

BIBLIOLOGIA

AN INTERNATIONAL JOURNAL OF
BIBLIOGRAPHY, LIBRARY SCIENCE,
HISTORY OF TYPOGRAPHY
AND THE BOOK

4 · 2009

OFFPRINT



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMX

Direttore scientifico · *Editor*

GIORGIO MONTECCHI
giorgio.montecchi@unimi.it

★

Comitato scientifico · *Scientific Board*

JAMES CLOUGH · *Politecnico di Milano*
FRANÇOIS DUPUIGRENET DESROUSSILLES · *Florida State University*
GIOVANNI LUSSU · *Politecnico di Milano*
GIORGIO MONTECCHI · *Università degli Studi di Milano*
JAMES MOSLEY · *University of Reading*
ANGELA NUOVO · *Università degli Studi di Udine*
FABRIZIO SERRA · *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma*
ADRIAAN VAN DER WEEL · *Universiteit Leiden*

★

Redazione · *Assistant to the Editor*

ROBERTA CESANA · *Università degli Studi di Milano*
Dipartimento di Scienze della Storia e della Documentazione storica,
Cattedra di Bibliografia e Biblioteconomia,
Via Festa del Perdono 7, Università degli Studi di Milano, I 20122 Milano,
roberta.cesana@unimi.it

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net). Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

★

«Bibliologia» is a Peer-Reviewed Journal.

LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS FORMATOS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII EN LA IMPRENTA

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

EN 2009 se ha celebrado el cuarto centenario de la primera publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, el singular poema-tratado en el que el principal responsable de la transformación artística que experimentó el teatro en España explica y justifica la fórmula que, a pesar del disgusto de los doctos partidarios de la poética clasicista, se impuso en los escenarios desde finales del siglo XVI hasta muchas décadas después. Así lo quisieron los espectadores, que, pertenecientes a todos los sectores sociales, hicieron de los espectáculos dramáticos su actividad lúdica y celebrativa preferida. Los cambios en el componente literario se produjeron al alimón de los que afectaron a otras dimensiones, desde la comercial a la sociológica. Su consideración conjunta es imprescindible para explicar uno de los capítulos que mejor definen la cultura barroca española y, quizá también, de los que mayor repercusión hacia otros territorios han tenido. Su auge, dilatado en el tiempo, generó una ingente cantidad de textos dramáticos, cuyas cifras no admiten comparación con las de ningún otro teatro nacional de esa época, ni de otras.

Aunque por prescripción genérica el teatro está destinado a la exhibición escénica, su extraordinaria acogida no se redujo a esta, sino que desde principios del siglo XVII se abrió también hacia los canales de difusión y recepción propios de otros géneros, e hizo que proliferaran las copias manuscritas, más allá de las necesarias para la puesta en escena, y, sobre todo, las impresas. Las obras dramáticas, y especialmente las comedias, frecuentaron las imprentas, las librerías, las casas particulares, convertidas en objetos de lectura preferidos de quienes querían leer (o escuchar leer) textos de ficción. Los restos de aquella afición son tan abundantes que deben hacernos reflexionar sobre su importancia e implicaciones. Será necesario cuantificar con detalle la distribución por géneros y subgéneros de las piezas literarias que se estamparon en las imprentas del Antiguo Régimen desde los inicios del

siglo xvii hasta el primer tercio del xix, pero la impresión es que la primacía le corresponde a la comedia. En todo caso, su enorme volumen debe empujar a investigar las razones de esa opción de lectura – qué parte puede deberse al recuerdo de su acogida escénica –, y qué otra a sus virtudes literarias exentas – y las consecuencias – cómo afectó al desarrollo de los géneros específicamente pensados para la lectura, como la novela.

Lo que resulta incontestable es que la afición a la lectura teatral se constituyó en el factor principal para la conservación de los textos.¹ Aunque tampoco bajo la forma de impresos la tuvieron fácil, dada su condición de bienes de consumo más o menos inmediato. Los restos actuales, además de servir de base para los necesarios trabajos de sociología e historia literaria, deben permitirnos la recuperación de ese patrimonio espléndido. Pero hay que ser conscientes de las dificultades. La imprenta añadió los problemas causados por los intereses económicos de libreros e impresores a los que ya planteaba un producto tan marcado por lo comercial en su dimensión escénica primigenia, donde el concepto de propiedad no respetaba la voluntad del escritor. Todo ello afectó seriamente a la atribución e integridad de los textos originales, que es lo que interesa recuperar principalmente; sin diseñar cuanta información puedan proporcionarnos las variantes textuales sobre la historia posterior de las obras.²

Es evidente también que los estudios sobre teatro español, que en un número tan crecido se han dedicado a abordar múltiples aspectos semánticos y formales, no han estado a la altura de la importancia de este apartado mayor de las fuentes textuales. Porque cualquier indagación sólida sobre un fenómeno en el que están enredados tantos aspectos debe basarse en textos editados con el rigor de la crítica textual, que, a su vez, debe partir de la localización y estudio experto de las

¹ Los recuentos hechos a partir de las bibliografías de dramaturgos más completas con las que hoy contamos arrojan resultados muy expresivos de la importancia de la imprenta en este aspecto: de cerca del 90% de las comedias que hoy podemos leer se han conservado impresos antiguos, y más del 60% no cuentan con ningún manuscrito.

² Un planteamiento general sobre los avatares a los que se ven sometidos los textos dramáticos del siglo xvii, dado su estatuto peculiar entre lo literario y lo comercial y las condiciones materiales en que se elaboran y consumen, puede verse en LUIS IGLESIAS FEIJOO, *Los textos de Calderón: las comedias*, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio internacional complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 77-108; y GERMÁN VEGA, *La transmisión del teatro en el siglo xvii*, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Ed. Gredos, 2003, 1, pp. 1289-1320.

copias conservadas que tenga en cuenta las características de su producción y transmisión. La responsabilidad de esta desatención cabe imputársela a medias a los estudiosos, que por desconocimiento o desinterés no se han ocupado de este frente, y al propio objeto de estudio, cuya enormidad y complejidad lo hacen de difícil navegación.

Afortunadamente, poco a poco se está paliando esta carencia con la publicación de catálogos de fondos bibliotecarios, bibliografías de dramaturgos y series, así como estudios de aspectos diversos. El cometido de estas páginas es ofrecer un estado de la cuestión de una parte de esas labores, la concerniente a los dos soportes básicos de la transmisión impresa.

En efecto, dos son las modalidades de publicación del teatro español del siglo XVII:¹ la conjunta de varias piezas teatrales, a la que los contemporáneos denominaban *parte*; y la de una pieza única (o acompañada, circunstancialmente por otras menores), conocida como *suelta*.²

El primer paso conocido de la *comedia nueva* en la imprenta es bajo la fórmula agrupada. Lo constituye el volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, fechado en 1603, del que hay tiradas con pie de imprenta de Pedro Craesbeeck en Lisboa y Pedro Madrugal en Madrid. Lope, que tanto había tenido que ver con la implantación del «arte nuevo» en los tablados hacía más de quince años, figura como reclamo en la portada de este libro, que ya marca algunas características de la trayectoria que ahora se inicia, como es la utilización de reclamos comerciales poco veraces: solo una comedia de la media docena es del escritor cuyo nombre se aprovecha al frente del libro. Por otra parte, el número de piezas recopiladas, que a la postre debió de repercutir en la fijación del que quedará como patrón, podría estar siguiendo el modelo de un libro de prestigio como es el de *Las seis comedias de Terencio escritas en latín y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril*, reeditado en al menos cuatro ocasiones entre 1577 y 1599.

¹ Un panorama sintético de la trayectoria del teatro español en las prensas desde la época de los incunables hasta Calderón puede verse en DON W. CRUICKSHANK, *Calderón y el comercio español del libro*, en KURT y ROSWITHA REICHENBERGER, *Manual bibliográfico calderoniano*, III, Kassel, Edition Reichenberger, 1981, pp. 9-15.

