

IMPRESA Y ORÍGENES DEL TEATRO COMERCIAL EN ESPAÑA (1560-1605)

GONZALO PONTÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (España)
gonzalo.ponton@uab.cat

Recibido: 20/1/2017
Aceptado: 17/2/2017



<https://doi.org/10.14603/4M2017>

RESUMEN: En España, los años de emergencia del teatro comercial generaron pocas iniciativas de impresión. El presente artículo analiza, desde la bibliografía material y cultural, las estrategias comerciales e ideológicas de editores, impresores y autores en un contexto todavía no codificado, previo a la cristalización de una modalidad editorial hegemónica. El campo de estudio lo integran tres focos principales: la actividad de Juan Timoneda, las publicaciones de la llamada generación de los trágicos y las maniobras editoriales en torno a las comedias de Lope de Vega a principios del siglo XVII, con una coda sobre el teatro impreso de Virués y Cervantes. Lo que revelan esos libros y sus paratextos es menos una pauta de continuidad que una serie de estrategias determinadas por circunstancias y objetivos específicos. Con todo, pueden reconocerse dos líneas de legitimación fundamentales: sobre la autoridad literaria de los creadores y sus obras y sobre las diferencias de recepción entre el teatro representado y el teatro impreso.

PALABRAS CLAVE: teatro impreso; bibliografía cultural; imagen del autor; autoridad literaria; canon teatral; Juan Timoneda; generación de los trágicos; Lope de Vega; Miguel de Cervantes.

PRINTING AND ORIGINS OF COMMERCIAL THEATRE IN SPAIN (1560-1605)

ABSTRACT: The period of emergence of commercial theatre in early modern Spain produced only a little amount of printed plays. The present article describes, from the perspective of textual and cultural bibliography, the ideological and commer-

cial strategies made by stationers and authors in a non-codified context, before the crystallization of an hegemonic editorial pattern. The analysis is constituted by three case-studies: the editorial agency of Juan Timoneda, the books of the so-called generation of the tragic poets, and the printing manoeuvres around Lope de Vega's plays in the first years of the 17th century, with a final analysis on Virues' and Cervantes' printed plays. Instead of a pattern of continuity, what these books and their paratexts reveal is a number of strategies oriented by specific circumstances and goals. Nonetheless, it is possible to recognize two main legitimization discourses: one on the creators' literary authority, and other on the relationship between staged and printed theatre.

KEYWORDS: printed plays; cultural bibliography; author's image; literary authority; theatrical canon; Juan Timoneda; tragic poets generation; Lope de Vega; Miguel de Cervantes.

En un conocido pasaje de *Los baños de Argel*, Miguel de Cervantes proclamó el indisoluble vínculo entre un autor de teatro y el responsable de haber puesto su obra en letras de molde: «Antes que más gente acuda, / el coloquio se comience, / que es del gran Lope de Rueda / —impreso por Timoneda—, / que en vejez al tiempo vence» (vv. 2084-2088)¹. Parece que en la mente de Cervantes la evocación del nombre de Rueda implicara, como una coletilla, la del

¹ La obra a que se refiere podría ser cierta *Comedia de Antón de Écija* hoy perdida (Cátedra, 2006: 23; y véase abajo, nota 17) o, más probablemente, una pura invención cervantina, verosímil y sin un referente exacto.

editor que lo difundió en papel impreso y lo salvó del olvido.²
 Lope de Rueda es grande, pero no *sería* sin Juan Timoneda.

Tal asociación era poco menos que inevitable en quienes, como el autor del *Quijote*, hubiesen tenido en las manos los libros de teatro auspiciados por Timoneda, pues este se preocupó de que su nombre y propósitos figuraran, bien manifiestos, junto a los de los representantes que llevaba a las prensas. Así, en el soneto preliminar de Amador de Loaisa a los *Dos coloquios pastoriles* de Rueda se establece la alianza entre autor y editor, en elocuente metáfora vegetal: «de farsas y coloquios pastoriles / es Lope sembrador de las mejores, / en casa Timoneda cultivadas»³. La semilla del mejor teatro fructifica en brazos de la estampa. Y es el propio Timoneda, en el soneto preliminar de *El deleitoso*, quien une su destino al del cómico sevillano, al presentarse como «embajador humilde» de sus obras «por toda nuestra España». Ese teatro, palabra y gesto vivos que alguien como Rueda nunca se planteó imprimir (lo recuerda Timoneda en la «Epístola [...] al considerado lector» que precede a *Las segundas*

² Lo mismo ocurre, antepuesto esta vez el librero al cómico, y con elogio explícito del primero, en el *Viaje del Parnaso*: «Fue desto ejemplo Juan de Timoneda, / que, con solo imprimir, se hizo eterno, / las comedias del gran Lope de Rueda» (VIII, vv. 13-15).

³ Dada la abundancia de citas textuales del presente estudio, para no sobrecargar el cuerpo del artículo con constantes remisiones bibliográficas solo se indica el segmento textual —portada, prólogo, epístola dedicatoria, soneto preliminar, tabla, etc.— en el que se encuentra el pasaje citado, siempre de fácil localización. Los ejemplares consultados en cada caso se indican en la lista de «Obras citadas».

dos comedias de aquel), pudo convertirse en algo distinto, mucho más perdurable, gracias al librero valenciano. En más de un sentido, Rueda carecía de potencial suficiente como *auctor*: fue Timoneda quien lo construyó como tal y, por esa vía, propició otras maniobras que en su conjunto granjearon a aquel un lugar en el canon literario, nada menos que como «padre del teatro español»⁴. Una posición harto contradictoria con la realidad inestable, colectiva y popular de su propuesta dramática⁵.

Hacia una bibliografía cultural

«Today print is a semantic field, its materials and dispositions carrying a multitude of meanings that invite both analytical and critical interpretation» (Straznicky, 2013: 3). Esta impecable caracterización de la reciente *cultural bibliography* anglosajona ilumina el propósito de nuestras páginas,

⁴ Para la fama de Lope Rueda en las siguientes generaciones de dramaturgos y su canonización sigue siendo indispensable Blecua (1978: 414- 434), quien señala, entre otras cosas, la tendencia de los editores del siglo XVII de atribuir al cómico sevillano las piezas del teatro primitivo que les llegaban a las manos. Para la utilización de Rueda por parte de Lope de Vega, complétese con Oleza (2011).

⁵ Como elemento de comparación puede sernos útil la siguiente afirmación —maximalista— sobre la condición autorial de William Shakespeare: el de Stradford es en buena medida una «entity —indeed an identity— created by and for the publisher» (Hooks, 2016: 26). Al respecto, véase en especial Erne (2003: 55-79).

que quieren ser una reflexión —en términos analíticos y críticos— sobre las relaciones entre la imprenta y el teatro comercial de la Edad Moderna en España durante su fase de emergencia.

