

Javier Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español*, Madrid, Ed. Gredos, 2003, I, pp. 1289-1320.

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

Dirigida por Javier Huerta Calvo

Editorial Gredos

— AA O AA —

Tomo I

DE LA EDAD MEDIA A LOS SIGLOS DE ORO

Coordinado por

Abraham Madroñal Durán

y

Héctor Urzáiz Tortajada

— AA O AA —

Tercera parte

SIGLO XVII

[D. TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN]

I.40. LA TRANSMISIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XVII

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

ÍNDICE

I.40.1. Los avatares de la escritura dramática

I.40.2. Los manuscritos teatrales

A) Los originales

B) Las copias

C) El control de los manuscritos

I.40.3. Los impresos teatrales

A) Historia y tipos de ediciones dramáticas

a) Las partes de comedias

- Colecciones particulares de dramaturgos

- Colecciones de varios autores

b) Las comedias sueltas

B) Características y funciones del teatro impreso

a) Los intereses comerciales de impresores y libreros

b) Teatro impreso y escritura dramática

c) Teatro y lectura

I.40.4. La recuperación y el control del repertorio

A) Bibliotecas

B) Bibliografías

I.41. LA TRANSMISIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XVII

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

I.41.1. Los avatares de la escritura dramática

El teatro había alcanzado el siglo XVII convertido en una empresa comercial bien organizada, a la que muchos dramaturgos habrían de suministrar una gran cantidad de textos -no hay dramaturgia con tantos- que «autores de comedias» y actores profesionales servirían en los corrales y en la variedad de espacios de representación característica de la inmersión teatral barroca. Tan enorme repertorio, del que emergen algunas obras maestras de la literatura universal, fue un producto de su época, y como tal estuvo sometido a condicionantes espirituales y materiales que deben ser tenidos muy en cuenta, antes de pasar a interpretaciones exentas, superadoras del tiempo y el espacio. Las dependencias materiales son especialmente evidentes: los ingenios escribían con el pautado impuesto por los distintos componentes de la maquinaria teatral (locales, escenarios, compañías, públicos, etc.). Una vez que salían de sus manos, entraban en los circuitos de su explotación comercial, donde habrían de experimentar otras mediatizaciones que escapaban ya de su control, pero que también quedaron reflejadas en muchas de las copias que nos han llegado. La misión prioritaria de aquellos textos era que los comediantes los pronunciasen mientras gesticulaban y se movían sobre el tablado. Su plasmación en manuscritos o impresos -a partir de los cuales, fundamentalmente, nosotros conocemos ese teatro, incluso en su dimensión escénica- fue algo subsidiario y derivado.

En los ámbitos profesionales, responsables en gran medida del auge teatral, el original, autógrafo o no, solía venderse al «autor de comedias», quien previamente [1290] podía haber encargado la obra precisando algunas de las características¹. También bajo encargo había otro

¹ Para distintos aspectos tratados en este apartado es interesante el trabajo de Iglesias Feijoo [2001].

tipo de compradores institucionales o particulares (ayuntamientos, cofradías, familias aristocráticas...) interesados en servirse del teatro para sus celebraciones o promociones (Corpus, fiestas patronales, exaltaciones genealógicas...). A partir de este momento, el cliente se convertía en propietario exclusivo de la obra. Existen algunos testimonios explícitos de cómo el escritor no se quedaba con copia alguna de la pieza objeto de transacción². Y están, sobre todo, los indicios que proporcionan las prácticas editoriales de los propios dramaturgos, o de personas que les son cercanas, donde se aprecia la necesidad de valerse de copias distantes de los originales que años atrás debieron de salir de sus manos.

Las mayores posibilidades de cambio voluntario o involuntario sobrevenían en la vida escénica de los textos, donde el «autor de comedias» se erigía en el principal responsable. Nada le impedía hacer modificaciones para acomodarlos a las necesidades técnicas del espacio y de su propia compañía, o a los gustos del público ante el que iba a trabajar. Tras las representaciones primeras, una vez que el voraz consumismo teatral del momento hacía que las obras pasaran de actualidad, no era raro que se cambiaran los títulos; de aquí las varias denominaciones que llevan muchas: *El Alcalde de Zalamea* o *El garrote más bien dado*, *El burlador de Sevilla* o *El convidado de piedra*, *Las lágrimas de David* o *El rey más arrepentido*, etc. A ello se refiere también Lope en la *Parte XII* (1619): «Siendo ya las comedias como las damas cortesanas, que en cada calle mudan el nombre para ser nuevas». También podían trocarse las autorías o alterarse en sus interiores, suprimiendo o añadiendo alusiones a episodios o personajes contemporáneos, a las ciudades en que había de representarse, etc. Todo ello sin contar con las modificaciones introducidas por torpeza o descuido. Luego los textos así transformados podían ser revendidos a otros «autores» o a los impresores.

Muchos han llegado a las copias manuscritas o a los impresos que hoy conocemos tras el proceso que se acaba de bosquejar. Los escritores poco podían hacer en su transmisión, sino era quejarse. Basta leer los escritos de la época para percatarse de esta realidad. El problema puede asomar cómicamente en algunas obras literarias, como cuando en *La vida del buscón* el protagonista de se enrola en una compañía (cap. 9, libro III), o, con tintes más serios y reales, en los prólogos de los dramaturgos a las ediciones de sus comedias. Los párrafos dedicados al [1291] problema de destrozos y rapiñas son abundantes. Con cierta frecuencia los grandes

² Lope, en la *Parte XVII* de sus comedias, una de las que asegura haber controlado, cuyos prólogos son una verdadera mina de información sobre las difíciles relaciones de los poetas con sus obras, dice de sí que «da su mismo original, y en su vida guardó traslado» (Case [1975: 160]). También contamos con la afirmación del «autor» Alonso de Heredia en un documento de 1603, donde se oficializa la venta de catorce comedias a Pedro de Valdés: «E lo entrego todo originalmente sin que dello quede copia ni traslado alguno por mi ni por los poetas autores dellas, ni por otra persona alguna» (San Román [1935: 78]).

dramaturgos -Lope de Vega, Calderón de la Barca- y los no tan grandes -Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla- repudian las piezas que les atribuyen o reclaman las que les hurtaron, y se lamentan de las «perversas coplas» que deforman el «trabajo de sus estudios» y perjudican el buen nombre de los «poetas científicos» -la idea y las curiosas expresiones entrecomilladas pertenecen de nuevo a los preliminares de la *Parte XVII* de Lope, que, naturalmente, es de los que más se queja, porque su prestigio le convirtió en víctima preferente durante muchos años.

En la concepción de la época -entre la gente del teatro, el público en general y los hombres del derecho (porque los asuntos a veces llegaban a los tribunales)- esos textos ya no eran de los escritores una vez vendidos. Ahí están las reclamaciones de Lope en 1616 ante la publicación de sus comedias sin su autorización: fueron desestimadas por la justicia en lo fundamental. La supuesta exigencia que se apunta en el prólogo de la susodicha *Parte XVII* de que los editores debían notificar la publicación a los poetas y permitirles su corrección (que, sin embargo, no consta en la documentación del pleito que da a conocer González Palencia [1921]), no debió de llevarse a cabo en muchas ocasiones, por incumplimiento de los empresarios, o por desinterés e impotencia de los creadores. Para estos la publicación era algo totalmente secundario desde el punto de vista económico. El teatro, la única de las parcelas literarias que generaba dividendos directos para los creadores en su dimensión escénica, los veía reducirse drásticamente en la imprenta. Aquí el negocio lo hacían impresores y libreros. Las cantidades que estos pagaban por los textos eran comparativamente irrisorias, a juzgar por algunos casos conocidos (Díez Borque [1978: 99]). Así, en 1616 Francisco de Ávila pagó por doce comedias de Lope al «autor» Juan Fernández 50 reales y 72 a la Viuda de Vergara (González Palencia [1921]). Es decir, 4'5 y 6 reales por cada una. Los «autores» habrían pagado a un dramaturgo como Lope en esos años unos 500 reales por pieza. Se trata, pues, de un caso extremo de devaluación. Bastante tiempo después, Calderón se valdría de la hipérbole para subrayar la persistencia de tan llamativo contraste en el prólogo a su *Parte IV* (1672): «Dada a la estampa, la que ayer valia cien ducados en casa del Autor, vale oy vn real en casa del Librero».

Cuando los poetas intervenían, o al menos lo afirmaban, aducían normalmente que lo hacían para velar por su fama. Así, el interés confesado por Lope en el pleito antedicho y en algunos prólogos estriba principalmente en que se publicaban a su nombre obras ajenas, y otras que sí lo eran, pero corrompidas. Además de declarar como descargo que una cosa era escribir para representar y otra para leer. Argumentos parejos se pueden encontrar en otros dramaturgos. Pero otra cuestión es determinar qué posibilidades efectivas tenían de control. Las dificultades de hacerse con copias de sus obras, y más con copias fiables, eran sin duda grandes (Iglesias Feijoo

[2001: 85-86]). Y, en bastantes ocasiones, debieron de resultar insalvables. Así pues, la escasa rentabilidad económica y textual de un esfuerzo ímprobo para reconducir algo que había surgido pensando en otra difusión [1292] debió de relajar la atención editorial de los poetas en bastantes casos. La actitud de Calderón, el de mayor difusión, puede ilustrar sobre esta conducta. Su *Parte II* (1637) acusa no sólo la utilización de copias deficientes para las comedias incluidas, sino también el poco cuidado puesto en su depuración, aunque otra cosa afirme su hermano en la dedicatoria y existan indicios del interés que debió de tener el poeta por sacar el libro en ese momento de autoafirmación artística y personal (Vega [2002: 39-40]). Años más tarde, él mismo se pronunciaría en prólogos y cartas con un claro desapego hacia un panorama de ediciones que le resultaba imposible controlar. Pocos meses antes de morir le dice en carta al duque de Veragua (1680):

Aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados (Cotarelo [1924:347]).

Habría que tomar más al pie de la letra estas y otras palabras paralelas vertidas en distintos lugares, porque hay indicios para pensar que Calderón al elaborar las listas de comedias espurias de los preliminares de la *Parte IV* (1672) renunció con más o menos conciencia a la paternidad de algunas piezas salidas de sus manos tiempo atrás y que las circunstancias y las deformaciones habrían alejado de su control (Vega [2002c:31-33]).

Por supuesto que hay textos que han llegado en mejores condiciones textuales y de atribución que las contempladas aquí. Hoy disponemos de originales autógrafos y de ediciones con cierta seguridad de que efectivamente las ha supervisado el escritor (aunque debe advertirse que tanto en un caso como en otro pudieran no recoger la voluntad última de los dramaturgos). Pero también existen otros que han llegado aún más sucios que lo habitual. Por ejemplo, los tomados de oído a los cómicos por los memoriones para luego hacer copias y venderlas a otras compañías o a las imprentas.