² DON W. CRUICKSHANK, *The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions*, en Michael McGaha, Frank P. Casa (eds.), *Editing the Comedia*, «Michigan Romance Studies», v, 1985, pp. 52-103, ofrece una ajustada explicación de los formatos desde criterios tipográficos y con atención a las consecuencias ecdóticas.

También de 1603 es una suelta de la *Comedia del Saco de Roma* publicada en Barcelona por Sebastián de Cormellas, sin que conste el nombre de su autor Juan de la Cueva.¹ A pesar de las diferencias y de que no se trata de una pieza en la órbita del nuevo teatro, no deja de ser un testimonio interesante que, al tiempo que recoge la tradición de impresiones de piezas sueltas en 4º del siglo xvi, anuncia las características del formato que tanta importancia habría de adquirir a medida que avanzase la edición teatral. Si bien, los primeros años parecen estar dominados por el formato de parte.

Al año siguiente, en 1604, aparecía *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, considerada como la *Parte I* del dramaturgo e inicio ya claro de una prole numerosa de volúmenes del mismo escritor y de otros.² A partir de ahora, salvo raras excepciones, la docena se habría de erigir en unidad de medida de la parte de comedias. Es decir, el doble que el tomo de 1603; lo que no parece fortuito: la edición *princeps* de la *Parte I* (Zaragoza, 1604) consta, en realidad, de dos secciones diferenciadas tipográficamente de seis comedias cada una. Solo a partir de la edición de Valladolid de 1604 se ofrecen como un bloque conjunto.

El término 'parte', que ha llegado a convertirse en sinónimo de libro de comedias (o de otras piezas teatrales), se debe a que el libro en cuestión formaba «parte» como miembro de una serie de unidades semejantes; de hecho, siempre aparece acompañado del ordinal correspondiente, aunque la secuencia se quede solo en la «parte primera», como en el caso de Matos Fragoso (1658). Precisamente, esto mismo había ocurrido con uno de los tomos teatrales del xvi que con mayor claridad se sitúan como antecedentes de los que ahora contemplamos: la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1583; reeditado por Juan de León en 1588).³ Ni el li-

¹ JAMES P. W. CRAWFORD, *The 1603 edition of Juan de la Cueva's Comedia del saco de Roma*, «Modern Language Notes», 44, 1929, p. 389.

² Un detallado estudio bibliográfico de las siete ediciones de este libro lo ha llevado a cabo MARIA GRAZIA PROFETI, *La "Parte primera" di Lope*, «Anuario Lope de Vega», 1, 1995, pp. 137-188. Su historia editorial la han abordado con rigor PATRIZIA CAMPANA, LUIGI GIULIANI, MARÍA MORRÁS, GONZALO PONTÓN, *Introducción*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, I, pp. 11-40.

³ Cueva pensaba en la publicación de una *Segunda parte*. En el *Coro febeo de romances historiales*, editado a finales de 1587, dice el propio autor que es inminente su aparición (JOSÉ CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991,

bro de 1603 ni el de 1604 ostentan este sustantivo en sus portadas, porque sus promotores no tenían una idea – al menos expresa – de su continuidad.

Una vez lanzado el proceso, será rara la publicación de volúmenes aislados; lo más normal son las colecciones, que pueden dividirse en dos tipos, no en todos los casos diferenciados con claridad: aquellas cuyas partes recogen las obras de un mismo dramaturgo, y las que acogen las de varios.

LAS COLECCIONES PARTICULARES DE LOS DRAMATURGOS

Con pocas excepciones, los poetas dramáticos más destacados cuentan con ellas: Lope, Calderón, Tirso, Alarcón, Rojas, Moreto. También otros a los que tradicionalmente no se les ha concedido tanta relevancia: Guillén de Castro, Montalbán, Diamante, Matos, Solís. Entre los que no las tienen, llaman la atención dos pertenecientes a las primeras generaciones, Mira de Amescua y Luis Vélez de Guevara: es evidente que su fama no fue menor que las de otros que sí que contaron con ellas, ni su fecundidad, suficiente como para completar al menos media docena de partes solo con las comedias que han llegado hasta hoy de forma dispersa.

Las partes «oficiales» de Lope son 25, publicadas entre 1604 y 1647; algunas, especialmente las primeras, tuvieron diversas reediciones.¹ Las ocho primeras aparecieron supuestamente sin su autorización y control, aunque la duda asalta en algunos casos.

Una atención especial merece la *Parte III*, cuya portada dice haberla impreso en Barcelona Sebastián de Cormellas en 1612. En ella encontramos un adelanto bien expresivo de los problemas que afectarán a otros volúmenes a lo largo del siglo. La rareza que primero salta a la vista es su contenido, ya que solo son de Lope tres de las piezas. Las demás han necesitado la pericia de Jaime Moll para sacarlas a la luz. Las brillantes averiguaciones del estudioso, basadas principalmente en

p. 131). El 9 de junio de 1595 está fechado un poder suyo para presentar la solicitud de impresión de «vn libro yntitulado *Segunda parte de las comedias y tragedias* que yo tengo hecho a mi nombre» (FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Revista de Archivos, 1913, p. 514).

¹ Un catálogo abreviado de las partes de Lope, con las ediciones correspondientes y localización de ejemplares puede verse en MARIA GRAZIA PROFETI, *La Collezione "Diferentes Autores"*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988, pp. 172-207.

aspectos tipográficos, han culminado con la identificación del empresario sevillano Gabriel Ramos Bejarano como responsable, quien además de falsificar el pie de imprenta, se habría aprovechado de los preliminares y dedicatoria de otro volumen publicado unos años antes en Valencia.¹

Tras la publicación de la *VII* y *VIII* (1617), y la pérdida del pleito a que dieron lugar, Lope optó por tomar las riendas de su publicación. De la *IX* (1617) a la *XX* (1625) salieron en vida del escritor. Las cinco últimas son póstumas (1635 y 1647).²

Las nueve partes de comedias de Calderón se publicaron entre 1636 y 1691.³ Las cinco primeras aparecieron antes de la muerte del poeta. De la *I* (1636) y la *II* (1637) se responsabilizó su hermano José, detrás del cual todo parece apuntar que estaba el propio dramaturgo. La *Parte v* (1677) es un volumen desautorizado, tal como hace constar el poeta en el prólogo del primer tomo y único de sus autos sacramentales (1677). Al año siguiente de su muerte, Juan Vera Tassis prosiguió esta edición 'oficial' con la *Verdadera Parte v* (1682) y las sucesivas hasta la *IX* (1691). También reeditó las cuatro primeras (1685-1688). Algunos problemas de falsificación de pies de imprenta que afectan a estas ediciones han sido abordados especialmente por Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank.⁴

De forma legal o fraudulenta, la colección de comedias de Calderón tuvo buena acogida en el siglo XVIII, como ha estudiado Jaime Moll.⁵ Las nueve partes de Vera se reeditaron (1715-1731) y fueron la base de la edición en once tomos de Fernández de Apontes (1760-1763). Menos

¹ La «Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores», falsificación sevillana, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 77, 1974, pp. 619-626.

² De las relaciones de Lope con sus editores han tratado JAIME MOLL, *Los editores de Lope de Vega*, «Edad de Oro», 14, 1995, pp. 213-222; y MARIA GRAZIA PROFETI, *Estrategias editoriales de Lope de Vega*, en Florencio Sevilla, Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 679-685.

³ Ver KURT y ROSWITHA REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979, pp. 21-31.

⁴ *The Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Don W. Cruickshank, John E. Varey (eds.), *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A facsimile edition*, London, Gregg International Publishers-Tamesis Books, 1973.