Aunque no sea posible establecer una línea de delimitación precisa —se venía imprimiendo teatro en España desde el *Cancionero* de Juan del Encina de 1496—, podemos acotar a nuestros fines un período de algo menos de cincuenta años (1560-1605)⁶; de hecho, sus límites los marca el mercado del libro, que preservó una parte fundamental de aquellas escasas obras sobre las que se ha reconstruido, con no pocos interrogantes, la historia de los primeros decenios del teatro comercial, el que lleva de los autores-representantes a los primeros corrales estables y de ahí a la llamada *comedia nueva*, en una confluencia de dinámicas distintas que se resuelven en un modelo de éxito⁷. Nos moveremos, pues, de Lope a Lope, de Rueda a Vega; o, para ser más exactos, desde la actividad como editor de teatro de Timoneda en el decenio de 1560, en la que a Rueda, a título póstumo, le cabe un papel importante pero no exclusivo, hasta la apuesta del mercado editorial, en los primeros años del siglo XVII, por lle-

⁶ Para el curso del teatro impreso en España durante la primera mitad del siglo XVI puede verse ahora Cátedra (2016).

⁷ La hipótesis fundamental sobre este proceso es la que Joan Oleza ha expuesto en varios trabajos desde la década de 1980. Una excelente síntesis y puesta al día en Oleza (2013); véanse también Ojeda Calvo (2011) y Pontón (2013b).

var a las prensas al que era indiscutible monarca de los corrales de comedias.

Nuestro objetivo es analizar los gestos y estrategias de legitimación propios de los distintos agentes implicados en la producción y circulación de teatro impreso durante el período. Esas marcas intencionales están adheridas a los libros por todas partes: en los títulos, las portadas y portadillas, los preliminares legales, los textos proemiales de autores y editores (y de amigos de los unos o los otros), las tablas y listas finales, el mismo formato del volumen, la *mise en page* de los textos... Se trata, en efecto, de un campo semántico. La información que resulta es abundante y diversa, no siempre coherente y en ocasiones contradictoria, aunque pueden destacarse, como veremos, al menos dos ejes fundamentales, que se relacionan, compensan y a veces interfieren entre sí: la construcción de un discurso de autoridad sobre los creadores y la reflexión sobre las relaciones entre el teatro representado y el impreso.

No hace falta recordar que el teatro es un evento complejo y múltiple, y que su trasvase —su reducción— al papel impreso, al texto y su lectura, no es una operación obvia ni exenta de complicaciones. Imprimir teatro es transformarlo en otra cosa: aquello que denominamos literatura. De ahí que potenciar la figura del autor (sobre todo si se trata de un poeta-representante como Alonso de la Vega o Lope de Rueda) resulte una estrategia necesaria para conferir a sus

obras mayor dignidad y equipararlas a otras creaciones literarias. También los creadores de piezas cultas se refugiaron en ese tipo de marcas de autoridad (las propias de un *poeta dramático*) para justificar la excentricidad de publicar teatro. Mediante esas y otras maniobras trazadas en los impresos, el teatro deja de percibirse como una construcción colectiva y pasa a caracterizarse como el producto de un ingenio individual, y en consecuencia a ponderarse según parámetros poético-retóricos. Y ello, por descontado, facilita su canonización. Imprimir teatro supuso asimismo reconocer la existencia de dos circuitos comerciales para una misma entidad e indagar en las relaciones de complementariedad o sustitución que se establecían entre ellos. Lógicamente implicó percibir la grieta existente entre el acontecimiento escenificado sobre las tablas, pensado para ser visto y oído, y el tipo de experiencia que procuraba la lectura. No faltarán comentarios sobre las relaciones entre ambas formas de recepción.

Puede adelantarse que los hechos que describiremos, vistos en conjunto, no se dejan asimilar fácilmente a un proceso evolutivo, entendido como la progresiva articulación de un modelo a la postre definitivo. El fenómeno es abrupto, irregular, con muchos silencios, con intentos que no cuajan, trayectorias que no se encuentran; como el mismo teatro que pretendía capturar en las prensas. Lo que se revela no es una pauta de continuidad, sino distintas estrategias para problemas específicos. Habrá un momento en que cristalice una

modalidad editorial que resultará decisiva, y ello ocurrirá cuando converjan en muy poco tiempo una serie de factores e iniciativas —no todos dependientes de los editores— que en los casos anteriores no se dieron a la vez. En ese punto detendremos nuestro análisis, no sin alguna mirada parcial a los años inmediatamente posteriores.

«...sacadas a luz por Joan Timoneda»

Juan Timoneda fue mucho más que el editor de Lope de Rueda: fue el artífice de un proyecto coherente y sostenido para publicar el teatro que se iba afianzando en los cada vez más frecuentados escenarios de las ciudades, en particular de su Valencia natal. Su labor no tiene parangón en el despoblado panorama de la edición teatral de la segunda mitad del siglo ⁸ XVI. Nos vamos a centrar en las siete obras de teatro profano que publicó —y escribió, recopiló, ordenó o revisó— a lo largo del decenio de 1560, más exactamente entre 1559 y 1570, con un pico de actividad realmente notable en los años de 1565 a 1567, inequívoca señal de su apuesta por imprimir teatro y de su confianza en la empresa. Los títulos, casi todos ellos estampados en el obrador de Juan Mey, son

⁸ Para una valoración de la labor editorial de Timoneda, Diago (1989); Farré (2009). Para sus vínculos con la imprenta de la familia Mey hay datos sueltos en Gregori Roig (2012).

los siguientes: *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan Timoneda* (1559), *Turiana* (1564-1565), *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega* (1566), *Tres coloquios pastoriles, los dos del ilustre poeta Juan de Vergara y el tercero del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567), *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567), *El deleitoso* (1567) y *Registro de representantes* (1570)⁹. Antes y después de esta actividad, delimitándola, se cuentan dos volúmenes de autos sacramentales: el *Ternario espiritual* (1558) y el *Ternario sacramental* (1575), que contiene piezas escritas o reelaboradas por él, algunas en catalán. En esa serie editorial tuvo que pesar, además del sentido del negocio, el no disimulado amor de Timoneda por el teatro representado: en la dedicatoria de la *Turiana* confiesa «la afectación que tengo al representar», y de hecho empieza el ciclo de ediciones teatrales publicando obras propias.

A finales de los años sesenta del siglo XVI, los clientes que se acercaban a la librería de Timoneda en Valencia, cerca del convento de la Merced, encontraban allí un repertorio significativo de materias teatrales: comedias de raigambre latina e italiana, coloquios pastoriles, autos sacramentales,

⁹ Cátedra, 2006: 396-398, sostiene, con argumentos dignos de atención, que *El deleitoso* podría haberse compuesto a la par que los *Tres coloquios* y ser por lo tanto anterior a las comedias y coloquios de Rueda.

farsas y piezas breves. Esos volúmenes eran de pequeño formato (en octavo, salvo la *Turiana*, en cuarto) y escasos pliegos, libros poco costosos de producir que podían venderse a precios muy asequibles, al alcance de cualquier lector¹⁰. Más todavía si tenemos en cuenta que, según apuntan varios indicios materiales, era posible adquirir solo una porción del volumen: por ejemplo, dos de las cuatro comedias de Lope de Rueda, o los dos coloquios pastoriles, de acuerdo con un sistema parecido al de los pliegos sueltos, característico de la literatura popular¹¹. El catálogo teatral de Timoneda incluía a

¹⁰ En el inventario de la librería realizado a la muerte de Timoneda, en octubre de 1583, se consigna un ejemplar encuadernado de la *Turiana*, que se tasa en tres sueldos, la misma cantidad, por ejemplo, que una *Diana* de Alonso Pérez, frente a los más de diez sueldos, y a veces hasta dieciséis, de los libros de caballerías, que solían ser infolios (Serrano Morales, 1898-1899: 551). El cálculo puede hacerse a la baja: téngase en cuenta — además del hecho de que la encuadernación subía el precio— que la *Turiana* era de formato mayor que el resto de obras que nos interesan, y en consecuencia más cara. Sobre las características del formato en octavo véase en general Infantes, 2006.