Todos estos factores obligan, por tanto, a mantenerse alerta sobre las letras de los textos heredados y las autorías que en ellos constan. Para ello es importante conocer lo mejor posible cuáles son y cómo funcionan los soportes de esa transmisión.

I.40.2. Los manuscritos teatrales

Existen diferentes clases según su responsabilidad y función³. Lo que también comporta variaciones en su pertinencia documental. Mientras los autógrafos suelen [1293] ser muy valiosos en la fijación del texto (aunque, como se apuntó, no tienen por qué ser definitivos), las copias funcionales utilizadas para la representación, incluso las muy deturpadas, pueden proporcionar datos más relevantes sobre la dimensión escénica concreta de las obras (Ruano [2000: 30]). Por otra parte, muchos de los ejemplares conservados no fueron elaborados ni utilizados en los ámbitos de la representación, sino que estuvieron orientados hacia coleccionistas y lectores, con lo que pueden presentar características asimilables a las habituales en las copias impresas, cuando no tuvieron en ellas sus modelos concretos.

Esta heterogeneidad está reñida con las generalizaciones. Como la de afirmar, sin mayores precisiones, que los manuscritos son más valiosos para informarse sobre la dimensión escénica de las obras que los impresos, porque disponen de acotaciones más abundantes y detalladas. O que, al estar estos últimos orientados a la lectura, no las necesitan y podrían prescindir de ellas. No resultará difícil encontrar testimonios contrarios a estas aseveraciones, donde los impresos se muestren más explícitos escénicamente que los manuscritos⁴. Por otro lado, es evidente que las didascalias siguen siendo válidas para la contextualización de los parlamentos en este otro cauce de recepción. Si se redujeron a veces en estos productos tan fuertemente mercantilizados, no debió de ser tanto en aras de la recepción artística como para economizar papel en los pliegos, razón por la que también se omitieron versos. Si se observan los testimonios críticos ordenados en estemas de algunas obras -por ejemplo, el de *La vida es sueño* (Vega, Ruano y Cruickshank [2001]), el de mayor arboladura de los conocidos- no es raro apreciar que ediciones de las ramas bajas incorporan más acotaciones que las de las altas, como resultado de que en algún punto de la cadena de transmisión ha habido un modelo impreso con anotaciones manuscritas, por haber servido para la representación. En todo lo que tiene que ver con la transmisión del teatro áureo no conviene proceder apriorísticamente, porque las posibilidades son múltiples y aún es mucho lo que queda por sistematizar sobre sus soportes.

A) Los originales

Los originales, autógrafos o no, eran la base textual, económica y legal del trabajo de los

³ Para acercarse a los problemas bibliográficos que plantean los manuscritos en general es recomendable el libro de Sánchez Mariana [1995]. El mismo autor ofrece un buen planteamiento sintético de los principales tipos y características de los manuscritos teatrales áureos [1993]. También es de interés al respecto el estudio introductorio de Presotto [2000].

⁴ Véase lo apuntado por Ruano [2000: 48] con respecto a *La obediencia laureada* de Lope.

profesionales. Textual, porque a partir de su escritura propusieron sus puestas en escena, con todas las manipulaciones que creyeron oportunas, sin ley de propiedad artística o intelectual que les frenase. Económica, porque la adquisición de esos soportes fundamentales de su actividad comercial comportaba uno de los gastos más fuertes a los que debían hacer frente, y a la vez estos suponían valiosos avales para transacciones o negociaciones ulteriores. Legal, porque se constituían en documentos fehacientes, dispuestos a ser esgrimidos como garantes [1294] de que las comedias eran de propiedad legítima y habían pasado las censuras pertinentes.

En dichos originales los dramaturgos no solían descender a demasiadas precisiones sobre la puesta en escena, conscientes como eran de que escribían para profesionales bien avezados en su oficio, a quienes competía este cometido. La escenificación de la Comedia Nueva estaba altamente convencionalizada y los «autores» y actores sabían de sobra cómo corporeizar en las tablas la gran mayoría de las acciones que los versos y las acotaciones apuntaban.

Ellos tampoco acostumbraban a modificar con correcciones o adiciones estos preciados originales. Referencias hay del cuidado con que los trataban y guardaban como si de dinero se tratara en su misma caja (San Román [1935: 75]). Así las cosas, los añadidos a la escritura literaria primera que hoy suele presentar este tipo de manuscritos son de carácter legal (firmas de los poetas, remisiones a los censores, dictámenes de estos -con intervenciones en el texto, en ocasiones-, etc.) o de regulación profesional (repartos de actores, relaciones de utensilios necesarios, etc.).

Aproximadamente un centenar de los manuscritos conservados son autógrafos, cifra que descuella en relación con los demás géneros literarios españoles del Siglo de Oro o con el dramático de otros territorios y épocas. De todas formas, no supone más que una parte exigua del conjunto total de testimonios dramáticos. Su conservación tiene que ver con la apuntada relevancia que se confería a los originales y con los afanes coleccionistas que surgieron pronto. En el caso de Lope, que se lleva la palma con 46, totales o parciales (Presotto [2000]), se ha apuntado como factor coadyuvante el interés del Duque de Sessa, no exento de asomos fetichistas; pero lo cierto es que los conservados no tienen esa procedencia (Sánchez Mariana [1993: 446]). Le sigue Calderón con 34 (Cruickshank [1970]), entre los que destacan los de los autos, otrora custodiados como oro en paño por el Ayuntamiento de Madrid con pretensiones de exclusividad, y hoy en su Biblioteca Municipal. Hay también hológrafos de casi todos los dramaturgos más sobresalientes de la decimoséptima centuria: Tirso de Molina, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Moreto. En estos primeros puestos sólo carecería de ellos Ruiz de Alarcón, que, en todo caso, es también el de obra más escueta.

B) Las copias

Los actores y otros miembros de las compañías usaban traslados para su trabajo. Había personas encargadas de su extracción: en el prólogo de la *Parte XVIII* Lope habla de «papelistas y secretarios cómicos» (Case [1975: 160]). Suelen ser más ricos en información escénica, al tiempo que disminuye en ellos la voluntad textual del poeta, responsable inicial y principal del componente literario. A los desvíos involuntarios hay que añadir los interesados, tendentes a ajustar el texto a [1295] las disponibilidades de la compañía: se puede alargar o acortar, prescindir de algunos personajes o potenciar con añadidos el lucimiento de otros, etc.

Pero no todas las copias acogen el texto completo. Hay «papeles de actor» donde se contienen sólo los parlamentos de determinados personajes, precedidos del último verso del anterior y cerrados con el primero del siguiente. Este sistema, tan poco propicio para que se realizaran en plenitud las cualidades interpretativas, al limitar el conocimiento del contexto en que se insertan las intervenciones, ahorra papel y tiempo, y limitaba las posibilidades de que los actores enajenasen los textos. Los escasos testimonios hoy conocidos (De los Reyes [1991], Bentley [1993]) no significan que no fuera práctica generalizada, más bien serían consecuencia de la escasa atracción que sus desastradas apariencias ejercieron sobre los coleccionistas. Para el estudioso actual su utilidad está más en lo que permiten conocer sobre el trabajo día a día de los agentes del teatro en su dimensión prioritaria que en su valor para la ecdótica, aunque nunca hay que desdeñar nada.

Entre los materiales manuscritos hay otro tipo que no tiene correspondencia en el universo de los impresos: el de los planes o bocetos en prosa. A ellos alude Lope en el *Arte nuevo*: «El sujeto elegido escriba en prosa» (v. 211). Como en el caso anterior, su carácter provisional y meramente funcional perjudicaría su pervivencia, pero de que existieron y de su interés para conocer aspectos genéticos y compositivos dan prueba los tres casos conocidos del propio Lope, (Ferrer [1991], Romero [1996]).

Al margen de estos manuscritos producidos en los cauces «legítimos» de creación y representación estarían los fraudulentos: las copias piratas provenientes de recomposiciones más o menos alejadas de las comedias originales. Una de las formas más mencionadas en estos supuestos es la de los memoriones. De ellos hablan los creadores, así Lope en las partes *XI* y *XIII*. Y los estudiosos, que a veces recurren a esta posibilidad para explicar estados textuales muy alterados (Ruano [1983]). De entre los ladrones de oído y memoria, las alusiones

contemporáneas han dejado un recuerdo imperecedero del riojano Luis Remírez de Arellano⁵.

Hasta aquí se han considerado los manuscritos teatrales en posiciones muy comprometidas con el hecho escénico, previas o paralelas a la difusión impresa de los textos. Sin embargo, hay que advertir que una parte no desdeñable del corpus conservado son copias de otro carácter, incluso procedentes de impresos. Lo delatan los estemas y antes, en bastantes ocasiones, su físico: debe sospecharse tal origen cuando presentan más signos de puntuación de lo que es normal en la escritura manual, o cuando los versos se distribuyen a dos columnas. Y es que hubo una época en que el tiempo y la mano de obra no se valoraban tanto como tener copias de las piezas dramáticas apetecidas.

[1296] Los manuscritos también se orientaban a la lectura, al igual que los impresos se utilizaban con cierta frecuencia en las puestas en escena. Como para el resto de los géneros literarios, no hay que creer que la imprenta monopolizó la difusión de la escritura, sino que las copias a mano siguieron teniendo una gran importancia. Opina Sánchez Mariana, con apoyo en la denuncia de Lope en la *Parte XI* (1618), que este sistema de reproducción se veía favorecido por su capacidad de saltarse los controles legales y de censura de los libros impresos.

Unos y otros se vendían en las mismas librerías o despachos de comedias. Era normal que en sus listas publicitarias se anunciase indistintamente. Sería el caso de la de Medel (1735), la más dilatada de las antiguas. Que sus títulos también corresponden a manuscritos es reconocido por La Barrera [1860: XI], aunque luego en la práctica tienda a identificar todos como impresos.

C) El control de los manuscritos

Por lo que se refiere a la localización actual de los fondos, es clara la supremacía de la Biblioteca Nacional de Madrid, con su millar y medio de ejemplares del XVII y un número superior del siglo siguiente. Los del Institut del Teatre de Barcelona casi alcanzan los novecientos. Los de la Municipal de Madrid proceden en buena medida de ejemplares presentados a censura, con interesantes apuntes. También los hay en la British Library de Londres, en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander, en la Vaticana de Roma, en la Hispanic Society de Nueva York, etc. El control bibliográfico de los manuscritos teatrales es alto, merced a la disponibilidad de catálogos específicos para los fondos más importantes, de los que se dará noticia más adelante.