⁵ *Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón*, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro"* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 221-234.

ortodoxa fue la operación conocida como Pseudo-Vera Tassis, que llevaron a cabo los Herederos de Gabriel de León a principios de siglo, consistente en reunir bajo preliminares falsos sueltas con las comedias correspondientes a cada parte. Sin afán de engaño, pero también con las sueltas como soporte, los libreros barceloneses Carlos Saper y Francisco Suriá publicaron a partir de 1763 las 108 comedias de las nueve partes de Vera Tassis. Alguno de los casos conocidos pone en evidencia que se valieron no de ejemplares legales de Vera Tassis sino del Pseudo.¹

Según se apuntó, el escritor se responsabilizaría de un único volumen de autos sacramentales (1677). En el siglo XVIII vieron la luz los seis tomos de Pando y Mier (1717), con doce piezas cada uno, que fueron reeditados, aunque con distinto orden, por Fernández de Apontes (1759-1760).

De las comedias de Tirso de Molina se publicaron cinco partes entre 1627 y 1636, no exentas de problemas.² Sobre los que plantea la *Parte I* han arrojado luz sendos trabajos de Jaime Moll³ y Don W. Cruickshank.⁴ Tirso había conseguido en 1624 el privilegio para publicarla, pero cuando estaba a punto de salir de las prensas sevillanas de Francisco de Lyra y Manuel de Sande, el 6 de marzo de 1625 se produjo el dictamen de la Junta de Reformación contra Tirso y la publicación en general de literatura de ficción, y se cortó el proceso. El tomo no aparecería hasta 1627, y lo haría sin aprobaciones ni licencias de impresión: *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* (Sevilla, Francisco de Lira-Manuel de Sande, 1627). Se ha considerado que había una segunda edición (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1631), pero los estudios tipográficos demuestran que las comedias pertenecen a la misma edición que la anterior, y que la portada y los preliminares también fueron impresos por Lyra. Son, pues, dos emisiones distintas de la misma edición, y las dos ilegales. Con todo, la que mayores problemas para la

¹ GERMÁN VEGA, DON W. CRUICKSHANK, JOSÉ MARÍA RUANO, *La segunda versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, University Press, 2000, pp. 152-155.

² Ver ALICE H. BUSHEE, *The five «Partes» of Tirso de Molina*, «Hispanic Review», 3, 1935, pp. 89-102.

³ *El problema bibliográfico de la Primera Parte de las comedias de Tirso*, en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1974, pp. 85-94.

⁴ *Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville*, «The Library», 11, 3, 1989, pp. 231-252.

historia literaria ha planteado es la *Parte II* (1635), por la afirmación del prólogo-dedicatoria de que sólo son suyas cuatro de las doce, entre las que está *El condenado por desconfiado*. También el escritor incluyó algunas piezas dramáticas en sus dos misceláneas, *Los cigarrales de Toledo* (1624) y *Deleitar aprovechando* (1635).

De Moreto nos han llegado tres partes (1654-1676). Dos de Guillén de Castro (1624-1625), Ruiz Alarcón (1628-1634), Pérez de Montalbán (1635-1639), Rojas Zorrilla (1640-1645) y Diamante (1670-1674). Una de Cervantes, *Ocho comedias y entremeses* (1615), Matos Fragoso (1658) y Solís (1681).

La calidad textual de todas estas partes suele estar en relación con el tipo de responsabilidad editorial que cada una de ellas tiene: desde las editadas bajo los auspicios de los propios dramaturgos, o de allegados suyos, a las que corrieron a cargo de manos totalmente ajenas e, incluso, contrarias a su voluntad. Estas diferencias las podemos encontrar dentro de una misma colección: son claras las desavenencias entre partes en los casos de Lope y Calderón. Y hasta entre comedias de una misma parte: en los dos primeros volúmenes de don Pedro, editados bajo el nombre de su hermano José (pero con privilegio en beneficio del propio escritor), hay algunas que se resisten seriamente a que pensemos que estuvieron a su cuidado.¹ Es decir, que no es garantía suficiente de fiabilidad textual el que conste el respaldo próximo del escritor. Debe estudiarse cada caso en particular.

Afortunadamente, esta ardua tarea está en marcha y va ofreciendo ya resultados. En estos momentos diversos equipos de investigadores abordan con rigor una de las tareas más escandalosamente pendientes desde los orígenes de los estudios de literatura dramática áurea: la elaboración de ediciones críticas de las obras completas de al menos los principales escritores del género áureo.

A esta tarea llamaba ya en 1848 Hartzenbusch, el más notable de los responsables de la recuperación contemporánea del teatro del siglo XVII con la edición de casi tres centenares de comedias. Para él, la pu-

¹ Véanse, al respecto, los trabajos de LUIS IGLESIAS FEIJOO, *Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de El príncipe constante*, «Anuario Calderoniano», 1, 2008, pp. 245-268; y GERMÁN VEGA, *Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la Segunda parte*, en José María Ruano de la Haza, Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-62.

blicación de esos textos con el rigor que él mismo hubiera querido practicar – parejo en sus líneas sustanciales al que hoy exige la crítica textual, pero que con sus medios y soledad no podía alcanzar –, era una cuestión de estado: «deberían salir a luz bajo los auspicios de la Corona o del Gobierno». Pues bien, de alguna manera, más de siglo y medio después eso se está produciendo. Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Moreto, que ocupan posiciones de privilegio en la valoración de sus contemporáneos y de los nuestros, son ya objeto de la atención de otros tantos equipos, la mayoría de ellos al amparo de proyectos I + D, con financiación del Estado y los fondos Feder.¹ Otra de las empresas editoriales en marcha, bajo la dirección de Ignacio Arellano y que cuenta ya con frutos, no tiene como objetivo las obras de un dramaturgo determinado sino las de un subgénero dramático, la comedia burlesca, un producto tan atractivo en determinados entornos y momentos de la trayectoria teatral barroca como desatendido hasta hace poco por los investigadores. En estos momentos, también se están poniendo los cimientos de sendos proyectos que abordarán la edición crítica de las obras de otros dos importantes dramaturgos, como son Juan Ruiz de Alarcón, coordinado por Ysla Campbell, y Juan Pérez de Montalbán, coordinado por Claudia Dematté. Dada la aludida magnitud de las cifras del teatro español y los problemas de transmisión que lo embargan, las labores serán arduas, pero la calidad de los grupos y los resultados parciales obtenidos permiten esperar con optimismo su culminación. Y que, por fin, los investigadores, las gentes de teatro y los lectores puedan contar con las obras de los clásicos españoles en condiciones semejantes a las de otros grandes de la escena europea.

De regreso a las *partes*, es interesante constatar cómo mayoritariamente los equipos encargados de los escritores que disponen de ellas han considerado oportuno tener en cuenta este factor a la hora de ordenar los pasos de esa recuperación, al tiempo que, en ocasiones, han abordado el estudio concienzudo de su historia editorial.

¹ Un estado de la cuestión de estas importantes empresas filológicas puede verse en Germán Vega (ed.), *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2009. En él, Guillermo Serés, Blanca Oteiza, Agustín de la Granja, George Peale, Ignacio Arellano, Rafael González Cañal y María Luisa Lobato, directores de los equipos que trabajan sobre Lope, Tirso, Mira, Vélez, Calderón, Rojas y Moreto, respectivamente, exponen sus planteamientos, situación y perspectivas.

En el caso de Lope de Vega, gracias a la labor de los miembros de Prolope, coordinados por Alberto Blecuá y Guillermo Serés, de la Universidad Autónoma de Barcelona, disponemos de una información excelente sobre diversos aspectos de la formación de sus nueve partes primeras (con excepción de la *viii*, a punto de salir), que es por donde se llega el proyecto.

