez, 1619. BNE: R-25127.
- , *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, 38), 1856.
- , *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 1997, 3 vols.
- , *Lírica*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1981.
- , *La noche de San Juan*, ed. Anita K. Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
- , *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La actividad teatral de la corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)», en *Actes du Congrès International: Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Varsovie, 23-28 septembre 1996*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, Faculté des Lettres Modernes, 1997, pp. 205-225.
- , «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-62.
- , «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Ed. Gredos, 2003, t. I., pp. 1289-1320.
- , «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007a, pp. 237-255.
- , «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes. Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 23-25 de agosto de 2006*, ed. Judith Farré, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007b, pp. 69-100.
- , «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008 (*La literatura española en tiempos de los novatores. 1675-1726*), pp. 249-271.

ZOLLER, G., ed., Alfonso Hurtado de Velarde, *Comedia de la libertad de Castilla por el conde Fernán Gonçales*, Verona, Universidad de Verona, 1986.

*

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. «Sobre la identidad de las partes de comedias». En *Criticón* (Toulouse), 108, 2010, pp. 57-78.

Resumen. Las partes de comedias han interesado principalmente en cuanto recipientes de testimonios críticos, sin que apenas se haya considerado su identidad y funcionamiento como productos editoriales. El trabajo pretende una aproximación a estas cuestiones. Tras considerar los primeros pasos y su carácter marcadamente comercial, se plantean sus relaciones con el teatro representado. Un rasgo de la especificidad del teatro impreso es la supremacía de la comedia sobre los otros géneros dramáticos, en lo que debió de tener un peso importante su cercanía espiritual, e incluso física, con la novela. El penúltimo apartado se ocupa de los indicios de cohesión interna que poseen algunas partes: a los ya señalados, se añaden otros que muestran la voluntad de seleccionar y organizar los materiales. En el apartado último se cuestiona el alcance de esos principios de cohesión. Ni parece que su presencia esté generalizada en los volúmenes conservados, ni que sea intensa ni profunda en los casos en que se aprecia. Lo muestran algunos testimonios contemplados con cierto detalle. También son inconvenientes para esta concepción la arquitectura desglosable de muchos de estos volúmenes y su efectivo desglosamiento por los usuarios. Es sospechoso, asimismo, que los posibles criterios unitarios no se planteen en prólogos y dedicatorias. No obstante, a partir de ahora el investigador deberá plantearse este problema cuando aborde el estudio de cualquiera de las partes.

Résumé. Au XVII^e siècle, en Espagne, les recueils de pièces théâtrales (*partes de comedia*) ont été bien étudiées en tant que réceptacles de versions textuelles mais fort peu considérées comme produits éditoriaux, dans leur identité et leur fonctionnement. On envisagera ici le début de leur apparition, leur caractère nettement commercial, et leurs rapports avec le théâtre joué. Le théâtre imprimé conforte la suprématie de la *comedia* sur les autres genres dramatiques, ce que peut expliquer la proximité spirituelle, et même physique qui existait entre *comedia* et *roman*. Par ailleurs, on s'intéressera aux indices révélateurs d'une possible cohérence interne de certaines *partes*, notamment à ceux qui laissent apparaître une volonté de sélectionner et d'organiser les matériaux édités. Ce qui n'empêchera pas de marquer les limites de ce type d'analyse : pas de cohérence repérable dans la plupart des *partes* conservées, et cohérence seulement hypothétique de certaines d'entre elles, comme le montrera l'examen détaillé de plusieurs exemples. L'hypothèse de la cohérence a également contre elle plusieurs phénomènes : 1) la structure *desglosable* (séparable) des recueils et leur dispersion effective de la part des usagers ; 2) ni les prologues ni les dédicaces ne font état d'une quelconque volonté de cohérence. La question, pourtant, méritait d'être posée et devra l'être à l'avenir dans l'étude de chacune des *partes*.

Summary. The *partes de comedias* have interested scholars mostly as elements conveying certain critical testimony, regardless of their identity and function as editorial products. This paper addresses those questions. After considering their early stages and their markedly commercial character, their connection with the performed play is analyzed. One of the specific features of printed drama is the prevalence of *comedia* over the other dramatic genres –probably due to the spiritual, and even physical, closeness to the novel. The penultimate section deals with the signs of internal cohesion in some *partes*: besides those already mentioned, some others show the attempt to select and organize the material. The final section of this paper examines the implications of those cohesion principles. They do not seem to be widespread in all the extant volumes, and whenever they exist, their intensity or soundness is uneven. When analyzed in detail, some of the testimonies confirm this point. Another problem to be considered concerns the detachable architecture of these volumes and the actual detachment carried out by users. Another point that raises questions is the fact that the supposed criteria of unity are not posed in prologues and dedicatorys. Nevertheless, the researcher will need to reconsider these questions before tackling the analysis of the *partes de comedias*.

Palabras clave. Imprenta. Lectura de teatro. Partes de comedias.