⁵ A pesar de las descalificaciones de Lope en las susodichas partes *XI* y *XIII* los restos manuscritos de su quehacer no le dejarían tan mal parado (Sánchez Mariana [1993: 449]).

El repertorio conservado permite apreciar la existencia de manos que se repiten, lo que nos habla de especialistas en la extracción de copias. El estudio de sus identidades, de las circunstancias de su labor, de sus posibles relaciones con los escritores y comediantes, ayudará a profundizar en aspectos diversos de la vida teatral, entre los que está algo tan relevante para las necesarias ediciones críticas como es el grado de fiabilidad de sus traslados. Hasta ahora se conocen, con más o menos detalles, casos como los de Matías Martínez, Diego Martínez de Mora, Sebastián de Alarcón o el que Sánchez Mariana [1993: 447-48] llama Seudo Matos Fragoso, porque su letra fue confundida por Paz y Melia [1934] con la del dramaturgo hispanoportugués. Ampliar la nómina de copistas identificados es una de las tareas necesarias.

I.40.3. Los impresos teatrales

La imprenta supone la baza fundamental de la transmisión del teatro español del siglo XVII. Las calas realizadas en unos cuantos dramaturgos con las bibliografías [1297] más fiables (Belmonte, Calderón, Cubillo, Godínez, Mira de Amescua, Monroy, Montalbán, Alarcón, Luis Vélez) lo expresan con rotundidad: casi el 90 % de las comedias conservadas lo han hecho en este soporte (y más del 60 % sólo en él). Mientras que las supervivientes en manuscritos (y no se ha entrado a discernir cuáles de estos proceden de impresos, que los hay) no llegan al 40 % (el 11,3 % sólo en manuscritos). Y si nos centramos en Calderón, el escritor que se sitúa al frente del repertorio dramático áureo en tantos aspectos, las cifras son aún más contundentes: de las 122 comedias que con autoría exclusiva o en colaboración hoy podemos leer, sólo dos han sido recuperadas gracias a manuscritos; por contra, suman hasta 51 las que no cuentan con manuscritos anteriores a 1700 (37 con ninguno).

Pero la relevancia de los impresos no estriba únicamente en esta función transmisora y preservadora, también debe considerarse su repercusión sobre los hábitos lectores de los españoles del Antiguo Régimen.

A) Historia y tipos de ediciones dramáticas

El primer encuentro del teatro español con la imprenta se produjo en la época de los incunables: en 1496 y en Salamanca apareció publicado el *Cancionero* de Juan del Encina, reeditado en años sucesivos⁶. En este y en los demás casos de colecciones teatrales se utilizó el

⁶ Un panorama ajustado de la historia del teatro en la imprenta puede verse en Cruickshank [1981b]. Sobre

formato folio a lo largo del XVI. En cambio, las sueltas se hicieron desde un principio en cuarto, que prevalecería para todo tipo de impresos dramáticos a partir del siglo siguiente. En la segunda mitad hay que destacar la labor desarrollada en Valencia por Juan de Timoneda, escritor al tiempo que impresor de sus propias obras: *Tres comedias* (1559). También publicó las de otros: la colección *Turiana* de autores valencianos (1563-1565), tres obras de Alonso de la Vega (1566), las comedias y pasos de Lope de Rueda (1567 y 1570) y las dos colecciones del *Ternario sacramental* (1575).

Las ediciones que ven la luz en el siglo XVI no cuajaron en modelos formales estables ni generaron una demanda en el público. El gran cambio cuantitativo y cualitativo se produjo a comienzos del XVII, pocos años después de que hubiera triunfado en los tablados la nueva fórmula dramática. En unos momentos en que la crisis de la industria impresora se agravaba, el teatro de Lope estaba ahí con su enorme fuerza de atracción. Por otra parte, las características espirituales del teatro -su marcada implicación popular- y también su físico -el tamaño de sus textos- lo convertían en un producto adecuado para encauzar la oferta en distintos formatos, para alcanzar así sectores amplios de clientes.

[1298] A partir de 1603, la Comedia Nueva vio cómo sus palabras para los «oídos del teatro» —que habría de decir Lope en el prólogo de la *Parte IX* (1617)— se transformaban también en palabras escritas para la lectura de los «apostentos». Palabras que se registraban en papeles; papeles que se juntaban en volúmenes gruesos, como los cancioneros y las novelas, o se separaban en pliegos sueltos (esto último cada vez con mayor frecuencia). Desembocaron en la literatura escrita, y ésta las compensó alargando su vitalidad y preservándolas. Es muy probable que la instauración de estos nuevos cauces de recepción para el teatro, a la postre, tuviera bastante que ver en el estiramiento de su vigencia. Lo que está claro es que fue decisiva para su conservación actual.

El Fénix, que había sido el principal responsable de la fórmula dramática que se impuso en los escenarios, marcó también involuntariamente una pauta para su rendimiento en las imprentas. El primer intento de comerciar con Lope, sin Lope, lo llevó a cabo Pedro Craesbeeck en Lisboa y Pedro Madrigal en Madrid (1603). Con ambos pies de imprenta se publicó el volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, que apuntaba ya problemas y características de lo que había de ser la aventura de la Comedia Nueva en las librerías.

Al año siguiente aparecía *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, que con el tiempo -precisamente cuando la semilla germinó-

las características de las ediciones dramáticas, véase otro trabajo posterior del mismo autor [1985].

habría de considerarse como la *Parte I* del Fénix (Profeti [1995] [1996: 209]). La edición *princeps* que hoy conocemos salió del taller zaragozano de Angelo Tavano en 1604. Pero ese mismo año, con mínimas aunque relevantes modificaciones en los preliminares, fue puesto en la imprenta y en el mercado de la Corte de Felipe III en Valladolid. Aquí la dedicatoria rectificaba el enfoque de la edición aragonesa: el libro se ofrecía ya por sus posibilidades literarias, es decir, de texto que se podía leer, no como sucedáneo del teatro espectacular para aquellos públicos a los que no llegaban los comediantes. A estos primeros volúmenes habrían de seguir bastantes otros. Ya desde los primeros compases se establecieron las distintas posibilidades de impresión de comedias, género que constituyó el núcleo de la renovación dramática española tanto en los escenarios como en las imprentas, y que arrastró a los demás. Dos fueron los formatos básicos: las partes y las sueltas.

a) Las partes de comedias

En ellas se agrupan diversas piezas. Salvo raras excepciones, lo hacen por docenas, desde que quedara fijado así en la *Parte I* de Lope (1604). La idea debió de surgir por el afán de superar, doblándolo, el anterior intento de comerciar con el nuevo teatro en el anómalo tomo de *Seis comedias* (1603). La edición *princeps* de la *Parte I* (Zaragoza, 1604) en realidad es un volumen con dos bloques de seis comedias cada uno diferenciados tipográficamente. Es la edición de Valladolid de 1604 la primera en ofrecerlas como un bloque conjunto. Sea como sea, en la fórmula [1299] adocenada tenemos un reflejo más de las desmesuras -de la «monstruosidad» si se quiere con terminología cervantina- del fenómeno dramático lopista y español, en general. Todo es colosal en sus cifras: dramaturgos, comedias por dramaturgo, comedias totales; también comedias por volumen. Pocos son los que se salen de esta norma: es curioso constatar que lo hacen los de dos dramaturgos peculiares en el panorama general, como Cervantes y Alarcón; también ocurre en otros casos por problemas con algunas piezas, como en la *Parte V* de Tirso (1636), o de recolección anómala, como en la fraudulenta *Parte V* de Calderón (1677). Los tomos pueden acoger obras de un solo dramaturgo (al menos así se intenta hacer creer) o de varios.

- Colecciones particulares de dramaturgos

La mayoría de los escritores más celebrados del XVII dispone de colecciones particulares, con muy variados tipos de responsabilidad editorial, incluso dentro de cada serie:

desde los tomos afrontados por los propios dramaturgos o personas allegadas, a los que les son totalmente ajenos. Esta misma diversidad se aprecia en la calidad textual.

Lope suma 25 partes, que fueron publicadas entre 1604 y 1647; algunas con diversas reediciones, sobre todo las iniciales (hasta siete alcanzó la *Parte I*) (Profeti [1988:172-207]). Las ocho primeras aparecieron supuestamente sin su autorización y control, aunque cuesta creerlo en los casos de la *I* (1604) y *II* (1609), que tienen ediciones de Alonso Pérez, su editor habitual (Moll [1995]). Acrecienta la duda lo que se dice en los preliminares, así como en los de las partes *IV* (1614) y *VI* (1615). Tras el pleito motivado por la publicación de la *VII* (1617) y *VIII* (1617), se decidió a figurar él explícitamente como responsable a partir de la *IX* (1617). En vida del dramaturgo salieron las sucesivas hasta la *XX* (1625), y las cinco restantes entre 1635 y 1647⁷.

Las nueve partes de comedias de Calderón se publicaron entre 1636 y 1691 (K. y R. Reichenberger I [1979]). Las cinco primeras aparecieron en vida 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, lo que no garantiza la autenticidad textual de todas las obras incluidas (Vega [2002b]). 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). Las comedias de Calderón entraron con fuerza en la siguiente centuria (Moll [1983]). Las nueve partes de Vera se reeditaron (1715-1731) y dieron pie a los once tomos de la edición Fernández de Apontes en la segunda mitad (1760-1763). Una empresa de planteamientos menos ortodoxos fue la abordada por los Herederos de Gabriel de León en los primeros años de este siglo, y que se [1300] conoce como pseudo-Vera Tassis: consistió en emular con comedias sueltas los volúmenes del editor de Calderón. Sin mistificaciones, en 1763, los libreros barceloneses Saperá y Suriá publicaron como sueltas, susceptibles de encuadernarse en tomos, las 108 comedias contenidas en las nueve partes. 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 aparecieron cinco partes entre 1627 y 1636 (Bushee [1935]). La *I* (1627) debió de verse afectada por el dictamen contra él de la Junta de Reformatión

⁷ Para las relaciones de Lope con sus editores, ver Moll [1995] y Profeti [2000].

y carece de aprobaciones y licencias. Con todo, la que mayores problemas ha planteado es la *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). Entre los que carecen de ellas, llaman la atención Luis Vélez de Guevara y Mira de Amescua, autores de la primera fase que gozaron de prestigio y de obra abundante (sólo con las conservadas podrían confeccionarse más de cinco partes de cada uno).