¹¹ Son claros indicios al respecto la existencia de portadas específicas para distintas secciones, siempre en primer folio de pliego y a veces con fechas diferentes en el pie de imprenta, la presencia de preliminares legales distintos —o repetidos— para esos segmentos, así como de epístolas dedicatorias o poemas preliminares, y la foliación independiente de cada bloque. En el inventario de 1583 consta que varias de esas obras se apilaban repartidas en secciones independientes: las comedias y coloquios de Rueda figuran como tres ítems distintos, a siete pliegos cada uno y en número dispar de ejemplares, o se registran treinta ejemplares de los *Menennos* frente a quince de *Anfitrión*, dos de las *Tres comedias* de 1559, de tres pliegos y medio cada uno (Serrano Morales, 1898-1899: 552-553). Es probable, así, que las portadas generales o las tablas finales de algunos títulos, que suelen formar pliego independiente, se añadieran únicamente al adquirir todo el volumen o si se completaba la serie (García-Bermejo Giner, 1996: 159, nº 17.6). Dado el escasísimo número de ejemplares conserva-

cuatro autores identificados, entre los que se contaba él mismo, junto con bastantes obras anónimas, y combinaba en casi todos los volúmenes distintas modalidades genéricas, o bien creadores distintos, y un número variable de piezas, siempre reducido y con cierta tendencia al trío¹².

Si nos acercamos a esos libros, los abrimos, hojeamos y leemos, comprobaremos que la voz de Timoneda asoma a la menor oportunidad y cruza todo el texto, de la portada a la tabla. Los volúmenes que concibió dejan traslucir, cuando no las confiesan abiertamente, numerosas decisiones previas y buscan una relación cómplice con los lectores. Merece la pena escrutar el caudal de información que

dos de estas obras, no se ha podido constatar la circulación parcial, y sigue siendo objeto de hipótesis si esta estrategia afectaba a la realización (se imprimiría por partes, sucesivamente) o solamente a la venta (se imprimiría el volumen de una vez pero sería posible adquirirlo entero o por partes), con preferencia entre los especialistas por la primera hipótesis (Canet, 1992: 18 y 95; García-Bermejo Giner, 1996:144, nº52; 154-155, nº 13.10; 158, nº 17.2; 196, nº 10).

¹² La composición tipográfica de estos libros suele utilizar letra gótica en el texto y letra romana en preliminares y epígrafes, salvo en las dos colecciones de pasos, compuestas solo en romana. Las «scenas» se marcan de forma patente, en gran cuerpo de letra, y en cada una se indican los interlocutores, según el esquema habitual en el teatro impreso anterior. Las acotaciones son raras, y por lo general se limitan a consignar la entrada de algún personaje. Rasgos característicos de la producción impresa popular son el empleo de figuritas de surtido en la *Turiana* y al inicio de cada pieza en las comedias y coloquios de Rueda, así como la inclusión de coplas ajenas para llenar blancos y completar pliegos en este último volumen y en *El deleitoso* (sobre los añadidos apócrifos véase Blecua, 1978: 403-413; para las figuras-factótum o babuines, véase en general Fernández Valladares, 2012). Cátedra (2006: 26) apunta que los volúmenes de Timoneda eran «homólogos a las colecciones de *commedie* que se venían publicando en Italia, y, más particularmente en Venecia».

Timoneda vertió en sus ediciones con fines legitimadores, pues afecta a una serie de instancias fundamentales: los autores, las obras, la historia misma del teatro, la consideración que merece el género, las decisiones editoriales, la serie de libros *in fieri* e incluso —quizá sobre todo— su propia figura como intermediario.

Podemos empezar por esta última. El gesto más conspicuo al respecto consiste en colocar su nombre en portadas y portadillas, integrado en el título e inseparable del autor (en *El deleitoso*, su nombre figura en cuerpo notablemente mayor que el de Lope de Rueda). Es raro que falte la coetilla de que tales o cuales piezas han sido «sacadas a luz» por el librero valenciano («recopilados», en el caso de los pasos de *El deleitoso*, o «registrados» en el del *Registro de representantes*). Con ello, además de pregonar la novedad —se muestra lo oculto— y de ofrecer su nombre como la mejor garantía de la empresa, un marchamo de continuidad y de calidad editorial, parece dar a entender que el paso de la actividad escénica al impreso no es un proceso necesario, sino que supone un trabajo, hasta cierto punto la construcción de una entidad que previamente no existía.

Si nos preguntamos en qué consiste ese «sacar a luz» las obras, apenas deberemos formular conjeturas, puesto que el propio librero nos lo explica. El caso más ostensible es el de los paratextos del volumen de comedias y coloquios de Rueda. En él, casi tan interesantes como los detalles de su

intervención son las estrategias retóricas que Timoneda emplea para contarla. Así, en la epístola que precede a *Las segundas dos comedias* enumera sus trabajos, que han sido «muy muchos y de harto quilate»: sacó dos copias del texto y se enfrentó a los «descuidos», que define como meras repeticiones que afectaban a «simples, negras o lacayos», es decir, a los pasos presentes en las comedias, de donde quitó las «gracias» que estaban reiteradas y puso «otros [sic] en su lugar». De ello se colige, dicho sea de paso, el estado confuso, textualmente contaminado, de los papeles de Rueda que llegaron a Timoneda. Además, encargó a un «teólogo» que «corrigiese» las comedias —para ello sería la segunda copia—, con el fin de evitar problemas a la hora de obtener la licencia de publicación. Esta información amplía la que había ofrecido algo antes, en la epístola previa a *Las primeras dos comedias*: ahí dice que tuvo que «ponellas en orden [...] con toda la vigilancia que fue posible» y hacerlas corregir por la iglesia, motivo por el cual «se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes». Timoneda, así, buscó un censor propio para evitar la posibilidad de ser censurado en las instancias legales: no estaba dispuesto a que se malograra la posibilidad de publicar aquellas piezas. La afirmación, en apariencia tópica, de que busca ofrecer a sus lectores «honesto y apacible recreo» (en la epístola previa a *Las segundas dos comedias* de Lope de Rueda) resulta serlo menos de lo que parece, dadas las maniobras realizadas para pulir las

aristas morales del teatro de Rueda: no es lo mismo oír, con palabras que se lleva el viento, que leer y paladear en un impreso. Timoneda, consciente de esa diferencia y de los cambios introducidos, no solo los declara, sino que pide la indulgencia de sus lectores: es posible que esas «cosas» de no muy buen tono «algunos en vida de Lope habrán oído» —es decir, en sus representaciones en Valencia— y ruega que no lo culpen por su ausencia. Ahí se dibuja, aunque sea de forma borrosa, el gran efecto que debió de causar Rueda en el naciente público teatral, hasta el punto de que Timoneda temía que recordaran, si no la palabra literal, sí el tenor de sus representaciones, y notaran lo que faltaba y lo que se había modificado¹³.