Respecto a Calderón, también ha tenido muy en cuenta la configuración de partes el grupo de investigadores que desde la Universidad de Santiago de Compostela lideran Luis Iglesias y Santiago Fernández Mosquera, y que en los últimos años ha dado a las prensas las tres primeras, con los estudios correspondientes de cada una de ellas.¹ Los textos de las obras, aunque carecen de anotación, son los resultantes de rigurosas operaciones ecdóticas. La publicación de las ediciones críticas de las comedias completas de Calderón, con todo lo que un trabajo de este tipo exige, se ha iniciado también bajo la dirección de Ignacio Arellano, en colaboración con el equipo de Santiago. En este caso, las comedias irán apareciendo en volúmenes independientes o agrupadas de dos en dos, sin atenerse a su disposición primigenia en las distintas partes. También el equipo Griso de la Universidad de Navarra ha publicado ya una buena parte de los *Autos sacramentales completos*, con más de sesenta volúmenes correspondientes a obras y estudios.

La edición de las *Comedias* de Agustín Moreto, por el equipo que dirige María Luisa Lobato, de la Universidad de Burgos, ha presentado recientemente su primer volumen, con las tres primeras comedias de la *Parte I*, a la que precede un estudio riguroso de Miguel Zugasti sobre las circunstancias bien peculiares y documentadas de la conformación a cargo del propio escritor de ese tomo, del que hasta se conservan materiales del original de imprenta.²

En el caso de Tirso de Molina, el Instituto de Estudios Tirsonianos ha iniciado sus *Obras completas*, bajo la dirección de Blanca Oteiza, de la

¹ LUIS IGLESIAS FEIJOO, *Introducción*, en PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias*, I, *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. xxvi-xxxiii; SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Introducción*, en IDEM, *Comedias*, II, *Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. ix-xxi; DON W. CRUICKSHANK, *Introducción*, en IDEM, *Comedias*, III, *Tercera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. ix-xii.

² *La Primera parte: de la escena al libro*, en AGUSTÍN MORETO, *Primera parte de comedias*, I. Ed. de Miguel Zugasti, Esther Borrego Gutiérrez, Beata Baczynska, María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2008, pp. 1-17.

Universidad de Navarra, con la publicación de la *Parte IV*. Sin embargo, no han dedicado un estudio específico al volumen. Lo mismo ha ocurrido con Rojas Zorrilla, cuyo equipo, dirigido desde el Instituto Almagro de Teatro Clásico por Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, ha comenzado la publicación de las *Obras completas* por las comedias de la *Parte I* del autor, aunque sin detenerse en la consideración de su historia editorial.

En los últimos años, se ha apuntado la existencia de una voluntad de selección y organización en los responsables de la publicación de algunas partes. Lo ha hecho Javier Rubiera en relación con la *Parte IX* de Lope, la primera que el dramaturgo controló plenamente, en la que – según el estudioso – existiría una intención de ofrecer comedias con distintos tipos de mujeres y de planteamientos amorosos.¹ En relación con la *Parte XVI*, yo mismo he señalado la concentración en ella de piezas orientadas hacia la representación palaciega; esto, unido a lo que se dice en el prólogo y en las dedicatorias de varias de las obras a los nuevos hombre fuertes tras el cambio de monarca en 1621 (precisamente la primera de ellas es a favor del conde de Olivares), permite pensar que nada es fortuito y que Lope intentó montar una especie de muestrario de piezas útiles para los nuevos mandatarios.² También Florence d'Artois, de forma independiente, y desde la consideración de la categoría genérica de las piezas reunidas, ha interpretado esta *Parte XVI* y la *XX* como resultado de un plan orgánico.³ Por lo que se refiere a Calderón, Santiago Fernández Mosquera ha analizado en un trabajo reciente los elementos de cohesión externa e interna de la *Parte II*,⁴ y Yolanda

¹ *Amor y mujer en la Novena parte de comedias*, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), *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*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2003, pp. 283-304.

² *Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones*, en Judith Farré (ed.), *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*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 79-80.

³ *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 Xavier Tubau (ed.), «Aún no dejó la pluma». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.

⁴ *Defensa e ilustración de la Segunda parte (1637) de Calderón de la Barca*, en Melchora Romanos, Ximena González, Florencia Calvo (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano*. AITENSO, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 303-325.

Novo se ha fijado en algunos aspectos de la coherencia genérica de la *Parte IX*.¹

La mejora en el conocimiento de las *partes* y la detección de casos como los vistos ha llevado a plantearse la necesidad de su estudio como una suerte de género editorial. A este fin se ha celebrado en enero de 2009 un seminario en la Casa de Velázquez, dirigido por Florence d'Artois y Santiago Fernández Mosquera, con el lema «Las comedias en sus *partes*: ¿Coherencia o coincidencia?».²

LAS COLECCIONES DE VARIOS AUTORES

La primera importante es la conocida como *Diferentes Autores*, que alcanzó hasta la *Parte XLIV*, publicada en 1652. Hoy se sabe que las veinte primeras no existieron como tales, sino que deben identificarse con las partes de Lope – tal como señaló A. Restori y ha estudiado pormenorizadamente M. G. Profeti.³ La ya aludida suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas, promovida por la Junta de Reformatión en 1625,⁴ habría provocado una bifurcación de la serie de Lope a partir de la *Parte XX*: una de sus ramas la constituiría la de *Diferentes Autores*, que se iniciaría con la *Parte XXI* y acabaría con la susodicha *XLIV* (1652); la otra rama está formada por la continuación de las partes de Lope, con la *XXI*, que apareció en 1635, bastantes años después de haberse interrumpido, y se cerró con la *XXV* en 1647. Sigue habiendo enigmas en la colección de *Diferentes*. El más llamativo es que no se haya localizado ningún ejemplar de las supuestas partes que irían de la *XXXIV* a la *XL*, ni de la *XXIII*. Respecto a la *XXI*, la hipótesis de Restori y Profeti es que debería identificarse con el conocido como «tomo antiguo» de Schaeffer, que hoy se custodia en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo, pero nada hay en sus páginas que lo digan inequívocamente.

¹ *Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la Parte IX (1691)*, en Ignacio Arellano (ed.), *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*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, I, pp. 283-294.

² Sus actas se publicarán en uno de los números de *Criticón* de 2010.

³ ANTONIO RESTORI, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, Olschki, 1927; MARIA GRAZIA PROFETI, *La Collezione "Diferentes Autores"*, cit.

⁴ Sobre este capítulo decisivo para la edición teatral en el momento de su mayor esplendor en los escenarios es imprescindible el trabajo de JAIME MOLL, *Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634*, «Boletín de la Real Academia Española», 54, 1974, pp. 97-103.

Durante los años de suspensión de licencias, los empresarios del libro, sobre todo sevillanos, intentaron salir a flote con operaciones que sorteaban la legalidad, y la colección dio lugar a la aparición de sueltas partes con diversos tipos de falsificaciones, como cambios de fechas y lugares de impresión, reaprovechamiento de materiales anteriores, recopilaciones de sueltas, etc. Estos sería los casos de la *Parte II de Lope y otros autores* (Barcelona, Margarit, 1630), *Parte xxv de Lope y otros autores* (Zaragoza, Vergés-Soto Velasco, 1631; Barcelona, Cormellas, 1631), *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, parte xxix* (Huesca, Lusón, 1634), *Doce comedias* (Tortosa, Martorell, 1638), *Parte LVII de Diferentes Autores* (Valencia, Sansoni, 1646).¹