- Colecciones de varios autores

Una de las más importantes, dado el número de volúmenes y la entidad de las piezas acogidas, es la conocida como *Diferentes Autores* (el sintagma se repite con cierta frecuencia en la multiplicidad de títulos). Alcanzó las 44 partes (1652), aunque las veinte primeras no existieron como tales, sino que corresponden a la colección particular de Lope. Esta solución, apuntada por Restori [1927] y analizada exhaustivamente por Profeti [1988a], ha dado coherencia a lo que parecía un panorama editorial caótico (Profeti [1993]). La publicación de las comedias del Fénix habría sufrido una bifurcación tras la *Parte XX*, a causa de la suspensión de licencias para imprimir teatro que impuso la Junta de Reformatión en 1625 (Moll [1974a]). Por un lado, la serie se relanzaría en la que habría de ser la colección de *Diferentes Autores* a partir de la *Parte XXI*, aunque pasando primero por la alusión a Lope en los títulos. Por otro lado, años más adelante, en 1635, se continuaría la serie del Fénix, arrancando también en el número *XXI* y haciéndola llegar hasta el *XXV* (1647). A pesar de las aclaraciones pertinentes, sigue habiendo zonas oscuras en la colección de *Diferentes*. El más notable es el de la ausencia de ejemplares de las siete partes comprendidas entre la *XXXIV* y la *XL*. Y no son las únicas que, por el momento, se consideran [1301] perdidas en su integridad: existe algún otro agujero aislado, como el de la *XXIII* y, quizá, el de la *XXI*.

Al calor de la colección, y sobre todo durante los años sin licencias, surgieron supuestas partes con diversos tipos de falsificaciones⁸: trueques en fechas y lugares de impresión,

⁸ Ver los trabajos de Moll [1974b], Cruickshank [1981a], Profeti [1993], Vega [1998].

compilaciones de materiales precedentes, etc. Serían 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).

Al doblar la centuria, la serie de *Diferentes Autores* convivió fugazmente con la otra grande del XVII, a cuyo lanzamiento debió de servir de idea y estímulo: la de *Comedias Nuevas Escogidas* (Cotarelo [1931-1932], Gasparetti [1931]). Su secuencia de 48 volúmenes entre los años 1652 y 1704 (aunque el penúltimo es de 1681) transcurrió más plácida y transparente; bastante lejos de la contextura polimórfica y conducta guadianesca de la anterior.

El *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España* constituye la tercera gran colección del siglo XVII que se adentra ya en el XVIII (Moll [1983], K. Reichenberger [1989]). La fueron sacando a la luz los Herederos de Gabriel de León entre 1686 y 1704. Está compuesta por, al menos, 342 ediciones sueltas numeradas susceptibles de venderse en 28 tomos de doce en doce, o por separado. De la predilección de los clientes por la adquisición atomizada nos da idea el que hoy sólo se haya conservado un total de once volúmenes, desperdigados por diferentes bibliotecas: Nacional, Institut del Teatre, Friburgo, Cremona. Algunas calas sobre la posición de estos impresos en la transmisión textual tienden a señalarlas como portillos de entrada de una porción significativa de las obras del XVII que perviven en el XVIII, al situarse en la base de las sucesivas reediciones.

No son muchos los tomos de partes de varios poetas que se encuentran al margen de estas grandes colecciones. Deben señalarse los dos destinados a recoger las obras de dramaturgos ligados al esplendor teatral de la capital levantina, *Doce comedias famosas de cuatro poetas valencianos* (1608) y *Norte de la poesía española* (1616) (Profeti [1988b]). Su elaboración presenta aspectos ligados a las formas de hacer de la anterior centuria, si bien otros, como la agrupación adocenada, siguen las pautas generales. Entre 1646 y 1653 se imprimieron en Lisboa cinco partes encabezadas con la fórmula *Doce comedias las más grandiosas...* (Profeti [1978]). Son volúmenes desglosables, que por lo general acogen piezas de autores secundarios o ya editadas.

Como tomos aislados quedan *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). Tardíos [1302] y fuera de las fronteras españolas son los de *Comedias de los mejores y más insignes ingenios de España* (Colonia,

1697) y *Comedias de los más célebres autores y realizados ingenios de España* (Amsterdam, 1726).

También hay algunos volúmenes que recogen autos, entremeses y otras piezas menores. Son tomos separados, que no llegan a formar colecciones.

b) Las comedias sueltas

A medida que avanzaba el siglo XVII, las dificultades por las que pasaba la imprenta, y la decantación hacia un determinado tipo de lector de textos dramáticos, hicieron que los libreros e impresores potenciaran posibilidades existentes casi desde los orígenes del fenómeno: la venta de partes se hizo compatible con la de comedias sueltas. Este formato se erigió en la unidad básica de la transmisión impresa del teatro áureo. Porque, incluso, cuando se querían construir volúmenes con doce piezas, estos se hacían mediante el agrupamiento de otras tantas sueltas. Así ocurría con nitidez en la colección del *Jardín ameno*, que cierra el siglo, 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.

Con la comedia suelta se ponía al alcance del cliente —«a buen precio», como se dice en algunos colofones tardíos— el texto de una pieza dramática estampado a dos columnas sobre cuatro pliegos de papel en formato 4º -medio o entero, arriba o abajo-, en sus características habituales. Se servían así las comedias, pero también, aunque en número muy inferior, los autos sacramentales, y los entremeses y piezas menores. Estos pueden tener formato 8º. Supuso una vasta aventura editorial, que con interesantísimos aspectos sociológicos y textuales finalizó en el siglo XIX, cuando estos impresos dejaron de suscitar los deseos espontáneos de leer y representar comedia antiguas. Las características variaron poco desde las primeras a las últimas; aunque se perfilaron ciertas tendencias a medida que se expansionaba y alcanzaba el siglo XVIII, su época dorada, en que prácticamente anularon la existencia de partes. François Lopez [1994] ha mostrado contundentemente los móviles económicos de este proceso, a partir de documentos relativos a un intento de reedición de Calderón a mediados del siglo XVIII: la rentabilidad de fabricar y comercializar sueltas podía alcanzar hasta un 800%, mientras que con las partes apenas se llegaría al 45% en el mejor de los casos.

Las conexiones de estos impresos con el universo de los pliegos sueltos son tanto físicas, como espirituales. El hermanamiento es patente sobre todo en las llamadas *relaciones de comedias*, que reproducen en las dos hojas de un medio pliego las largas tiradas de romance que

algunos personajes pronuncian en las obras dramáticas para relatar sucesos o expresar sentimientos. Pareciera que el mundo teatral compensara así al romanceril por las muchas piezas que desde los albores de la Comedia Nueva se apropió. Surgieron a fines del XVII y triunfaron [1303] en los dos o tres primeros decenios del XVIII, sobre todo en Andalucía y más concretamente en Sevilla⁹.

Las sueltas constituyen los impresos teatrales más abundantes y de más complejo control bibliográfico (Wilson [1973], Cruickshank [1985]). Las más antiguas, y, por tanto, las más interesantes *-a priori*, porque *recentiores non deteriores*-, no suelen tener pie de imprenta. Esto ocurre con la gran mayoría de las del siglo XVII. La averiguación de su procedencia es una ardua tarea basada fundamentalmente en meticulosos análisis tipográficos, que a veces han dado felices resultados (Wilson y Cruickshank [1980], Cruickshank [1981a]). A medida que el fenómeno avanzó se fueron paliando estos problemas de identificación y datación. También aparecieron las series, que ordenaban las sueltas por números. Con ello se facilitaba la gestión de los stocks por parte de los libreros y se estimulaba la afición coleccionista de los consumidores. Algunas alcanzaron más de 300 títulos.

Las ciudades con alguna pujanza económica o cultural se constituyeron en centros productores de estos impresos que buscaban una clientela nutrida, apoyados por su bajo precio. A la cabeza se situó Madrid, que había consolidado durante el siglo XVII su hegemonía en el comercio librero. Tal situación persistió en la siguiente centuria. Acorde con las pautas de otros focos difusores, una parte importante de la producción total correspondió a teatro. Destaca en esta parcela la imprenta de los Sanz, que cogió el relevo de los León. La tradición familiar desembocó en Antonio Sanz (1729-56), que, desde su sede de la calle de la Paz, puso a la venta el número más crecido de sueltas numeradas que hoy pueden localizarse en índices y ficheros (Bainton [1978], Lopez [1993]). En la capital también destacó Teresa de Guzmán, al frente de la Lonja de Comedias de la Puerta de Sol entre 1733 y 1736, cuya labor principal se volcó hacia Tirso de Molina, dejando en conatos sus pretensiones de editar a Lope y a Ruiz de Alarcón. 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.

En Barcelona son abundantes los nombres de impresores y libreros que aparecen en los colofones de sueltas del siglo XVIII: Juan Centené, Pedro Escuder, Carlos Gibert y Tutó, Juan Nadal, Pablo Nadal, Juan Francisco Piferrer, Tomás Piferrer, Viuda Piferrer, Carlos Saperá, Juan

⁹ Sobre su procedencia y cometido se han pronunciado diferentes estudiosos: Gillet [1922-1924], Moll [1976], García de Enterría [1989], Profeti [1983], Vega [1993].

Sellent, Juan Serra, Francisco Suriá, Francisco Suriá y Burgada.

La historia de las comedias sueltas tuvo también en Sevilla episodios florecientes. Si durante el siglo XVII fueron muchas las sueltas sin pie de imprenta salidas de sus prensas, a lo largo del XVIII, diferentes familias, cuyos nombres se hacen explícitos en los colofones, compitieron en la producción y venta de series teatrales de amplia difusión peninsular: Hermosilla (1685-1738), López de Haro (1680-1760), Leefdael (1701-1753), Padrino (1748-1772), Vázquez (1758-1775). [1304] La primacía le corresponde a la de Leefdael, tanto por número de títulos -324 componen su serie- como de reediciones -hasta tres y cuatro para bastantes piezas-. Siguen a distancia las de Hermosilla y Padrino, con 250 cada una.

Valencia ofreció una fuerte producción de sueltas a lo largo del siglo XVIII. Para sus primeros años debemos servirnos del testimonio del *Índice de Fajardo* (1716), que adjudica a la capital levantina más de 400, volumen superior a las anotadas como madrileñas o sevillanas. Hoy es difícil la identificación por carecer de pies de imprenta (M. Vázquez [1987]). Mucho mejor conocida es la actividad de los talleres durante la segunda mitad del siglo, cuando comercializaron sus productos Agustín Laborda y, sobre todo, los Orga. La serie numerada de estos logró ser la más extensa y difundida de la época (Moll [1968-1972]). Surgida en 1761, alcanzó los 331 números en los primeros años del siglo XIX.