Menos conocido, y muy rico a nuestros propósitos, es el pasaje en que justifica su intervención en los dos coloquios de Juan de Vergara. En primer lugar, aquí no se dirige a los lectores, sino al autor, en una epístola que podemos calificar de expurgativa, puesto que se disculpa y busca justificar sus acciones. La estrategia tiene su interés: por una parte, ensalza hasta las nubes al poeta; por otra, se rebaja de acuerdo

¹³ Canet Vallés (1992: 14-15) señala que Timoneda debía de tener muy presente la reiterada inclusión de obras dramáticas —la *Propalladia* entre ellas— en los sucesivos índices inquisitoriales, y atribuye al librero valenciano la ausencia en las obras de Rueda de clérigos ridículos, alcahuetas y prostitutas, así como de un lenguaje verdaderamente rufianesco, elementos que habrían formado parte de las piezas originales. González Ollé (1980) ha puesto de relieve la presencia de catalanismos en los textos de Rueda, huella de la intervención de Timoneda.

con los más manidos tópicos de humildad («Yo, un enano [...] puesto sobre sus hombros»). Toda la autoridad que Timoneda se atribuye proviene de la lectura de la obra de Vergara («a causa de haber leído sus tan esmerados coloquios y delicadas invenciones y abundantísimos y naturales vocablos pastoriles»), así como de su «celo» por la misma. Gracias a ello ha «alcanzado y visto algunos descuidillos» que la afean y que achaca a tres agentes distintos: «los malos escritores» ('copistas'), los «representantes», que añaden cosas sin autorización, y un grupo indefinido de gentes que, «por presumir de graciosos, con dichos de simples, pensando decir gracias, los han desgraciado». La caracterización de los distintos factores que alteran el texto dramático no puede ser más acertada y demuestra, como no podía ser menos, la familiaridad de Timoneda con estos fenómenos. La solución que adopta es poner «de mi pobre caudal algunos versillos, por quitar las simplicidades y poner apacibles fines en algunos dellos».

En este punto, el proceder de Timoneda resulta algo desconcertante para el lector moderno, porque aunque minimiza el alcance de sus intervenciones, que justifica debidamente, se conduce con una libertad que hoy juzgamos inaceptable y que no desfigura menos el texto original que aquellas intervenciones ajenas que ha querido borrar con las propias. Desde luego que Timoneda ni es ni pretende ser un filólogo. Es un editor, y algo más: un autor teatral, aquel —no lo olvidemos— «en quien toman lición representantes», se-

gún alaba Diego de la Cueva en el soneto laudatorio de las *Tres comedias*. Timoneda quiere mostrar su buen oficio, que consiste en eliminar de las obras las adherencias manifiestas ocasionadas por la vida teatral y en guardar respeto a la censura. En última instancia, advertimos un reconocimiento implícito del carácter lábil, colectivo, de las obras teatrales. Sobre este material inestable, manoseado por tantos, Timoneda levanta también, cuando dispone de un nombre, un monumento a la autoría, sin que debamos apreciar contradicción entre ambas tácticas.

Autoridad poética y entramado literario

Observemos a continuación, pues, su forma de modelar —y modular— las figuras autoriales. A Alonso de la Vega lo presenta como «ilustre poeta y gracioso representante»; a Juan de Vergara lo considera «ilustre poeta», y en la epístola proemial que le dirige lo trata de «muy noble señor y célebre poeta», así como de «escuela profundísima de la poesía española». Lope de Rueda es, con diferencia, el que merece un mayor caudal de calificativos: la fórmula más habitual es la de «excelente poeta y gracioso representante», con algunas variaciones en el segundo miembro de la cláusula («representante» a secas en las portadas interiores de cada par de comedias, «supremo representante» en la epístola preliminar

a los dos coloquios pastoriles); antes del coloquio de *Gila* pondera que fuese «muy apacible y facundísimo en los vocablos pastoriles» (de «facundísimo» se califica Timoneda a sí mismo en la portada de sus *Tres comedias*); en el soneto que antecede a *Las segundas dos comedias* lo nota de «gracioso» y «artificial» (esto es, 'ingenioso'); la nota más alta y más detallada la da en la epístola que precede a los dos coloquios pastoriles, donde lo califica de «padre de las sutiles invenciones, piélagos de las honestísimas gracias y lindos descuidos», sin olvidarse de destacar sus cualidades escénicas, de «sublimada habilidad», cosa que también le vale como reclamo ante el lector: «único solo entre representantes, general en cualquier estraña figura, espejo y guía de dichos sayagos y estilo cabañero, luz y escuela de la lengua española».

Las variaciones demuestran que Timoneda ha elegido cuidadosamente qué adjetivos emplear en cada caso. En la epístola dedicatoria a Miguel Juan Gámiz de los *Tres coloquios* se refiere al «célebre poeta Juan de Vergara y Lope de Rueda», en lo que se antoja clara y deliberada distinción. A Vergara se lo presenta imbuido de una *auctoritas* más convencional (y por lo tanto menos necesitada de hipérbole), mientras que en los casos de Vega y Rueda, sin que se soslaye su condición de creadores, se apuesta por reflejar el lado escénico, profesional, de su desempeño. Así, en el soneto preliminar a las *Tres famosísimas comedias* de Vega, Timoneda echa mano del tópico de la laureola poética para soste-

ner que si bien muy pocos alcanzan las dos coronas de poeta y orador, Vega suma a estas dos una tercera, la de «recitante» («en esto vi asomar, puesto entre auctores / a Alonso, acompañado de cantores, / y a este tres coronas le asentaban»). En el soneto de Amador de Loaisa que precede a *Las primeras dos comedias* de Rueda, aunque se muestra a Petrarca, Horacio y Dante coronando a Lope con el laurel de Apolo, el «mote» que le otorgan proclama que «es Lope solo / poeta y orador, representante / gracioso en la retórica española», con la tríada de denominaciones que complacía a Timoneda, quien, por cierto, calificará a Rueda exactamente con los mismos términos que Loaisa en el soneto proemial de *El deleitoso*. Son gestos en una misma dirección.

La imagen de cada dramaturgo se completa con sendos retratos, que se reiteran tantas veces cuantas es posible en las diversas portadas y portadillas. Sin que podamos determinar el grado de fidelidad al que esos tacos aspiraban ni hasta qué punto Timoneda dirigió el trabajo del tallador, basta con observar la convención autorial que representan esas efigies para advertir su consonancia con lo visto hasta ahora. En los *Tres coloquios* de Vergara y Rueda se concede la portada general al retrato del primero, representado con una corona de laurel en las sienes y con su nombre en una orla, a la manera de una medalla clásica y en figuración convencional del «ilustre poeta». En claro contraste, la imagen de Rueda, relegada a la portadilla de su coloquio, remite inequívocamen-

te al «gracioso representante»: lleva un sombrero de poco precio, con el ala ondulada por el uso y ceñido por un cordón, gasta larga barba y sostiene en la mano un objeto no demasiado bien definido pero que podría ser el papel teatral que le toca decir. A Vega se lo representa con un sombrero de cierto precio, rematado por una pluma, ropas dignas y gorguera, en una caracterización a medio camino entre los otros dos, más próxima al «poeta» que al «representante» que también fue. Finalmente, en el vuelto de la portada del *Registro de representantes*, centrado, dominando la octava preliminar, hay un retrato bastante esmerado de Timoneda de perfil, con el que el librero valenciano se confiere, en su último proyecto de teatro profano, la mayor autoridad. El editor como autor.