El final de la colección de *Diferentes Autores* coincidió brevemente con el inicio de la que habría de dominar buena parte de la segunda mitad del siglo xvii, la denominada de forma abreviada *Comedias Nuevas Escogidas*, o simplemente *Escogidas*, una importante serie, habida cuenta del número de volúmenes que la componen – 47 entre 1652 y 1681 – con 577 comedias, bastantes de ellas cercanas a los momentos de escritura y primera representación. Con fecha de 1704 hay una pretendida *Parte XLVIII*, pero ya muy separada del tiempo en que sin apenas lapsos habían aparecido los volúmenes anteriores. Emilio Cotarelo publicó un catálogo abreviado de los diferentes volúmenes, con mención de las comedias que contienen, que, a pesar de sus carencias y algunos errores, hoy sigue siendo de consulta imprescindible, dada la importancia de la colección.² Lamentablemente, el intento de Antonio Gasparetti de describir detalladamente cada uno de los volúmenes se quedó en el comienzo.³ Más recientemente, Alessandro Cassol

¹ De estos episodios se han ocupado, entre otros trabajos, J. MOLL, *El problema bibliográfico de la Primera Parte de las comedias de Tirso*, cit.; DON W. CRUICKSHANK, *The first edition of El burlador de Sevilla*, «Hispanic Review», 49, 1981, pp. 443-467; MARIA GRAZIA PROFETI, *Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos*, en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, 1, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1993, pp. 261-274; GERMÁN VEGA, *Enredar con Lope: indagaciones a partir de la comedia de Dos agravios sin ofensa*, en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las xx Jornadas de Teatro Clásico (1997)*. Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 71-96.

² *Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704*, «Boletín de la Real Academia Española», 18, 1931, pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; 19, 1932, pp. 161-218.

³ *La collezione di Comedias Nuevas Escogidas (Madrid, 1652-1681)*, «Archivum Romanicum», 15, 1931, pp. 541-587; 22, 1938, pp. 99-117.

ha manifestado su interés por llevar a cabo el control adecuado que tanto necesita la serie.¹ Algunas de las partes sí que han suscitado un interés especial. Destaca, por problemas y atención prestada, la *VI* (1653), a la que han dedicado estudios M. G. Profeti y L. Iglesias.² Asimismo, las preguntas que plantea la *Parte XLVII* (1681), compuesta por comedias de Antonio de Solís, han sido abordadas por Profeti.³

La colección conocida como *Jardín ameno* es la tercera y última grande de autores diversos del siglo XVII, con prolongación a los primeros años del XVIII. Con ella se pone en evidencia la decantación que experimentó la edición teatral hacia el formato de sueltas. Esta posibilidad activada desde los comienzos, como se vio, se irá haciendo progresivamente con la primacía. El conjunto en cuestión se compone de comedias seriadas, con el 342 como número más alto, que pueden comercializarse por separado o agrupadas de doce en doce, hasta un total de 28 volúmenes, en cuyas portadas reza la fórmula *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Lo fueron sacando a la luz desde Madrid los Herederos de Gabriel de León entre 1686 y 1704. De la predilección de los clientes por la adquisición en sueltas nos da idea el que hoy sólo se tenga noticia de una docena escasa de volúmenes desperdigados en distintas bibliotecas. Los impresos sueltos proceden de diferentes talleres, y es normal encontrar para cada número bastantes ediciones; lo que también debe ser tomado como indicio de una alta demanda. Por otro lado, algunas calas sobre la posición de estos impresos en la transmisión textual de algunas comedias estudiadas tienden a señalarlas como ascendentes de una porción significativa de las obras del XVII que perviven en el XVIII. A falta del estudio en profundidad que merece, podemos hacernos una idea de distintos aspectos de la colección a través de los trabajos de Jaime Moll y Kurt Reichenberger.⁴

¹ Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las Escogidas, en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, «Críticón», 87-88-89, 2003, pp. 143-159.

² MARIA GRAZIA PROFETI, *Un enigma bibliografico: La Parte VI de Comedias Nuevas Escogidas*, en *Annali della Facoltà di Economia e Commercio*, Verona, 1976, pp. 1-18; LUIS IGLESIAS, *La extraña Sexta parte de comedias escogidas*, en Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Cuatro triunfos áureos. Actas selectas del XIII Congreso de la AITENSO*. México D. F., octubre de 2007, en prensa.

³ Le 'comedias' di Solís: un curioso episodio di editoria teatrale, «Cuadernos Bibliográficos», 32, 1975, pp. 77-87.

⁴ J. MOLL, *Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón*, cit.; IDEM, *Comedias sueltas no identificadas, Anexo I de Repertorio de impresos españoles perdi-*

Una colección de tamaño mucho más reducido que las tres vistas es la conformada por las cinco partes publicadas en Lisboa entre 1646 y 1653, conocida por la fórmula que encabeza sus portadas *Doce comedias las más grandiosas*. Los volúmenes contiene piezas desglosables de autores secundarios o ya editadas. M. G. Profeti ha realizado una primera aproximación al conjunto.¹

Años antes, en la primera fase de impresos teatrales, habían aparecido en Valencia los volúmenes *Doce comedias famosas de cuatro poetas valencianos* (1608) y *Norte de la poesía española* (1616), que acogen las obras de dramaturgos que desarrollaron su labor en la capital levantina y contribuyeron a su auge teatral. Hay en ellos rasgos que remiten a los impresos dramáticos del siglo anterior junto a otros de los nuevos tiempos, como que sean doce las piezas reunidas. Su análisis bibliográfico se debe una vez más a M. G. Profeti.²

Tampoco están conectados explícitamente como colección, aunque existen firmes lazos entre ellos, tres volúmenes publicados más allá de las fronteras españolas entre los últimos años del siglo xvii y el primer cuarto del xviii: *Doce comedias las más famosas que hasta ahora han salido a luz* (Colonia, 1697), *Comedias escogidas de diferentes libros de los más célebres e insignes poetas* (Bruselas, 1704) y *Comedias nuevas de los más célebres autores y realzados ingenios de España* (Ámsterdam, 1726). A pesar de tan dispares pies de imprenta, los tres fueron publicados en Ámsterdam, en el entorno de sefardíes holandeses. Harm den Boer ha dado a conocer los términos de la falsificación perpetrada en los dos primeros volúmenes, cuya intención sería evitar el rigorismo de los rabinos.³ Los datos del tercero son auténticos, lo que podría encontrar una explicación coherente no solo en la diferencia cronológica sino

dos e imaginarios, I, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982, pp. 289-329; KURT REICHENBERGER, *El 'Jardín Ameno'. Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo xvii hasta comienzos del siglo xviii*, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del Siglo xvii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Rodopi, 1989, II, pp. 287-297.

¹ *Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del secolo xvii*, «La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di bibliografia», 80, 1978, pp. 73-83.

² I «*Poetas Valencianos*»: *due raccolte teatrali*, en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988, pp. 561-567.

³ *El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del s. xvii*, en J. Huerta Calvo, H. den Boer, F. Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, cit., III, pp. 679-690.

también en la alta concentración de comedias veterotestamentarias que presenta.¹

A lo largo del siglo xvii aparecieron otros tomos aislados, como *Cuatro comedias de diversos autores* (1613), *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (1651), *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España* (1664). También hay algunos otros volúmenes que recogen autos, entremeses y otras piezas menores.

LAS SUELTAS

Ya se ha señalado que este producto terminó por dominar el mercado de los impresos teatrales. El formato facilitaba su adquisición por parte de los clientes, pero, sobre todo, debía de resultarles más rentable a los productores.² Además, permitía atender también los gustos de quienes se decantaban por los tomos de a doce; bastaba para ello juntarlas, añadir portada, e incluso preliminares, y encuadernarlas. Así se acaba de ver que ocurría a propósito del *Jardín ameno*, a finales del siglo xvii, pero se encontraba ya en los primeros testimonios: si la *Parte III* de Lope (1612) está hecha de desglosables, la *v* (1615) es una recopilación de sueltas. La fórmula la exprimieron especialmente los libreros sevillanos durante los años de suspensión de licencias entre 1625 y 1634. A juzgar por algunos casos, a los clientes no les echaba para atrás ni las faltas de homogeneidad más manifiestas: ahí están los volúmenes pseudo-Vera Tassis.