Aunque a notable distancia de las ciudades citadas, también cuentan entre los centros difusores de sueltas en el siglo XVIII: Córdoba, con la imprenta del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción; Valladolid, con la de Alonso del Riego entre 1714 y 1762 (Vega [1989]); Salamanca, con la Imprenta de la Santa Cruz, que entre 1749 y 1764 sacó a la luz sendas series de 184 comedias y de 13 autos (Martín Abad [1986]), y la de Francisco de Tójar en los años finales del siglo XVIII.

Fue Calderón el poeta dramático más editado durante toda la trayectoria de las comedias sueltas, con una diferencia incontestable (Vega [2001]). Le siguen a distancia Moreto y Pérez de Montalbán. En el siglo XVIII es clara la primacía en las prensas de los autores de la centuria anterior. Sin embargo, la presencia concreta de cada uno de ellos, y de sus obras, no se corresponde con el prestigio que en la actualidad han alcanzado desde presupuestos estético-literarios. Si se toma como testimonio la producción sevillana, por ser alta y de las mejor controladas (Vega [1993:1012-13]), puede apreciarse cómo existe una continuidad entre el ayer y el hoy en el caso de Calderón, pero un evidente desfase en los Lope de Vega, que ocupa el sexto lugar -por detrás de Moreto, Montalbán, Matos o Monroy-, y Tirso de Molina, en el vigésimo segundo. Por lo que concierne a los textos, en el medio centenar de cabeza, no aparecen *La vida*

es sueño, El caballero de Olmedo, La prudencia en la mujer, etc.; mientras que sí lo hacen *El príncipe de los montes, El tercero de su afrenta o El juramento ante Dios*.

Tradicionalmente las sueltas no han gozado del aprecio de los estudiosos del teatro antiguo español, que han preferido los manuscritos y las ediciones en volúmenes. Hoy su interés se está imponiendo, no sólo por las razones sociológicas que apuntan sus cifras, sino también por su rendimiento textual. Aparte de ser cuantiosas las obras que sólo han sobrevivido en este soporte, los estemas que se van conociendo dejan ver a menudo su pertinencia cuando compiten con manuscritos y ediciones de partes. Esta atención ha generado mayores exigencias a la hora de controlarlas con sistemas descriptivos específicos (Wilson [1973]) y ha estimulado su localización y registro en catálogos especializados de diversos fondos.

[1305] B) Características y funciones del teatro impreso

a) Los intereses comerciales de impresores y libreros

Últimamente, cuando se han querido buscar responsables de la gran acogida que el teatro tuvo en su dimensión escénica se ha destacado la importancia de los «autores de comedias» y se ha rebajado la de los escritores. Si queremos hacer lo propio con el gran auge del género en las librerías, nuevamente debemos poner el énfasis en la relevancia de un factor ajeno a la creación artística: el arte dramático entró en la imprenta y progresó en ella fundamentalmente empujado por los móviles económicos de los impresores. Se erigió en una excelente solución al problema de la falta de inversiones que sufría y que había llevado a muchos talleres a dedicarse a los impresos de fabricación barata y de salida rápida. Desde el primer momento, libreros e impresores tomaron las riendas de la empresa y a los poetas no les quedó otro remedio que ir a remolque.

Hay que ser conscientes de que ese teatro que mayoritariamente ha llegado hasta nosotros en impresos se vio sometido a una serie de intervenciones en los ámbitos editoriales de la época, tanto en virtud de sus cometidos específicos como de sus intereses comerciales: a) Para empezar, los editores eran los responsables de la puntuación de los textos que componían, lo que comportaba interpretarlos. b) También procedieron a la eliminación de versos para encajarlos en el menor número posible de pliegos. Esto debía de ser bastante frecuente a juzgar por las quejas de los poetas: «Por ahorrar papel -son palabras de Montalbán en el prólogo de la *Parte I* (1635)-

las embeuen en quatro pliegos, aunque ayan menester ocho». «En Zaragoza, i Sevilla -ahora es Rojas Zorrilla quien se pronuncia en su *Parte II* (1645)- quitan à cada Comedia dos pliegos, porque se puedan ceñir en quatro». Esta forma de ajuste es la habitual en el siglo XVII¹⁰. En el siguiente, el ahorro de espacio se suele conseguir por medios menos drásticos: buscando tipos más pequeños y recurriendo a una tercera columna en las hojas finales. c) Ningún otro género ha sufrido en la medida que el dramático lo que Calderón llama los «hurtos de las prensas» en el prólogo de la *Parte IV* (1672). La atribución espuria fue práctica habitual en el negocio impresor desde el principio. Suele obedecer a coordenadas temporales y espaciales. Por lo que a estas últimas se refiere, hay que significar la relevancia de Sevilla como sede de los más contumaces falsificadores (Cruickshank [2000:129-32]). Contra ellos van las quejas de los poetas. El testimonio de Lope en el prólogo de *El castigo sin venganza* (Barcelona, 1634) es contundente: «V. m. la lea por mia, porque no es impressa [1306] en Seuilla, cuyos Libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los Poetas, y a vnos dan sietes, y a otros sotas». Más adelante Vera Tassis dice con respecto a las obras del otro grande de la escena áurea, en el prólogo de la *Verdadera parte V* (1682): «Ay quien asegure, que casi todas quantas se imprimen en Seuilla, para passar à las Indias, las graduan con el nombre de Don Pedro». En cuanto a la cronología, es de destacar el periodo de suspensión de licencias para imprimir novelas y teatro en el Reino de Castilla entre 1625 y 1634. Dicha medida acaeció en los momentos de mayor pujanza del fenómeno teatral en su plano escénico y también en el impreso. El interés en proseguir desde Sevilla con la productiva publicación de las partes de Lope, unido a la escasez de textos nuevos del poeta que ahí se sufría, más la tradicional práctica manipuladora de los empresarios sevillanos, como Manuel de Sande, Francisco de Lyra o Manuel Faxardo, llevaron a las partes espurias del Fénix y, en general, a la atribución a él de las comedias de los más variados poetas. Es el caso de la suelta de *La vida es sueño* conservada en Liverpool, el primer impreso fechable de la genial creación calderoniana (Vega, Cruickshank, Ruano [2000:12]). Pero pocos años después, a partir de la muerte de Lope en 1635, sería Calderón el destinatario de las atribuciones falsas. El dinero que exponen los negociantes del libro es un buen factor para fijar las fechas del relevo en el favor del público entre los dos grandes de la escena española del Seiscientos (Vega [2001]).

Las leyes del mercado (tan inmisericordes, ayer como hoy) se dejan sentir en muchos de

¹⁰ Cruickshank [2000:146] aduce el caso de una de las sueltas de la primera versión de *la vida es sueño*, que, a diferencia de las restantes, consigue embutir en cuatro pliegos una de las comedias más extensas del Siglo de Oro a base de podar 470 versos.

los rasgos, inocuos o perjudiciales, que el teatro impreso presenta. A los negociantes del libro cabe imputarles aspectos como el establecimiento del formato, con las consecuencias correspondientes. Según se ha apuntado ya, pronto la fabricación de partes se hizo compatible con su desglose por piezas. Los resultados prácticos -al igual que ocurría en los corrales con la dimensión escénica- les hizo ir decantándose por las formas más baratas, las sueltas, para las que se utilizaban frecuentemente el peor papel y los tipos más desgastados. En aras del ahorro también quedó fijada la distribución del texto a dos columnas. Todo ello, unido a la práctica poco limpia con la que amputaban textos o trocaban sus autorías, contribuyó sin duda al recelo de los propios poetas y de los doctos.

El prestigio del que hoy día gozan los clásicos -se lean o no, que es otra cuestión- contrasta con el aspecto que presentan las ediciones teatrales antiguas que los han transmitido. En general, pero sobre todo las sueltas, forman parte del tipo de impresos con el peor aspecto que la deficiente industria española del libro podía emitir. François Lopez [1996] ha visto en los ropajes plebeyos con que se ofrecieron las obras de los dramaturgos áureos una de las razones por las que los intelectuales -los doctos, en el decir de la época- se separaron de ellas: «en el mundo de la edición, el hábito hace al monje, y la pobreza, desgraciadamente, acaba por ser vileza». Y señala, apoyándose en un apunte de Jaime Moll, cómo los neoclásicos cambiaron de formato a la hora de publicar sus piezas teatrales, trocando el tamaño 4º por el 8º, y el formato de folleto por el de libro. De alguna manera, también nos habla de su descrédito entre los doctos el escaso número [1307] de ejemplares conservados, no sólo de las ediciones sueltas, sino también de los volúmenes.

Como efectos beneficiosos del proceder de los interesados empresarios está, desde luego, el impagable de haber preservado una parte importante del repertorio con el que hoy contamos, independientemente de las anomalías que puedan apreciarse. Cabría preguntarse por los criterios para la elección de los textos publicados. La verdad es que, en los abundantes casos en que el dramaturgo no se ocupa de ello, da la sensación de que el azar fue el principal agente artístico de los libreros. En los menos casos en que la supuesta selección corrió a cargo de los poetas, habría que evaluar caso por caso. Pero tampoco abriguemos demasiadas esperanzas. También aquí lo que dan a entender los casos conocidos es que publicaron lo que pudieron encontrar libre de los compromisos mercantiles, que, además, no siempre estaba en las mejores condiciones.

Si caben diferentes supuestos sobre la entrada por vez primera de un texto en la imprenta, lo que parece claro es que ya dentro las posibilidades de reproducirse crecían exponencialmente. Los anhelos de una ganancia fácil y rápida de los negociantes del libro, más el escaso respeto de

privilegios legales y propiedades intelectuales, hacían que los impresos se constituyeran en los modelos predilectos para la creación de nuevas copias. Esto allanaba mucho la tarea engorrosa de componer las formas en el sistema de tipos móviles; así todo venía dado: el número y la distribución de líneas, la organización de los pliegos. Era raro que el responsable introdujera correcciones por conjetura o por contaminación. A medida que avanzaba la centuria, los empresarios cada vez eran más proclives a repetir los mismos textos. Las consecuencias de tal proceder serían importantes para la fijación del repertorio áureo y su anquilosamiento. Esta predisposición limitaría bastante la entrada de nuevos materiales en las prensas. Lo que se acentuó aún más en la centuria siguiente: la gran mayoría de las piezas de escritores del XVII que durante el XVIII se publicaron en sueltas -durante esta centuria casi habían desaparecido las partes- venía reproduciéndose desde entonces.