La prolija caracterización —canonización también— de los autores se hace extensiva a sus obras, decoradas con términos que quieren exaltar su valor y despertar el interés de los posibles lectores. En el prólogo a sus propias *Tres comedias*, Timoneda las califica de «sentenciosas, dulces y regocijadas», y en la portada del *Anfitrión* señala que «Contiene muy altas sentencias y graciosos pasos». Lo útil, pues, parece cifrarse en lo sentencioso, y lo dulce en la comicidad de las escenas menores. A través de estas pinceladas se va dibujando un universo de términos técnicos —por cuanto editoriales— del ámbito de la recepción. La palabra que lo impregna todo es «gracioso» o la variante «regocijado»: el soneto laudatorio de Diego de la Cueva considera a las tres

comedias de Timoneda como «muy graciosas»; las obras reunidas en la *Turiana* son calificadas en la portada de «muy elegantes y graciosas»; las comedias de Alonso de la Vega merecen en conjunto el epíteto de «famosísimas» —no se dirá de las de Rueda— y la *Tolomea* de «muy apacible y graciosa»; las comedias y coloquios de Rueda siguen esa pauta, con leves variaciones con las que individualizar cada pieza, algo a lo que suele estar atento Timoneda: *Eufemia* es «muy ejemplar y graciosa», *Armelina* «muy poética y graciosa», *Los engañados* «muy graciosa y apacible», *Medora* «muy afable y regocijada», el coloquio *Camila* «muy apacible y gracioso», *Timbria* «muy elegante y gracioso»; en cambio, cada uno de los siete pasos de *El deleitoso* es calificado invariablemente en las portadillas de «muy gracioso», mientras que en el soneto preliminar de Timoneda se introduce con propiedad el adjetivo «faceto», de honda significación en la tradición hu-

morística del Renacimiento, tanto culta como popular¹⁴; en los

seis pasos del *Registro de representantes* cabe cierta variación: «muy apacible y gracioso» el primero, «muy agraciado y artificialmente compuesto» el segundo, «muy regocijado» el tercero y «muy gracioso» los tres restantes, acaso por falta de espacio en la portadilla, al tener que mencionar en estos el nombre del autor que los compuso, que no es otro que Lope de Rueda, mientras que la octava proemial, obra como casi

¹⁴ Véanse al menos Luck (1958), y Chevalier (1978).

siempre de Timoneda, añade al convencional «graciosos» el reclamo publicitario de que son los «más modernos» que ha podido reunir. Los elogios de *La duquesa de la Rosa* de Vega exploran otras vías, pues se la considera «invención muy delicada y por muy gentil y delicado estilo compuesta»; de los dos coloquios de Rueda se dice en la portadilla que son «de muy agraciada y apacible prosa», mientras que en la epístola de Timoneda que los precede se los califica de «intrincados y amarañados», término este que, pese a su raigambre popular, suscita asociaciones con el teatro erudito de la época e incluso con la reflexión teórica, aunque lo más probable es que no guarde relación¹⁵.

Timoneda no ignora que autores y obras no flotan en el vacío, sino que se dan en un contexto determinado y elaboran sus piezas en diálogo con la tradición. En este sentido descuella el brevísimo pero muy significativo prólogo «El autor a los lectores» que precede a sus *Tres comedias*. Ahí caracteriza su propuesta (un teatro en prosa apto para ser representado) como la superación, por síntesis, de los dos modelos precedentes: si el «apacible [...] estilo cómico [...] puesto en prosa» de la *Celestina* y la *Tebaida* —esta última,

¹⁵ Recordemos que *La maraña* es término clave —se ha sugerido que posible título— de la comedia de Sepúlveda, representada en Sevilla hacia 1565 (Alonso Asenjo, 1990: 26). Por otro lado, Pedro Juan Núñez, catedrático en Valencia, Zaragoza y Barcelona, utilizaba en el decenio de 1570 el vocablo *maranya* para traducir el concepto aristotélico de fábula trágica (Alcina Rovira, 1991: 24; Solervicens, 2015: 364-365).

recordémoslo, impresa en Valencia en 1521 — era solamente «para leer», y en consecuencia «faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar», y si Torres Naharro «y otros» lograron acceder a las tablas con sus comedias «en metro», él ha sabido combinar el atractivo de la prosa con la potencialidad escénica mediante obras «breves y representables»¹⁶. No afirma en ningún momento que esta combinación sea una invención suya, pero la recurrente mención a la prosa en todos los preliminares de ese volumen nos certifica de su novedad, o cuando menos de su carácter excepcional: lo hace el propio Timoneda en la dedicatoria a don Jimén Pérez de Calatayú y Villarragut («hallé tres comedias hechas en prosa que penaban por verse ya en la emprenta»), lo reitera Diego de la Cueva en su soneto laudatorio («en prosa castellana van hablando / sentencias salutíferas famosas»), insiste Felipe Arcayna en el suyo («Si éstos [Homero, Virgilio, los poetas en general] justamente merecieron / tantos grados de gloria por su verso, / tu prosa, Timoneda, ¿qué meresce?») y se remacha, con otras palabras, en la portada de *Anfitrión*: «puesta en estilo que se puede representar». Timoneda repetirá la idea en el soneto preliminar a *Las segundas dos comedias* de Rueda: «El uno, en metro, fue Torres Naharro; / el otro, en prosa puesta ya en la cumbre, / gracioso, artificial Lope de Rueda». Volveremos a encontrar el elogio de la pro-

¹⁶ Véase el comentario de Couderc (2014).

sa de Rueda en el «Aviso para los cómicos y representantes» que cierra los *Tres coloquios pastoriles* de este y Vergara, donde las obras «en casa Lope nacidas» se exaltan como «buenas, / de gracias, sentencias llenas, / invenciones excelentes, / en prosa, muy elocuentes», según el repertorio de tópicos —ya podemos calificarlos de comerciales— que el editor venía empleando desde las *Tres comedias* de 1559.