Por su físico, estos impresos entrarían dentro del universo de los pliegos sueltos. Una comedia solía necesitar cuatro pliegos de papel en formato 41 – medio pliego o entero, arriba o abajo. Las sueltas más antiguas podían utilizar pliegos conjugados, con 8 hojas. Aunque en cantidad muy inferior, también se publicaron en este formato autos sacramentales y piezas breves (estos es más frecuente que sean en 81).

¹ De él me ocupo en *La fortuna impresa de las comedias bíblicas*, en *La Biblia en el teatro español. Actas del Congreso Internacional. San Millán de la Cogolla, 24-29 de noviembre de 2008*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, en prensa.

² Aunque para un periodo tardío, François Lopez ha mostrado con documentos de mediados del siglo xviii las ventajas económicas de un tipo sobre otro: la ganancia conseguida por las sueltas podía alcanzar hasta un 800% de la inversión, frente al 45% de las partes, en el mejor de los casos (*Une édition fantôme de Calderón (Pour une histoire de la 'comedia suelta')*, en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, II, pp. 707-719).

Su cuerpo menor y desaliñado¹ ha hecho que muchas se perdieran en origen o en el transcurso de los años, o se descontrolaran entre los fondos bibliográficos con bastante más facilidad que otros impresos. También ha dificultado su atención la falta de datos de imprenta de un buen número de ellas. A lo que se ha unido el menor interés que tradicionalmente han despertado en los estudiosos del teatro antiguo español, que han preferido los manuscritos y las ediciones en partes. Hoy no hay dudas sobre su importancia y disponemos de interesantes estudios sobre ellas en general o sobre determinadas series, así como catálogos que permiten conocer su existencia en diferentes bibliotecas.

En principio, las que más interés deben suscitar son precisamente las que no llevan datos de imprenta, porque esto ocurre con la mayor parte de las publicadas en el siglo xvii, a diferencia de las de la centuria siguiente, que rara vez carecen de colofón donde constan esos datos. El problema serio de las sueltas indocumentadas es precisar el tiempo, y también el espacio, de su fabricación. El investigador riguroso necesita concretar lo más posible estas coordenadas, que suelen ser muy rentables para las labores de crítica textual y de historia literaria. Para ello se requieren estudios tipográficos de base que apenas están desarrollados. No obstante, en algunos casos se ha llegado a resultados muy satisfactorios que han ayudado decisivamente a los estudios literarios. El análisis de la suelta de *La vida es sueño*, atribuida a Lope de Vega, que se conserva en la Universidad de Liverpool, llevado a cabo por D. W. Cruickshank, ha dado como conclusión que fue impresa entre 1632 y 1634, lo que supone contar con un dato objetivo para adelantar el momento de escritura de la genial comedia calderoniana, que tradicionalmente se ha fechado en 1635. Además, su identificación como producto del impresor sevillano Francisco de Lyra, ha permitido ponerla en relación con otros impresos hispalenses de comedias de Calderón, y de otros dramaturgos, que en esos años también se atribuyeron a Lope.² Así pues, esta explotación comercial de

¹ Para F. Lopez, este pobre aspecto debió de tener una parte de culpa en el desdén que los ilustrados sintieron hacia el teatro español de la centuria anterior: 'en el mundo de la edición, el hábito hace al monje, y la pobreza, desgraciadamente, acaba por ser vileza' (*La comedia suelta y compañía, 'mercadería vendible' y teatro para leer*, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo xviii*, Lleida, Universitat, 1996, pp. 599-600).

² GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, DON W. CRUICKSHANK, JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, *La segunda versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, University Press, 2000, p. 12.

su nombre subraya con indicios concretos el éxito del Fénix en esos momentos. El mismo Cruickshank ha identificado como proveniente de los talleres de Lyra, pero hacia 1635, una suelta de *Tan largo me lo fiáis*, atribuida en este caso a Calderón.¹ A partir de aquí, mis propias indagaciones han mostrado cómo esa suelta no es un caso aislado, sino que está estrechamente relacionada con otras, de las que he localizado una docena, cuya comunidad de rasgos – incluso de desperfectos tipográficos – permiten concluir que salieron del mismo taller en un margen temporal estrecho. Las comedias de este grupo se caracterizan por llevar atribuciones – a Tirso, Rojas y, sobre todo, Calderón – que, en la mayoría de los casos se pueden negar o son difíciles de demostrar. Los datos analizados parecen apuntar que estamos ante un cambio en la política promocional de este importante empresario del libro, motivado seguramente por la muerte de Lope de Vega: ante la imposibilidad de seguir colocando en el mercado obras nuevas supuestamente suyas, habría decidido proseguir sus prácticas fuleras utilizando los nombres de los que captaba como sus principales sucesores. Estaríamos, pues, ante datos – de nuevo, objetivos – sobre la sucesión de Lope en la «monarquía cómica».²

Hacia finales del siglo xvii fueron apareciendo en sus portadas los números de serie. Con ello se facilitaba la gestión de su almacenamiento por parte de los libreros,³ y seguro que también se pretendía fomentar el afán por coleccionarlas de los lectores. Estas series numeradas se hicieron habituales en el siglo xviii, que es el gran momento de las sueltas teatrales con textos del siglo precedente. Algunas alcanzaron ordinales muy altos: 342 la de la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León, que parece de las primeras en adoptar la numeración; 269 alcanzó, al menos, la también madrileña de los Sanz; las sevillanas de Leefdael, Hermosilla y Padrino alcanzaron, como poco, 324, 301 y 250, respectivamente; 240 y 216, las barcelonesas de Sapera y Suriá; 331, la valenciana de los Orga; 184, la salmantina de la Santa Cruz.

¹ *Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville*, cit., p. 251.

² *Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias*, en Ignacio Arellano, Germán Vega (eds.), *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*, New York, Lang, 2001, pp. 367-384.

³ Véase JAIME MOLL, *Notas sobre las dos imprentas sevillanas de comedias sueltas*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 75, 1999, p. 81.

Salvo excepciones, como puede ser la falta de espacio, las sueltas del XVIII presentan un colofón que las adscribe a una ciudad, una librería y, más raramente, a un año.

Acerca del problema bibliográfico que plantean, sobre todo las más antiguas (falta de datos de imprenta, estrechez de parecido entre ediciones distintas, etc.) se pronunció Edward M. Wilson en un trabajo clásico.¹ Su propuesta, acomodada de diferentes maneras por los autores de catálogos de colecciones de sueltas que han salido en las últimas décadas, trata de que las descripciones distingan ediciones diferentes e, incluso, ayuden a una datación aproximada. Sobre las características de las sueltas y su trayectoria cronológica han escrito páginas esclarecedoras el mismo estudioso y D. W. Cruickshank.²

Se van a publicar sueltas en las principales ciudades. Estas debieron suponer una parte importante de la producción total de piezas de ficción de sus imprentas. La primacía la tiene Madrid. En el último tramo del siglo XVII dominan el mercado de este tipo de género los Herederos de Gabriel de León. Se ha conservado un catálogo impreso de su surtimiento, que ha dado a conocer Jaime Moll, con el complemento de los títulos que en el *Índice* de Fajardo (1716) llevan el apunte de que se venden en su librería.³ En el siglo siguiente tomó el relevo el negocio de los Sanz. Con el nombre de Antonio Sanz (1729-1756) en el colofón aparece una larga lista de sueltas que alcanzaron una gran difusión. De este librero ha tratado François Lopez y, más específicamente de algún aspecto de su colección teatral, J. A. C. Bainton.⁴ Es una pena que aún no esté disponible el extenso estudio y catálogo de la serie que elaboró Karl C. Gregg y que mereció en 2004 el Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional: *The Sanz sueltas: a descriptive analytical catalogue*. También en el Madrid de la primera mitad del XVIII destacó Teresa de Guzmán, al frente de la Lonja de Comedias de la

¹ *Comedias sueltas: A bibliographical problem*, en D. W. Cruickshank, J. E. Varey (eds.), *The Criticism of Calderón's Comedias*, cit., pp. 211-219.