También aquí intervinieron factores espaciales y cronológicos. Los impresores tendieron a utilizar modelos cercanos en la geografía y el tiempo: en el estema de *La vida es sueño*, que es la obra de la que más datos se tienen (Vega, Cruickshank y Ruano [2000]), están estrechamente conectadas entre sí las copias barcelonesas, sevillanas, salmantinas o valencianas. Lo que puede darnos idea de la regionalización de los circuitos por los que se movían estos productos impresos.

También el estudio de la transmisión de algunas obras deja entrever el papel relevante que tuvieron algunos empresarios. De primer orden parece el de los Herederos de Gabriel de León en el paso entre los siglos XVII y XVIII, como queda dicho. Por ellos entraría una parte significativa de las piezas cuyas copias van a proliferar en esta centuria. Donde también son de destacar las imprentas de Sanz, Leefdael u Orga.

En definitiva, la industria impresora ejerció de cedazo en esta selección que al tiempo que aupó a determinados autores y obras, postergó a otros y otras que [1308] hoy admiran a lectores y críticos. En líneas generales, puede afirmarse que aquello que, por distintos motivos, no entró en la imprenta en un momento dado, ya no tendría oportunidad de hacerlo hasta que el teatro fue objeto de recuperación cultural por parte de los estudiosos.

b) Teatro impreso y escritura dramática

Además de las incidencias positivas o negativas sobre el repertorio, los impresos dramáticos ejercieron su influencia sobre los propios poetas. En primer lugar, fueron un estímulo para que algunos intervinieran con fortuna y dedicación variables en la publicación de sus piezas. El primero en hacerlo fue Lope. Es muy probable que tomara las riendas de la impresión de sus

obras ya desde 1604 con la *Parte I*, y que lo hiciera en buena medida como reacción al volumen de *Seis comedias* de 1603 que jugaba con su nombre, aunque sólo ofrecía una pieza suya. Sin embargo, hasta la *Parte IX* (1617) no confesará abiertamente su intervención. Lo hizo, precisamente, tras habersele ido de las manos las dos partes previas. Y también tras ver que Cervantes, su persistente referencia en los campos de guerra de la literatura, lo había hecho en 1615.

Por otra parte, Lope es también el primero, pero no el único, que mantiene una postura de cierto misterio con respecto a su participación en la impresión de sus comedias. En Tirso o en Calderón se aprecia un juego de extrañamiento parejo cuando interponen parientes, hermanos y sobrinos en tales operaciones. Todos debieron de tener razones similares para este comportamiento, que irían de la inseguridad artística ante un producto que no estaba concebido para la lectura, sino para ser parte del espectáculo que en los tablados estimulaba todos los sentidos de un público conformado por más grupos de población del que podía consumir la literatura para ser leída, al peculiar derecho de propiedad que la época les reconocía sobre sus textos dramáticos una vez que los habían vendido.

Sea como sea, la proliferación de volúmenes particulares aparecidos en los años treinta, sucesivos a la suspensión de licencias en Castilla, que había producido tantos desmanes de autorías en las publicaciones clandestinas, sobre todo sevillanas, se explicaría en parte por el deseo de los poetas afectados de poner las cosas en su sitio.

Otra cuestión de interés, por lo que respecta a las relaciones entre imprenta y escritura dramática, es el papel que aquella haya tenido en el desarrollo del teatro áureo. Concretamente, en la mayor consistencia literaria de unos textos que los poetas sabían que se podían leer. Superado el esquema simplista de las dos escuelas o ciclos en que se ha dividido tradicionalmente la diacronía de la comedia barroca, con Lope y Calderón como patrones, los estudiosos del teatro áureo han analizado desde diferentes criterios cuáles fueron los factores de la evolución que dicho fenómeno experimentó con el paso del tiempo en la pluma de los diferentes dramaturgos, incluidos los dos antedichos. La década de los treinta sería una fase [1309] crucial. Un momento, por cierto, en que está constatada una mayor producción de partes de comedias en términos relativos (sin que podamos pronunciarnos sobre el volumen de sueltas, por carecer éstas de pie de imprenta normalmente y no haberse desarrollado lo suficiente los sistemas de identificación tipográfica). Para M. G. Profeti, en una de sus últimas formulaciones sobre el particular [2001:233-36], serían aspectos de esta transformación una mejor trabazón de los mecanismos de la trama, la complicación del código simbólico, la gongorización del

lenguaje. También se apreciaría cómo las comedias tienden a relatar más que a mostrar (aunque esto sea lo específicamente teatral); y los personajes a hablar más que a actuar. Las razones podrían rastrearse en el emisor (la propia evolución de los dramaturgos) o en el receptor (que ha adquirido una mayor madurez tras decenios de ver teatro). Apunta igualmente la estudiosa el influjo del teatro de corte sobre el del corral, la presión de los doctos, la necesidad de sortear los problemas de censura... Pues bien, en este proceso, que podría llamarse de literaturización, también debiera barajarse como motivación la conciencia de los dramaturgos de que sus productos estaban alcanzando caudalosamente los aposentos, donde hasta los doctos podrían leerlos. Sus obras habían adquirido otro canal de recepción, que permitía valorar mejor sus méritos literarios y sus deméritos. Un canal que no contaba con los elementos escénicos para la ubicación de los personajes y sus parlamentos en el espacio. Algo así parece entreverse en las palabras de Montalbán en el «Prólogo largo» de su *Parte I* (1635), con las de Lope al fondo:

Por esta, y otras causas, para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios, me reduxe a imprimir las mias, empeçando por estas doze, que es el tomo (Letores mios) que os consagro, para que las censureis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es credito seguro; porque tal vez el ademan de la dama, la representacion del Heroe, la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes, y la supension de los afectos, suelen engañar las orejas mas atentas, y hazer que passen por rayos los relampagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.

En general, las palabras para ser oídas -y leídas- afianzarían la posición de privilegio que siempre tuvieron en el teatro español. Como si los textos dramáticos hubieran adquirido un estatuto de recepción híbrido entre la vista y oído de los teatros y la lectura reflexiva de los aposentos. El género dramático más o menos conscientemente dio pasos ciertos hacia las características genéricas de la poesía y la novela.

Sin embargo, los impresos no olvidaban la primigenia dedicación escénica de los textos que acogían. La cercanía podía ser muy estrecha. Los hay que se fabricaron y distribuyeron antes o al tiempo de la exhibición de la obra, formando parte del conjunto de elementos que componían el ámbito de la celebración. Fue el caso de la comedia de nueve ingenios *Algunas de las muchas hazañas de don Diego Hurtado de Mendoza*. Aparte de contribuir al boato, debía de existir un [1310] interés claro en que algunos de los asistentes a la fiesta celebrada en Palacio en 1622, al poco de acceder Felipe IV al trono, tuvieran noticia precisa de lo que el texto decía sobre los premios que merecían los prolijos méritos de los Hurtado de Mendoza¹¹.

¹¹ En la segunda mitad del siglo XVIII este tipo de impresos se haría más frecuente. Su uso se consagraría especialmente para las obras musicales en italiano, donde la ayuda de los impresos bilingües facilitaba un mejor

El grueso de las estampaciones se llevó a cabo después de que las obras hubiesen sido explotadas por una o más compañías. El recuerdo de esta dedicación escénica puede hacerse explícito en los encabezamientos, mencionando el nombre del «autor» que la representó, la exhibición en un determinado lugar, su inclusión en una fiesta, etc. Datos que se pueden seguir reproduciendo en el proceso de copia hasta bastante tiempo después de que los lectores hubieran perdido toda memoria sobre los personajes o las situaciones aludidas¹².

c) Teatro y lectura

seguimiento del espectáculo.

¹² Desde mediados del siglo XVIII, y correspondiendo también al teatro de ese momento, se tendería a hacer más explícita su relación con las representaciones concretas, ofreciendo repartos de actores y datos de fechas y lugares. Más aún: en los encabezamientos y colofones podía alentarse su compra por parte de grupos de aficionados para su representación. Este sentido tienen expresiones como «fácil de representar en casas particulares», «para hombres solos», incluso «para niños»; o la mención del número de actores que se precisa.

La incidencia de los impresos teatrales en los lectores debió de ser muy grande, si juzgamos por el ingente volumen que alcanzaron en el Antiguo Régimen. En los últimos tiempos, se ha proclamado con insistencia la necesidad de considerar la dimensión escénica del arte dramático, en un intento de superar el monopolio impuesto por la óptica literaria desde los primeros estudios. Y así debe ser. Pero aún más descuidada está su dimensión como lectura. Y no será por falta de indicios de que fue importante. Ningún otro género de ficción de la época cuenta hoy con tantos restos. El número total de impresos dramáticos que se fabricaron se vislumbra inmenso. Datos más precisos podrán extraerse cuando, al menos, contremos lo conservado. Aún no hay catalogaciones ni exhaustivas ni fiables más que para un número muy reducido de escritores. Las dificultades conciernen, sobre todo, a las sueltas. Las partes, normalmente, son susceptibles de un mejor censo. Aunque también se acusan pérdidas, es evidente que resulta mucho más difícil perder un libro encuadernado que un folleto de pocas páginas en nada diferenciable del resto de los especímenes de los llamados pliegos de cordel. Eran objetos de consumo, si no de usar y tirar, sí mucho menos proclives a ser preservados. K. y R. Reichenberger han calculado que las sueltas habrían alcanzado la espectacular cifra de 40.000 ediciones (resultado de multiplicar un [1311] corpus de 10.000 piezas por una media de cuatro ediciones)¹³. Si, a su vez, multiplicamos cada edición por 1.500 unidades, que suelen aceptarse como habituales en las tiradas, la hipótesis de los Reichenberger alcanzaría la cantidad no menos espectacular de 60 millones de ejemplares.

Sin cábalas, hay constancia de que bastantes comedias, que no tienen por qué coincidir con las que hoy gustan a críticos y espectadores, superaron la treintena de ediciones. Así, Profeti [1976-1982] ofrece la evidencia -no la mera suposición intuitiva- de la venturosa singladura editorial que alcanzaron algunas obras de Pérez de Montalbán, un autor poco leído y nada representado en la actualidad: *Los amantes de Teruel*, *La más constante mujer* superan las 30 ediciones antiguas con ejemplares repartidos por bibliotecas de todo el mundo; y *El Mariscal de Virón*, las 35. Por supuesto, hay obras con más restos aún. Hoy por hoy la que cuenta con un volumen mayor es *La vida es sueño*: son 55 las ediciones localizadas anteriores a 1833 (Vega, Cruickshank y Ruano [2001]).