Un circuito de ida y vuelta

Otra maniobra de gran interés en la producción editorial de Timoneda consiste en tender puentes entre obras distintas. En el muy productivo año de 1567, el valenciano no solo editó mucho teatro, sino que procuró pregonarlo por todos los medios a su alcance. Al final de los *Tres coloquios pastoriles* de Vergara y Rueda hay un «Aviso para los cómicos y representantes» en el que se anuncian las obras de este último que está a punto de imprimir¹⁷. Lo que esa lista

¹⁷ La lista incluye los dos coloquios y cuatro comedias, aunque entre estas no se menciona la *Armélina* y en su lugar figura una *Comedia de Antón de Écija* de la que nada sabemos. Las licencias posteriores incluidas en la edición de Rueda hablan de «tres comedias», no de cuatro. Hay que inferir, así, que cuando Timoneda redactó el «Aviso» los materiales no le habían llegado en su totalidad, o bien que *Antón de Écija*, por las razones que fuesen —de estado del texto, de censura— era inviable, de modo que presentó solamente tres comedias a la consideración eclesiástica, aunque tuvo tiempo de añadir una cuarta y cumplir, al menos en la cantidad, con la promesa realizada a sus lectores. Véase Cátedra (2006: 392-394).

nos dice —por si quedaran dudas a estas alturas— es que Timoneda tenía entre manos un proyecto editorial para el que esperaba fidelidad por parte de los lectores y en el que Lope de Rueda era pieza fundamental (recordemos que hay obras del representante sevillano en los tres títulos publicados en 1567 y en el de 1570). Muy llamativa es la estrategia empleada en *El patrañuelo*, de ese mismo año, donde hasta en cuatro ocasiones (*patrañas* primera, séptima, catorcena y quincena) se introduce la coda «Deste cuento pasado hay hecha (una) comedia, que se llama (llamada)...», siendo dos de Alonso de la Vega y otra de Lope de Rueda, evidentemente recién publicadas por Timoneda¹⁸. Advirtamos que no se de-

tiene a consignar el nombre del autor, sino que le basta con la referencia a la obra. Podemos inferir de ello que se pone el acento, de cara a los lectores, en el atractivo que supone un cambio de molde genérico: si han apreciado el relato pueden degustarlo por segunda vez en una manifestación distinta, con sus propios atractivos. Como autor, como editor y como

¹⁸ La cuarta, al final de la *patraña* catorcena, remite a cierta comedia *Feliciana* de la que hasta el momento nada se sabe, pero que podría formar parte de otra iniciativa editorial del valenciano hoy perdida. En sentido inverso, existe una referencia al *Patrañuelo* en una obra teatral en principio ajena a Timoneda: sucede en *La marquesa de Saluzia* de Navarro, un octavo de tres pliegos sin referencias de impresión pero con colofón de 1603. Esa edición, conservada en ejemplar único, podría ser una reimpresión de un proyecto previo de Timoneda, realizado después de 1567, del que no hubiesen sobrevivido ejemplares. Parece confirmar esta posibilidad el inventario de la librería del valenciano, donde hay un ítem que reza «Tres representaciones: *Marquesa, Noguera, Cayados*» (Serrano Morales, 1898- 1899: 552-553; García-Bermejo Giner, 1996: 164, nº 29, y 195, nº 5-7).

librero, Timoneda era consciente de la perenne circulación de obras, temas y argumentos por distintos cauces, que si bien en origen podían solicitar condiciones de recepción distintas, se igualan hasta cierto punto —o se perciben como cerca- nos— al haberse convertido en páginas impresas de un mismo tipo de libros de entretenimiento.

Esta circunstancia debe llevarnos a considerar también el fenómeno inverso, de acuerdo con una dinámica —no tanto contradictoria como multifocal— que venimos observando en las acciones de Timoneda. Se trata de las referencias, explícitas o implícitas, a la condición espectacular, performativa, del teatro. Ahí parece dibujarse una especie de ciclo que, desde los tablados, lleva a las prensas y vuelve a los escenarios. En el prólogo a las *Tres comedias*, junto al tópico de la petición ajena («rogáronme muy encarecidamente...»), Timoneda se cuida de señalar que sus obras gustaron tanto a «representantes» como a «auditores». La razón de que se transfieran esas comedias a la plana de un libro se debe a la satisfacción generada por la representación, placer que quiere hacer extensible a la mayor cantidad de gente, «porque todos gozasen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas». El soneto de Diego de la Cueva recoge esa distinción, pero para devolverla al territorio de la realización escénica: «verás si son, cual yo digo, gustosas / leyéndolas; mejor representando», es decir, que exhorta al lector a poner en acción la obra que ha adquirido. Y no olvidemos que en el

caso del *Anfitrión* ha añadido en la portada que va «puesta en estilo que se puede representar».

El flujo de ida y vuelta entre el escenario y la imprenta se declara de forma expresa en paratextos posteriores, como el soneto dedicado a Rueda en *El deleitoso*: ahí Timoneda brinda la colección de pasos a «representantes»; lo mismo sucede en la octava preliminar del *Registro*: «De aquí el representante que presuma / hacer que sus coloquios sean gustosos / puede tomar lo que le conviniere / y el paso que mejor hacer supiere». Recordemos, además, que el anuncio que cierra los *Tres coloquios* con noticias de las obras de Rueda que se van a imprimir en breve lleva por título «Aviso para los cómicos y representantes», apuntando directamente al interés de los profesionales por sus productos. Esa estrategia se advierte también, en el volumen de las comedias y coloquios de Rueda, cuyas tablas finales enumeran, por un lado, las seis obras, y por otro ofrecen la lista de los «pasos» contenidos en ellas, vistos como entidades perfectamente desgajables de las obras que los contienen: «se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios y poner en otras obras». Y en la portada de *El deleitoso* se aclara que los pasos son «para poner en principios y entremedias de coloquios y comedias».

Ante la realidad teatral de su tiempo, en la que efectivamente se daba un engarce entre los segmentos de mayor

extensión y las piezas cortas, cómicas e intercambiables¹⁹, Timoneda, en pos de un público nuevo, introduce la posibilidad de adquirir el libro como repertorio de uso. ¿Piensa realmente en esa función como la dominante? ¿Es una invitación, como la de Diego de la Cueva, a que el lector privado haga lo propio? Es posible que mimetizara en algunos de sus productos editoriales lo que había visto que ocurría en el tráfico manuscrito de materiales entre las compañías, pero es difícil que creyera, por mucho que estuviera creciendo el teatro en esos años, que esa clase de comprador profesional podía colmar sus aspiraciones comerciales²⁰. Timoneda debía de saber el riesgo que asumía al publicar una colección de pasos: aun siendo tan amenos, a duras penas iban a ser percibidos como una *obra*, por su misma naturaleza subordinada. Frente a la imposibilidad de borrar las huellas de su carácter ancilar, y dispuesto a publicar hasta el último material de Rueda que

¹⁹ El inicio del paso de la comedia *Armelina* y el conocido desde Moratín como *Las aceitunas*, incluido en *El deleitoso*, son prácticamente iguales, lo que confirma hasta qué punto se trata de textos creados con independencia de las comedias a las que quedan asimilados. A este respecto es interesante advertir que los pasos de *El deleitoso* carecen de título y solo tienen referencia a las figuras que actúan en ellos; véase también García-Bermejo Giner, 1996:160: nº 18.6. En el caso del *Registro de representantes*, solo tienen título los tres que no van atribuidos a Lope.

²⁰ En ocasiones, las líneas de fuerza —un teatro representable, un teatro para leer— se cruzan: así, el «Aviso para los cómicos y representantes» que cierra los *Tres coloquios* empieza con unos versos dirigidos a los «lectores prudentes». Más que en contradicciones, debemos pensar en estrategias simultáneas en pos de definir un público, lo más amplio posible, para el teatro impreso.

tuviera a disposición, optó por darle la vuelta a la situación y convertir ese aspecto en un factor de reclamo, orientado a un público específico, sin descartar necesariamente otros. Podemos aplaudir la capacidad de Timoneda de ver algo más en esos fragmentos humildes, sobre los que hoy descansa, mucho más que sobre las comedias, el prestigio canónico de Lope de Rueda y del poco teatro conservado de su generación²¹. En *El deleitoso* y el *Registro*, Timoneda propone un teatro *ad usum scaenae*, sancionado por una doble autoridad: la del «poeta» que lo compuso y la que reporta la «provechosa y artificial emprenta» («Epístola satisfactoria [...] al prudente lector», en *Las cuatro comedias y dos coloquios*).