² EDWARD M. WILSON, DON W. CRUICKSHANK, *The comedia suelta: History of a format*, en *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980, pp. 85-120; D. W. CRUICKSHANK, *The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions*, cit.

³ *Comedias sueltas no identificadas*, cit., pp. 308-329.

⁴ FRANÇOIS LOPEZ, *Antonio Sanz, imprimeur du roi et l'édition populaire sous l'ancien régime*, «Bulletin Hispanique», 95, 1993, pp. 349-378; ALASTAIR J. C. BAINTON, *The comedias sueltas of Antonio Sanz*, «Transactions of the Cambridge Bibliographical Society», 7, 1978, pp. 248-254.

Puerta de Sol entre 1733 y 1736, cuya labor principal se volcó hacia Tirso de Molina, y en mucha menor medida a Lope y a Alarcón. Le han dedicado sendos trabajos A. H. Bushee y G. Vega, y un catálogo W. Cameron.¹ En los años finales del siglo y primeros del siguiente, la referencia obligada en la comercialización de estos impresos es la librería de los Quiroga.

Respecto a Barcelona, ignoramos las sueltas sin datos de imprenta que pudieron salir de sus prensas en el siglo xvii. Sí que conocemos algunas ediciones que disponen de ellas. La más famosa, dada la importancia de la obra, es la de *El castigo sin venganza* (Pedro Lacavallería, 1634). De ese mismo año hay otra edición de una comedia notable: *Antes que te cases, mira lo que haces, y examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón; su responsable es Sebastián de Cormellas, quien, como se consignó más arriba, había dado a la luz *El saco de Roma* en 1603. Los otros impresos sueltos barceloneses localizados presentan un carácter aislado y ocasional: así, las dos ediciones de *La entrada del Marques de los Vélez en Cataluña* (Jaime Romeu, 1641 y 1642), *La restauración de Buda*, de Bances Candamo (Joseph Llopis, 1687) o *San Francisco Javier, el sol en Oriente* (Rafael Figueró, 1691). Muchos más restos ha dejado la producción de sueltas del siglo xviii en la Ciudad Condal. Gracias al estudio de Jaime Moll, es bien conocido el trabajo en comandita de los libreros Carlos Sopera y Francisco Suriá, que iniciaron su serie de sueltas con las 108 comedias de las partes de Calderón.² Otros surtimientos llevan en los colofones los nombres de Juan Centené, Pedro Escuder, Carlos Gibert y Tutó, Juan Nadal, Pablo Nadal, Juan Francisco Piferrer, Tomás Piferrer, Viuda Piferrer, Juan Sellent, Juan Serra, Francisco Suriá y Burgada.

Las comedias sueltas tuvieron un importante desarrollo en Sevilla a lo largo de los dos siglos. Durante el primero, debieron de ser cuan-

¹ ALICE H. BUSHEE, *The Guzmán Edition of Tirso de Molina's Comedias*, «Hispanic Review», 5, 1937, pp. 25-39; GERMÁN VEGA, *Tirso en sueltas: notas sobre difusión impresa y recuperación textual*, en I. Arellano, B. Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*. Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999, Madrid-Pamplona, Revista Estudios-GRISO (Universidad de Navarra), 2000, pp. 177-220; WILLIAM J. CAMERON, *La Lonja de Comedias de la Puerta del Sol. A Bibliography in Short-Title Catalog Form of the publications of a Madrid bookshop 1733-1763*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1988.

² *Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)*, «Boletín de la Real Academia Española», 51, 1971, pp. 259-304.

tiosas las sueltas sin pie de imprenta salidas de sus prensas. Sin duda, el más importante y digno de estudio en profundidad, es el correspondiente al segundo cuarto. Como se puede deducir de lo consignado en otros puntos, la producción de Francisco de Lyra, Simón Faxardo, Manuel de Sande, entre otros – a la que podemos acercarnos tímidamente, merced sobre todo a los trabajos expertos de Cruickshank –, merecería ser mejor conocida, porque están en juego muchos datos de interés para la datación y atribución de obras en los años de mayor esplendor de la *comedia nueva*. También en la segunda mitad del siglo XVII fueron abundantes las sueltas sin datos de imprenta que salieron de los negocios de Juan Cabezas, Tomé de Dios Miranda, Tomás López de Haro, Juan Francisco de Blas, Viuda de Nicolás Rodríguez. La identificación de algunos de sus productos ha sido llevada a cabo por E. M. Wilson y Cruickshank.¹ También H. E. Bergman ha dejado apuntes de interés sobre el teatro impreso en este periodo.² Durante el siglo XVIII continúa la producción de sueltas correspondientes a textos del siglo XVII, cuyos colofones ahora sí que permiten identificar a sus responsables. Su número es muy elevado, en contraste con la ausencia de teatro en los escenarios a causa de la prohibición que la ciudad sufrió durante gran parte de la centuria. Algunos de los negocios familiares que se dedicaron a ello venían ya del siglo anterior: así, los Hermosilla (1685-1738) o los López de Haro (1680-1760). Otros pertenecen plenamente al XVIII: los Leefdael (1701-1753),³ Padrino (1748-1772), Vázquez (1758-1775).⁴ El más importante por volumen

¹ *Samuel Pepys's Spanish Plays*, cit.

² *Calderón en Sevilla: apuntes bibliográficos (investigación en curso)*, en Angel González, Tamara Holzapfel, Alfred Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Alburquerque-Madrid, The University of New México-Cátedra, 1983, pp. 125-133.

³ Jaime Moll ha dado a conocer datos de interés sobre esta imprenta familiar en *Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas*, cit., pp. 82-87.

⁴ Todas estas colecciones sevillanas del siglo XVIII cuentan con los catálogos abreviados de WILLIAM J. CAMERON: *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1724-1750 by Diego López de Haro*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1680-1760 by the predecessors and successors of Diego López de Haro*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1748-1772 by Joseph Padrino*, London, Ontario, University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1758-1775 by Manuel Nicolás Vázquez*, London (Ontario), University of Western Ontario,

de impresos emitidos es el de Leefdael, cuya serie alcanza el número 324, con hasta tres y cuatro reediciones constatadas para bastantes piezas. Sintetizando los datos de un estudio y catálogo del teatro sevillano del siglo XVIII que elaboro desde hace años, están localizadas cerca de 1.500 ediciones, correspondientes a más de 800 obras; la mayoría de ellas se agrupan en alguna de las nueve series numeradas que se desarrollaron.¹

Con respecto a Valencia, se controla un escaso número de comedias sueltas del último tramo del siglo XVII comercializadas por Luis de la Marca. No llegan a la decena las que he localizado. En algunos de sus colofones figura que el impresor es Jaime de Bordazar, y en tres constan los años: *Dineros son calidad*, de Lope de Vega; *El duelo contra su dama*, de Bances; *Florisel de Niquea*, de Montalbán; *El jenízaro de Hungría*, de Matos Fragoso (1682); *El maestro de Alejandro*, de Zárate (1684); *El más heroico silencio*, de Folch de Cardona (1688); *El mayor monstruo los celos*, de Calderón; *El negro del mejor amo*, de Mira. Sin embargo, en el *Índice de Fajardo* (1716) se apunta que de las prensas valencianas salieron más de 400 sueltas sin datos de imprenta, por lo que presumiblemente correspondan al siglo XVII o a los primeros años del XVIII. El número es superior al de las asignadas a Madrid o a Sevilla en el susodicho listado. Su identificación fue una de las propuestas lanzadas hace tiempo por Jaime Moll, sin que la respuesta dada por Margarita Vázquez, ofreciendo un catálogo de posibles impresos valencianos en-

1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1732-1753 by la Casa del Correo Viejo*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1728-1731 by the widow of Francisco de Leefdael*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1707-17238 by Francisco de Leefdael*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1719-1738 by Joseph Antonio de Hermosilla*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1695-1739 by Members of the Hermosilla family other than Joseph Antonio de Hermosilla*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987; *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1704-1775 by Miscellaneous Printers*, London (Ontario), University of Western Ontario, 1987.