Y esas tiradas contantes y sonantes no son más que una parte de las que existieron. Un recuento aproximativo de las ediciones perdidas puede intentarse a partir de los estemas que

¹³ La cifra de 10.000 parece extraída de La Barrera [1860: IX], quien dice ofrecer en su *Catálogo* 1.040 autores dramáticos y los títulos de, aproximadamente, 4.300 comedias, 500 autos y 4.200 piezas entremesiles. Seguro que aquí ha contabilizado títulos dúplices y tríplexes de una misma pieza, pero también es claro que le faltan otros. Asimismo, es evidente que parte de esas obras o no se encuentran en las bibliotecas o lo hacen en manuscritos.

ordenan textualmente las conservadas (Vega [2002a]). En el caso de *La vida es sueño*, el examen ecdótico de 47 de los 55 testimonios delata la falta de, al menos, otras 15 ediciones, que resultan imprescindibles para explicar la transmisión de variantes (es decir, que son ascendientes ilativos). Hay pruebas fehacientes, por tanto, de que la comedia alcanzó las 70 ediciones. Pero se pueden hacer más cálculos. Si el estema contiene 20 testimonios críticos que han servido de modelo a más de una edición, y de ellos sólo conservamos cinco, quiere decir que aquí las pérdidas ascienden a las tres cuartas partes. Si lo aplicamos al conjunto, habría que postular que las ediciones de *La vida es sueño* anduvieron en torno a los dos centenares.

Los impresos dramáticos desempeñarían distintas funciones. Parece claro que fueron una llamarada más del gran fuego pasional por el teatro. Estaban ahí en las fases en que las prohibiciones acecharon a los escenarios, o las menos largas que se extendían entre temporada y temporada, o las más breves aún entre sesión y sesión. Es el frenesí por el teatro que consigna Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros* (Madrid, 1620): «Levántanse con el libro de las comedias; acuéstanse con haber visto en la representación lo que leyeron escrito». En el arranque del fenómeno, el «Prólogo al lector» de la edición zaragozana de A. Tavano de la *Parte I* de Lope (1604) presenta las comedias impresas como sucedáneos de las representadas:

[1312]

Habiendo llegado a mis manos estas doze 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, dexan de oyr las en los publicos teatros, para que ya que estan priuados de lo vno, puedan gozar en lectura lo que les es difficil por otro camino.

Pero el teatro impreso no fue sólo el mero reflejo en letra de molde de la auténtica realidad teatral que se producía en los tablados. También ésta se vale de aquel; porque las partes y, sobre todo, las sueltas, además de atender la adicción al teatro del público alfabetizado (capaz de consumir esos 60 millones de ejemplares de la hipótesis de Reichenberger), proporcionarían los soportes de repertorio de los representantes, tanto de profesionales, como de aficionados. Los testimonios de esta faceta son numerosos. Ahí están los muchos ejemplares conservados en las distintas bibliotecas que presentan en sus banderillas, atajos y precisiones manuscritas la huella inequívoca de haber servido para las puestas en escena.

Una pregunta que surge al hilo de esta evidencia es la de si los impresos dramáticos no habrán contribuido al estancamiento del teatro español a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XVII y, sobre todo, en el paso entre los dos siglos. La abundancia de textos habría facilitado cumplidamente la cobertura de la práctica asentada de las refundiciones.

Pero el auge de las ediciones teatrales quizá no sólo repercutió sobre el género dramático, sobre su difusión y recepción. Hay otras hipótesis a barajar. Para Marcos A. Morínigo [1957],

por ejemplo, el auge de estos impresos sería el culpable de la supuesta carencia de novelas en la segunda mitad del XVII y a lo largo del XVIII. Hoy sabemos que no fue tan grande la sequía como se pintó. Sin embargo, no se puede hablar de una trayectoria floreciente, y, por tanto, no hay que desechar la explicación de la competencia que el teatro en letra impresa pudo hacer a otros géneros literarios cuyo cauce de recepción fundamental es la lectura.

La competencia novela *vs.* comedia podría explicar por qué se imprimieron muchos menos autos sacramentales. Es cierto que hay explicaciones concretas y materiales para algunos casos importantes: el Ayuntamiento de Madrid veló celosamente su propiedad exclusiva sobre los de Calderón, el más grande y fecundo creador de este género dramático, impidiendo por todos los medios que se imprimieran. Pero habría otra razón más importante y abarcadora para su menor aceptación en las librerías del Antiguo Régimen, como es la ausencia, o escasa presencia, en ellos -que son, por otra parte, magníficos testimonios de poesía y construcción alegórica- de ese componente ficcional narrativo que permite a la comedia ser casi una novela en estilo directo. Otro tanto podría decirse de los entremeses y demás subgéneros del llamado teatro menor. Estas piezas cómicas que alcanzaban en los escenarios aún mejor acogida que las comedias o los autos no consiguieron imponerse en igual medida en las imprentas. Es cierto que su menor tamaño favoreció aún más su desaparición: pero ni siquiera con esa cautela se puede rectificar la evidencia de que la comedia fue la huésped predilecta de las librerías y de los aposentos.

[1313] 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 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.

I.40.4. La recuperación y el control del repertorio

A pesar de que la mayoría de los manuscritos e impresos dramáticos no estaban concebidos para conservarse como otras clases de libros, desde los primeros momentos existieron aficionados dispuestos a compilarlos y guardarlos; lo que sin duda fue un factor importante en la pervivencia del repertorio. A los principales fondos hoy existentes se ha llegado en buena medida tras el desmembramiento y reorganización de aquellas colecciones primitivas. La localización y análisis de las copias supervivientes constituye la fase primera e inexcusable

para el estudio de los obras teatrales áureas. Lo exige la correcta elaboración de las ediciones críticas, sin las cuales cualquier reflexión sobre textos y contextos debe considerarse provisional.

De las deficiencias existentes en la cimentación bibliográfica que debía haber sustentado los estudios de teatro clásico español puede darnos una idea bien expresiva el hecho de que hasta hoy siguiera siendo válido, para la consulta de muchas cuestiones relacionadas con la nómina de dramaturgos y de títulos, el *Catálogo* de La Barrera [1860], excelente trabajo, sin duda, pero de casi siglo y medio de antigüedad¹⁴.

A) Bibliotecas

A continuación se apuntarán las instituciones fundamentales donde existen depósitos de este tipo de materiales, con mención de los principales catálogos disponibles¹⁵.

Su relación debe comenzar, sin ningún género de dudas, por la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo fondo supera con creces a los de cualquier otra, resultado [1314] de la confluencia de colecciones tan destacadas como las de Gayangos, Osuna, Durán, La Barrera. Los manuscritos disponen del catálogo de Paz y Melia, actualizado recientemente [1934-1989], donde se da referencia de alrededor de un millar y medio de ejemplares del XVII y un número aún mayor del XVIII. Más difícil es la localización del enorme volumen de impresos que posee, de los que no hay repertorio específico, ni lo habrá en breve. También en Madrid deben destacarse la Biblioteca Municipal, con abundantes manuscritos e impresos del siglo XVIII y primer tercio del XIX, principalmente, que pueden conocerse a través del catálogo general de Cambroner y los más específicos, aunque inconclusos, de Agulló; la del Palacio Real, cuyos manuscritos fueron inventariados por Arata y los impresos por Gregg; la de la Real Academia de la Lengua, con abundantes sueltas catalogadas por Moll [1964-1966]); las de la Real Academia de la Historia, Universidad Complutense, Lázaro Galdiano, Juan March.

La segunda gran biblioteca en fondo dramático antiguo español sería la del Institut del Teatre de Barcelona, donde se han agrupado, entre otras, las importantes colecciones de Fernández Guerra, Cotarelo o Sedó. Sus manuscritos cuentan con el catálogo de Simón Palmer [1977]. Noticias parciales de los impresos de ésta y otras bibliotecas barcelonesas, como la

¹⁴ Muy recientemente este símbolo propuesto ha perdido vigencia gracias a la publicación del valioso *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Héctor Urzáiz [2002], que lo ha actualizado e incrementado.

¹⁵ Para evitar un exceso de entradas bibliográficas, sólo se aportarán los datos completos de los más importantes.

Universitaria y la de Catalunya, se pueden encontrar en los trabajos de Clavería y Batllori, Montaner, M. Vázquez Estévez [1987] o A. Vázquez Estévez [1995]. En Santander está la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que acoge otro de los fondos más destacados -en sueltas, sobre todo-, cuya conocimiento en detalle es posible a través del catálogo de Vega, Fernández Lera y Del Rey [2001]. En la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo existe también una notable colección, catalogada por Méndez Aparicio [1991]. Ciudad Real tiene las del Museo Nacional del Teatro de Almagro y la de Entrambasaguas, adquirida recientemente por la Biblioteca Universitaria, que han sido descritas con rigor por Cerezo y González Cañal [1994] [1998]. Otras bibliotecas españolas con fondos teatrales son la Colombina, la Universitaria y la de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla; las del Ayuntamiento y Universidad de Valencia; la Universitaria de Santiago de Compostela (consultable por el catálogo de Bustamante); la Universitaria de Oviedo; la Provincial de Bilbao.

En Portugal hay que mencionar la Biblioteca Nacional de Lisboa (cuyas sueltas las está dando a conocer De la Granja) y la Geral da Universidade de Coimbra. En Francia, la Bibliothèque Nationale es la principal referencia, y una de las más importantes en el panorama general. También en París están las del Arsenal, Mazarine y Sainte Geneviève. De Italia, donde abundan las instituciones con fondos dramáticos españoles, deben destacarse la Biblioteca Palatina de Parma (catalogada por Restori [1891] [1893]), la Estense de Módena (registrada por Soave), la Apostólica Vaticana en Roma (Falconieri [1981] ha reseñado los manuscritos raros que contiene), la de la Accademia dei Lincei (cuyos ejemplares fueron reseñados por Profeti). En Gran Bretaña, la British Library dispone de otra de las grandes colecciones, constituida en parte por la particular de Chorley; también es notable la London Library (catalogada por Gregg [1984]), la University Library [1315] de Cambridge (que cuenta con los repertorios modélicos de Bainton [1977] [1987]), la de Samuel Pepys (de la que se han ocupado ejemplarmente Wilson y Cruickshank [1980]), la Bodleiana de Oxford, la Sidney Jones de Liverpool. En Alemania, descuellan la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, la Universitätsbibliothek de Friburgo (con la colección de Schaeffer), la Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo, la Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek de Göttingen, la Universitätsbibliothek de Wolfenbüttel, la Herzog August de Mannheim (catalogada por Selig). En Austria, la Österreichische Nationalbibliothek de Viena posee otro de los fondos valiosos.