Es posible que en todo ello hubiese un error de cálculo. Timoneda buscó un público, y lo hizo apuntando en varias direcciones, pero no encontró —no pudo crear— el que necesitaba: una comunidad abundante de personas dispuestas a aceptar el teatro como lectura, al margen del espectáculo. El inventario de los fondos de su librería realizado el 24 de octubre de 1583, poco después de su muerte (el testamento es del 30 de julio), nos permite comprobar que quince años des-

²¹ Esa visión ha determinado conductas editoriales modernas: es el caso — y no el primero— de la excelente edición de José Luis Canet, que reúne en un solo volumen los pasos ruedescos de *El Deleitoso*, el *Registro de representantes*, las cuatro comedias y los dos coloquios pastoriles, anteponiendo la condición autónoma de esos textos afirmada por Timoneda a la realidad bibliográfica, también obra de Timoneda, con que nos fueron legados. En contraste, la traducción al italiano de esas piezas, a cargo de Enrica Cancelliere, se limita a los *pasos* incluidos en las dos obras que Timoneda consagró al subgénero.

pués de su momento de mayor dedicación al teatro impreso aún quedaban muchos ejemplares en reserva²². La reimpre-
 sión de las comedias y coloquios de Rueda (en su Sevilla natal, a cargo de Alonso de la Barrera, en 1576), así como del *Deleitoso* (en Logroño, por Matías Mares, en 1588) denotan un interés superior por la figura de Lope, debido acaso a la fama que el representante había alcanzado en vida, pero son impresiones en las que Timoneda nada tuvo que ver y que se produjeron en otros reinos peninsulares tiempo después²³. Son iniciativas que se deben al acceso, por parte de otros editores-impresores, a ejemplares de las ediciones de Timoneda, cuyas características se preservan con notable fidelidad²⁴. En todo caso, quedan al margen de los procesos

²² Se consignan 30 ejemplares de la comedia de los *Menenos* y 15 del *Anfitrión*, 200 *Turianas*, 128 ejemplares de las comedias de Alonso de la Vega, 199 de los coloquios de Vergara y Rueda, entre 150 y 180 de cada una de las tres partes en que figuran repartidos las comedias y coloquios de Rueda, 122 del *Deleitoso* y 123 del *Registro de representantes*; del *Patrañuelo* se computan 186 ejemplares (Serrano Morales, 1898-1899: 551-553).

²³ Mares, impresor itinerante recién instalado en la capital riojana, donde permanecería durante un breve lapso de cuatro años, venía de Bilbao, donde había estampado una reedición del *Patrañuelo* en 1580, a costa de Juan Ruelle; véase Rodríguez Pelaz (1995-1997: 169, 189). Para el éxito del *Patrañuelo*, que alcanzó cinco ediciones en un cuarto de siglo, Guarino (1993: 58-59).

²⁴ La reedición sevillana de las comedias y coloquios presenta las distintas portadillas y tablas de su modelo, incluidos el espurio *Diálogo sobre las calzas* y la canción «Quien no estuviere en presencia», con glosa que se declara de Rueda. La reedición logroñesa, por su parte, incluye el coloquio *Prendas de amor*, tan falsamente atribuido a Lope como el de las calzas y

de colaboración —en vida o a través de papeles póstumos—, reelaboración y divulgación que el librero valenciano había sostenido con algunas figuras de la incipiente escena teatral de su tiempo. La forma de trabajar de Timoneda, como puente entre un teatro cada vez más vital y el mundo del libro, no parece haber hallado al público que buscaba ni caló en los hábitos de otros librerías; no logró, pese a sus evidentes esfuerzos, convertirse en *agent of change* (por decirlo con el título del libro de Elizabeth M. Eisenstein). Sirvió, lo cual no es poco, para arrancar las figuras de Vergara, Vega y sobre todo Rueda de la oscuridad y el olvido, impidiendo así que hoy sean nombres oscuros en las evocaciones de Rufo, Rojas, Cervantes o Lope.

El resto de obras teatrales impresas en España en lo que queda del Quinientos obedece sin excepción a iniciativas aisladas, a veces de los mismos ingenios y con una presentación y consideración de los materiales ofrecidos más próxima a la recopilación poética que a esos pequeños libros de uso que Timoneda había intentando imponer, homogéneos en formatos y producción pero tan variados en subgéneros y propuestas teatrales como era posible

que no procede de *El deleitoso*, sino del *Registro de representantes*, libro que por lo tanto también tuvo a mano el impresor. El motivo por el que se añade es que el texto de los pasos se acaba en el folio Eii y hay que llenar las blancas del pliego.

entonces²⁵. El tiempo demostraría que no era la diversificación, sino la determinación de un modelo lo suficientemente sólido, aquello que el mercado editorial del teatro necesitaba. Así, los veinte primeros años de actividad teatral comercial sostenida (1580-1600), años cruciales para la forja de la *comedia nueva*, testigos de una proliferación sin precedentes de propuestas, nombres y obras, carecen de correlato contemporáneo en las prensas. El mercado del libro, tan sensible por lo general a los nuevos vientos culturales, apenas si se hizo eco de la emergencia del teatro de corral en sus dos primeras décadas de existencia. Los editores arriesgan menos de lo que se creería, y en este caso no se decidieron hasta que tuvieron una baza ganadora. Pensemos simplemente en lo sencillas, lo poco aventureras que serían las opciones, medio siglo más tarde, de otro gran librero de la Corona de Aragón, el barcelonés Sebastián de Cormellas, quien a partir de 1611 reimprimió y vendió las *partes* de comedias de Lope de Vega a medida que se iban publicando en Madrid, según una pauta de negocio asentada y próspera,

²⁵ Caso aparte es el último eco de la *Propalladia*, en edición expurgada de Juan López de Velasco e impresa en el taller madrileño de Pierres Cosín en 1573. Su reunión en un volumen con el *Lazarillo de Tormes*, así como el hecho de que López de Velasco incluyera en la misma operación editorial la poesía de Cristóbal de Castillejo, parece indicar que fueron los elementos jocosos de las tres obras, y no otras consideraciones, lo que lo llevó a invertir en ellas; véase Rico, 2011: 203. En la librería de Timoneda quedaban en 1583 dos ejemplares de la *Propalladia* (Serrano Morales, 1898-1899: 551), probablemente de esta edición, puesto que las anteriores eran de los años 40, antes de que entrara en el *Índice* de Valdés.

o al menos lo suficientemente rentable para que se sostuviera a buen ritmo durante toda una década²⁶. Pero esos serían, desde luego, otro tiempo, otro autor, otro teatro y otro mercado.