¹ Véase GERMÁN VEGA, *Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII*, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, II, pp. 1007-1016.

tre los muchos que atesora la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, sea concluyente.¹ Tampoco sabemos del desarrollo de esta actividad impresora en relación con el teatro en la primera mitad del siglo XVIII. Por el contrario, en la segunda mitad se desarrolló la labor de Agustín Laborda y, sobre todo, de los Orga. La serie numerada de comedias de esta familia se inició en 1761 y finalizó ya en el siglo XIX. Con un diseño elegante característico, aun dentro de las pautas generales, sus 331 números la significan como la más extensa de la época. También debió de ser la más difundida, a juzgar por el número de ejemplares que hoy pueden localizarse y por su posición de modelo de otras sueltas que apuntan algunos estemas conocidos. Asimismo, es de las más mejor controladas, gracias a los trabajos de W. T. McCready y, sobre todo, de J. Moll.²

En el siglo XVIII hay otras ciudades que figuran en esta geografía de sueltas. Valladolid es una de ellas, donde Alonso del Riego comercializó un número apreciable de impresos entre 1714 y 1762, cuyos restos he catalogado, al tiempo que he intentado averiguar sus relaciones con el teatro representado por las compañías profesionales que visitaron la ciudad esos mismos años.³ En Salamanca, entre 1749 y 1764, la Imprenta de la Santa Cruz publicó sendas series de 184 comedias y de 13 autos, que han sido catalogadas por Julián Martín Abad;⁴ también a orillas del Tormes desempeñó su labor impresora Francisco de Tózar en los últimos años del siglo XVIII. En Burgos emitió algunas sueltas la imprenta de la Santa Iglesia. Y en Córdoba, la del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción.

¹ J. MOLL, *Comedias sueltas no identificadas*, cit., pp. 291-307; MARGARITA VÁZQUEZ ESTÉVEZ, *Comedias sueltas del 'Institut del Teatre' en Barcelona*, Kassel, Edition Reichenberger, 1987.

² WARREN T. MCCREADY, *Las comedias sueltas de la casa de Orga*, en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 515-524; JAIME MOLL, *La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 75, 1968-1972, pp. 365-456.

³ *Impresos teatrales vallisoletanos del siglo XVIII. Ciento treinta adiciones al Catálogo de Alcocer*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 66, 1990, pp. 271-294; 67, 1991, pp. 319-365; y *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, pp. 639-673.

⁴ *Series numeradas de la Imprenta salmantina de la Santa Cruz*, «Revista Provincial de Estudios», 20-21, 1986, pp. 147-200.

LAS RELACIONES DE COMEDIAS

El aire de familia que tienen sueltas teatrales y pliegos sueltos se convierte en identidad en el caso de las relaciones. Su cuerpo breve, formado por las dos hojas de medio pliego, recoge un romance extraído de una comedia, más raramente de un auto. Se trata de uno de esos parlamentos que casi indefectiblemente algún personaje pronuncia en cierto momento – del primer acto, con mucha frecuencia – para referir los antecedentes de una acción que los espectadores han visto ya lanzada o expresar sentimientos. Los contemporáneos los llamaban precisamente «relaciones» («las relaciones piden los romances» – se dice en el *Arte Nuevo*). A veces, pocas, lo que se imprime es un diálogo entre dos personajes. J. Gillet, J. Moll, M. C. García de Enterría, M. G. Profeti y G. Vega han aportado distintas explicaciones sobre sus orígenes y sus aplicaciones.¹ Lo que parece claro es que surgieron a fines del XVII y alcanzaron su auge en el primer cuarto del XVIII sobre todo en Andalucía – se registran en Málaga,² en Córdoba – y especialmente en Sevilla.

A la postre, con el desgajamiento de estos romances de las piezas teatrales se produjo una suerte de compensación al universo romance-ril por las muchas piezas que la *comedia nueva* había hecho suyas desde los inicios³ para desempeñar funciones semejantes a las de estas relaciones.

Testimonios hay también de que el interés de los clientes no tenía que ver únicamente con la posibilidad que les brindaban de recordar con la lectura solitaria o colectiva momentos interesantes de las comedias que habían presenciado, sino que les podían servir también para su representación en público. Esta utilización está claramente señalada en algunas «relaciones nuevas» netamente metateatrales,

¹ JOSEPH E. GILLET, *A neglected chapter in the history of the Spanish Romance*, «Revue Hispanique», 56, 1922, pp. 434-457; 60, 1924, pp. 37-40; JAIME MOLL, *Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las Relaciones de comedias*, «Segismundo», 23-24, 1976, pp. 143-167; MARIA GRAZIA PROFETI, *Comedias e relaciones: la ricezione deviata*, en *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti*, L'Aquila, 1983, pp. 91-114; M. CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales*, en J. Huerta Calvo, H. den Boer, F. Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, cit., I, pp. 137-154.

² Ver MANUEL ALVAR, *Romances en pliegos de cordel*, Málaga, Ayuntamiento, 1974.

³ J. E. GILLET, *A neglected chapter in the history of the Spanish Romance*, cit., p. 457.

donde el romance da cuenta del trance de tener que recitarlo ante unos espectadores. Esto se da la mano con el testimonio tardío de las *Cartas de España* de Blanco White, en donde se refiere la costumbre sevillana de recitar relaciones en las tertulias. Se apuntaba más arriba la denominación «relación nueva»: el sintagma aparece en los encabezamientos de impresos que contienen monólogos en romance. Son el resultado de un proceso que parece semejante al de los romances, en el que los tradicionales dieron pie a la escritura de los nuevos por parte de los artistas del momento: de igual manera, las relaciones extraídas de las piezas teatrales dieron lugar a otras nuevas con características poéticas y dramáticas semejantes.

Rivista annuale · *A Yearly Journal*

★

Amministrazione · *Administration*

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,
fse@libraweb.it, www.libraweb.it

★

Abbonamenti · *Subscriptions*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Eurocard, Mastercard, Visa*)

★

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12 del 15 aprile 2005
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

★

Proprietà riservata · *All rights reserved*
© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-7733

ISSN ELETTRONICO 1828-9444

SOMMARIO

GIORGIO MONTECCHI, <i>Presentazione · Foreword</i>	9
--	---

SAGGI

DENNIS E. RHODES, <i>Appunti su librai-editori italiani del Cinquecento poco conosciuti. III. Giovanni Battista de Carminate</i>	15
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, <i>La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo xvii en la imprenta</i>	21
SABINA ROVERA, <i>La langue des imprimeurs en France au xviii^e siècle dans les manuels d'imprimerie</i>	47
PAUL SHAW, <i>The long and complicated saga of W. A. Dwiggins' design of the Lakeside Press edition of Tales by Edgar Allan Poe. Part 2</i>	61
GIORGIO MONTECCHI, <i>Settant'anni di tipografia di qualità: il Manuale tipografico (2005-2008) di Alberto Tallone editore stampatore</i>	113

RASSEGNA

CLAUDIO PAVESE, <i>L'avventura di Americana</i>	139
MARZIO ZANANTONI, <i>Un catalogo per tutti. La Casa editrice Einaudi, Delio Cantimori e la paura della 'cattiva egemonia'</i>	179
<i>Abstracts</i>	193