En América del Norte existen, asimismo, instituciones que disponen de colecciones de teatro antiguo español adquiridas y catalogadas en tiempos más o menos recientes. Las principales están en la Universidad de Pensilvania (se han comercializado los microfilms de sus

ejemplares, cuya relación puede verse en el índice de Regueiro [1971]), la Public Library de Nueva York (que cuenta con el catálogo riguroso de Bergman y Szmuk [1980]), la Hispanic Society of America, en la misma ciudad (J. M. Regueiro y A. Reichenberger han realizado el catálogo de manuscritos [1984] y S. Szmuk ha descrito una colección de sueltas), la Public Library de Boston (el grueso lo constituye la colección de Ticknor, consignada en el catálogo de Whitney). También hay ejemplares en el Oberlin College (inventariados por Rogers), la Universidad de North Carolina en Chapel Hill (catalogados por McKnight y Jones), la Universidad de Texas en Austin (estudiados con acertados criterios por Boyer), la Wayne State University (que cuentan con el catálogo de Sullivan y Bershas), la Ohio State University en Columbus (catalogados por Arizpe), el Smith College (con repertorio del mismo autor), la Universidad de Illinois en Urbana (descritos por Laurenti y Porqueras Mayo), la Universidad de Michigan de Ann Arbor, la de California en Berkeley, las de Harvard y Yale. En Canadá, está la Biblioteca de la Universidad de Toronto (sus sueltas fueron reseñadas por Molinaro, Parker y Rugg).

B) Bibliografías

La dispersión de los fondos, de la que puede dar una idea el apartado anterior, requiere un gran esfuerzo para extender e intensificar las tareas de búsqueda; mientras que la especificidad bibliográfica de las copias teatrales, sobre todo de las sueltas, obliga a utilizar unos criterios descriptivos pormenorizados que hagan inequívoca la identificación (Wilson [1973]). Afortunadamente, en los últimos años han ido viendo la luz bibliografías que se han hecho eco de estas exigencias. Por lo que se refiere a los repertorios de dramaturgos particulares, contamos ya con los de Calderón (K. y R. Reichenberger [1979-1981]), Castillo Solórzano (Bacchelli), Cubillo (Profeti y Zancanari), Godínez (Profeti), Pérez de Montalbán (Profeti [1976-1982]). En el apartado de las colecciones de partes, están los de *Diferentes Autores* (Profeti [1988a]), *Doce comedias las más grandiosas...* (Profeti [1316] [1978]), y en las de sueltas, los de Orga (Moll [1968-1972]), Santa Cruz (Martín Abad [1986]), Sopera y Suriá (Moll [1971]).

Menos rigurosas en la extensión de las localizaciones o en las descripciones, pero de gran ayuda para el investigador, son las bibliografías de Belmonte (Rubio San Román), Coello (Cotarelo), Diamante (Cotarelo), hermanos Figueroa (Cotarelo), Monroy (Wade), Moreto (Cotarelo. Ciria Matilla), Mira de Amescua (Cotarelo), Ruiz de Alarcón (Poesse), Rojas Zorrilla (Cotarelo. McCurdy), Tirso (Cotarelo. Placer), Luis Vélez de Guevara (Cotarelo. Spencer y

Schevill). En cuanto a colecciones, está la de *Comedias Nuevas Escogidas* (Cotarelo [1931-1932]). Como complemento de las bibliografías de los dramaturgos antedichos y, sobre todo, para la larga lista de los no consignados, es de gran utilidad la inconclusa *Bibliografía de la Literatura Hispánica* de Simón Díaz. En el *Inventario de bibliografías* de K. y R. Reichenberger [1989] se puede encontrar cumplida información sobre catálogos de bibliotecas y bibliografías.

BIBLIOGRAFÍA

Bainton, A. J. C., *'Comedias sueltas' in Cambridge University Library: A Descriptive Catalogue*, Cambridge, The University Library, 1977.

---, «The comedias sueltas of Antonio Sanz», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, VII (1978), pp. 248-254.

---, *The Edward M. Wilson Collection of Comedias sueltas in Cambridge University Library. A descriptive Catalogue*, Kassel, Edition Reichenberger, 1987.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

Bentley, Bernard P. E., «Del autor a los actores: El traslado de una comedia», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, I, pp. 179-94.

Bergman H. E. y S. E. Szmuk, *A Catalogue of Comedias Seltas in the New York Public Library*, Londres, Grant & Cutler Ltd., 1980.

Bushee, Alice H., «The five 'Partes' of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 3 (1935), pp. 89-102.

Case, Thomas E., *Las Dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia-Madrid, Castalia-Estudios de Hispanófila, 1975.

Cerezo Rubio, Ubaldo y Rafael González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

---, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.

[1317]

---, «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. 232-80, 418-68, 583-636, 772-826; 19 (1932), pp. 161-218.

Cruickshank, Don W., «Calderón's handwriting», *Modern Language Review*, 65 (1970), pp. 65-77

---, «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49 (1981a), pp. 443-67.

---, «Calderón y el comercio español del libro», en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*. Vol. III, Kassel, Edition Reichenberger, 1981b, pp. 9-15.

---, «The editing of Spanish Golden-Age Plays from early printed versions», *Editing the Comedia*, eds., M. McGaha y F. P. Casa, *Michigan Romance Studies*, V (1985), pp. 52-103.

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Falconieri, John V., «Comedia Manuscripts in Rome», *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981), pp. 13-37.

Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds., M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 189-99.

García de Enterría, María Cruz, «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales», *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds., J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam, 1989, I, pp. 137-154.

Gaspiretti, Antonio, «La collezione di Comedias Nuevas Escogidas (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 15 (1931), pp. 541-87; 22 (1938), pp. 99-117.

Gillet, J. E., «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, LVI (1922), pp. 434-57 y LX (1924), pp. 37-40

González Palencia, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26.

Gregg, Karl C., *An Index to the Spanish Theater Collection in the London Library*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1984.

Iglesias Feijoo, Luis, «los textos de Calderón: las comedias», *Calderón desde el 2000 (Simposio internacional complutense)*, ed., J. M. Díez Borque, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 77-108.

Lopez, François, «Antonio Sanz, imprimeur du roi et l'édition populaire sous l'ancien régime», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 349-78.

---, «Une édition fantôme de Calderón (Pour une histoire de la 'comedia suelta')», *Hommage à Robert Jammes*, ed., F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, II, pp. 707-19.

---, «La comedia suelta y compañía, 'mercadería vendible' y teatro para leer», *El teatro español del siglo XVIII*, ed., J. M. Sala Valldaura, Lleida, Universitat, 1996, pp. 589-603.

Martín Abad, Julián, «Series numeradas de la Imprenta salmantina de la Santa Cruz», *Revista Provincial de Estudios (Salamanca)*, nE 20-21 (1986), pp. 147-200.

Méndez Aparicio, Juan Antonio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Moll, Jaime, «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, 44 (1964), pp. 113-68, 309-60, 541-56; 45 (1965), pp. 203-35; 46 (1966), pp. 125-58.

---, «La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV (1968-1972), pp. 365-456.

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

---, «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.

[1318]

---, «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. 619-26.

---, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las *Relaciones de comedias*», *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 143-67.

---, «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed., Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 221-34.

---, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 213-22.

Morínigo, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ª época, a. 2 (1957), pp. 41-61.

Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo I, 2ª ed., Madrid, Blass s. a. Tipográfica, 1934. Tomo III (*Suplemento e índices*), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976. Addenda et corrigenda. *Ibid.* 1982.

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

---, *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988a.

---, «I 'Poetas Valencianos': due raccolte teatrali», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988b, pp. 561-67.

---, «Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica», *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, I, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1993, pp. 261-74.

---, «La 'Parte primera' di Lope», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 137-88.

---, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)*. Murcia, octubre 1994, ed., C. Hernández Valcárcel, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 205-16.

---, «Estrategias editoriales de Lope de Vega», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 6-11 de julio de 1998, eds., F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 679-85.

---, «Jacinto de Herrera y Sotomayor y la comedia 'calderoniana'», *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, eds., Irene Pardo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, 2001, pp. 233-43.

Regueiro, J. M., *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the 'Comedia' Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven, Research Publications Inc., 1971.

--- y A. G. Reichenberger, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1984, 2 v.

Reichenberger, Kurt, «El 'Jardín Ameno'. Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del Siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds., J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 287-97.

--- y Roswita, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*. V. I y III, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979-1981.

---, *El teatro español de los Siglos de Oro. Inventario de bibliografías*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.

[1319]

Restori, Antonio, *Una Collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC* V.28032 della Palatina Parmense)*, Livorno, Frco. Vigo, 1891.

---, «La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores», *Studi di Filologia Romanza*, 6 (1893), pp. 1-156.

Reyes Peña, Mercedes de los, «Edición de unos 'Papeles sueltos' pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre la degollación de San Juan», *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds., I. Arellano y J. Cañedo, Madrid. Castalia, 1991, pp. 431-57.

Romero Muñoz, Carlos, «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56 (1996), pp. 113-20.

Ruano de la Haza, José M., «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1 (1983), pp. 5-29.

----, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Sánchez Mariana, Manuel, «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, I, pp. 441-52.

----, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arco Libros, 1995.

San Román, Francisco de B., *Lope de Vega. Los cómicos toledanos y «El Poeta Sastre»*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1935.

Simón Palmer, Carmen, *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, C.S.I.C., 1977 (*Cuadernos Bibliográficos*, nº 34).

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

Vázquez Estévez, Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1995, 3 vols.

Vázquez Estévez, Margarita, *Comedias sueltas del 'Institut del Teatre' en Barcelona*, Kassel, Edition Reichenberger, 1987.

Vega García-Luengos, Germán, «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. 639-73.

----, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed., M. García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, II, pp. 1007-16.

----, «Enredar con Lope: indagaciones a partir de la comedia de *Dos agravios sin ofensa*», *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997). Almagro, 8, 9 y 10 de julio*, eds., Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 71-96.

----, «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias», *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*, eds., I. Arellano y G. Vega, New York, Peter Lang (Serie Ibérica, vol. 36), 2001, pp. 367-84.

----, «*La vida es sueño* en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen», *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, eds., F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002a, pp. 91-112.

----, «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la Segunda parte», *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds., J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Ed. Castalia, 2002b, pp. 37-62.

[1320]

----, «El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias», *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed., Aurelio González, México, D. F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer, 2002c, pp. 15-33.

----, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, *La segunda versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, University Press. Hispanic Studies TRAC, vol. 19, 2000.

----, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, 4 vols.

Wilson, E. M., «*Comedias sueltas*: A bibliographical problem», en *The Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A facsimile edition*, eds., D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg International Publishers - Tamesis Books, 1973, pp. 211-19.

---- y D. W. Cruickshank, «The *comedia suelta*: History of a format», en *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980, pp. 85-120.