Poetas dramáticos, teatro erudito

Después de la actividad de Timoneda, tan intensa y significativa como falta de continuadores, el teatro impreso del último tercio del siglo XVI ofrece un reducido número de iniciativas independientes (en su conjunto, menos obras que las que impulsó el librero valenciano por sí solo), relacionadas todas ellas con la llamada «generación de los trágicos», de efímera hegemonía y discreto pasar por los corrales recién²⁷ contruidos. No era, como en los casos vistos hasta ahora, un teatro de raigambre popular que llegara a las prensas arropado por cierto grado de éxito y por una decisión comercial ajena a sus autores, sino una serie de tragedias eminentemente librescas, de horizontes clásicos (senequistas y giraldianos principalmente), pensadas desde el bufete y no a pie de tablado, cuyo paso al impreso, en el que toman parte

²⁶ Puede verse al respecto Pontón, 2014: 37.

²⁷ Para una caracterización de la corta primavera del teatro trágico en el decenio de 1580, Hermenegildo (1973); Giuliani (2009); Pontón (2013b: 594-629).

los mismos autores, se percibe como una forma adecuada de dar a conocer entre un público lector escogido una serie de obras de alta dignidad, según muestran los argumentos esgrimidos.

Abren el fuego las *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, un libro en octavo cuyos preliminares son del verano de 1575 y que se publicó en Madrid en 1577, en las prensas de Francisco Sánchez. Bajo el nombre de Silva, como es sabido, se oculta el de Jerónimo Bermúdez, según no tarda en desvelar el soneto preliminar de Diego González Durán. El volumen afirma desde el título su carácter inaugural, al tiempo que sus vínculos con la más alta tradición dramática: es un díptico trágico —no desglosable— de hechuras clásicas, pero, por vez primera, de tema nacional: la historia de Inés de Castro²⁸. Así lo señala el padre Alonso

Higuera en su censura: «paréceme que es obra digna que se imprima, como la primera que yo haya visto que sale a nuestro vulgar en este estilo y género de versos, en que el autor ha imitado a los antiguos griegos Sófocles y Eurípides, y de los latinos a nuestro Séneca». Esa imitación, siempre según Higuera, ha superado a los modelos en dos aspectos: primero, en «la verdad del argumento», puesto que las obras clásicas eran mayormente «fabulosas»; segundo, en «la majestad del estilo, variedad de figuras, gravedad de

²⁸ Para la elaboración histórica y literaria de esta figura en las letras hispánicas, particularmente en las de los Siglos de Oro, véase Botta (1999).

sentencias y muchedumbre de afectos», términos todos que remiten a un marco retórico y poético en el que la práctica teatral brilla por su ausencia. El censor concluye señalando que deja la apreciación de todo ello «al docto y prudente lector», en donde el primer adjetivo empleado —en marcado contraste con los que utilizaba Timoneda— deja claro el tipo de experiencia que el libro procura y el tipo de juicio al que aspira.

Si el padre Higuera resulta elocuente en sus valoraciones, también Bermúdez lo es, pero por omisión: no hay prólogo al lector, sino solo una dedicatoria («Carta del Autor») a don Fernando Ruiz de Castro, primogénito del condado de Lemos, cuyo nombre y heredades campean en la portada. El contexto polémico que se dibuja en esas líneas, aunque tópico (se elogia el trabajo propio mediante el vituperio de los malos «poetas de hogaño» que «se nos quieren vender por Apolos» siendo ignorantes), es, una vez más, estrictamente poético. Fuera de esas consideraciones, a Bermúdez solo le interesa el elogio dinástico de los Castro, descendientes de doña Inés y a quienes, por lo tanto, queda ligado el proyecto, como confirman los dos sonetos preliminares del autor —uno ante cada tragedia—, dirigidos igualmente a don Fernando. Las marcas teatrales del impreso se reducen a sendos argumentos generales, una lista de «interlocutores» al principio de cada acto primero y otras listas específicas en los actos restantes, según era habitual en los modelos impresos prece-

dentos. No hay, por supuesto, rastro alguno de indicaciones escénicas. En cambio, tras las *dramatis personae* se enumeran pedantescamente los metros empleados, en una mezcla de versos clásicos y estrofas italianas.

De todas las iniciativas que vamos a considerar, las *Primeras tragedias españolas* es la que trasluce una concepción de la actividad teatral más restrictiva, entendida exclusivamente como escritura poética. Se potencian la figura del «Autor» —así presentado— y su condición de poeta mediante la proclamación de la originalidad del proyecto, las referencias vagamente polémicas a otros poetas innominados y la constatación de las habilidades de Silva-Bermúdez como versificador culto. El empleo del pseudónimo y su inmediata revelación puede que apunten en esa misma dirección; en todo caso, centran la atención del lector en la identidad de la figura autorial. Algo parecido puede decirse de la focalización en un solo receptor, joven miembro de la estirpe en cuyo origen se halla el argumento de las dos tragedias y a la que se honra de este modo. Si alguna imagen evoca el acto de comunicación así propuesto es la de creador y lector en sus respectivas cámaras, sin nada que invite a pensar en un espacio de encuentro entre la escritura y la palabra ni en una pluralidad de espectadores.

Andrés Rey de Artieda tuvo en sus manos el volumen de Bermúdez, puesto que lo menciona en la dedicatoria de *Los amantes* (Valencia, viuda de Pedro de Huete, 1581), un

librito de cuatro pliegos y medio en octavo que contiene una sola pieza, circunstancia que lo singulariza en el panorama de su tiempo. En los tercetos dirigidos a Tomás de Vilanova, Rey de Artieda trae a colación el libro de Bermúdez como una rareza desconectada de la realidad teatral, puesto que mantiene los antiguos coros: «Ya de los coros ni hay rastro ni sombra, / aunque impresos los vi, no ha muchos meses, / en dos *Nises*, que así el autor las nombra». Consciente de la transformación que se está produciendo en el mundo teatral de la época, no se limita a demostrar su conocimiento de las principales características escénicas y estructurales del teatro clásico, en particular la tragedia («la cual ni sufre estado humilde o chico / ni habla jamás de cosa que no sea / verdad, o no lo llegue a ser tantico»), sino que les contrapone «el uso y plática española», acreditados por «mil ejemplos», con los que alinea sus *Amantes*, cuyas pequeñas novedades, que se cifran en el distanciamiento de ciertas normas clásicas, quiere justificar.

Tampoco nos confundamos: la de Rey de Artieda no es la voz de un hombre de teatro, sino la de un poeta, pero de uno que no da la espalda a la realidad de la escena contemporánea. Sabe que su aportación supone una novedad, de un orden muy distinto a la de Bermúdez: si este se alineaba con las formas más conservadoras y ofrecía la primera tragedia española *more antiquo*, el militar y abogado valenciano ensaya —tímidamente, desde luego— nuevos caminos, adecua-

dos a la revolución teatral moderna. Así, se cuida de aclarar que los protagonistas de la tragedia no son de sangre real, sino «dos hidalgos», «un caballero y una dama», como corresponde a la realidad sociológica de su ciudad. La dedicatoria contiene también una breve referencia a los simplicísimos espacios de representación de su tiempo, que se resuelven con «diez tablas, dos tapices y una alhombra», en imagen no muy distinta de la que transmitirían algunos años después Agustín de Rojas o Cervantes²⁹. Nada se dice sobre si la obra llegó o no a representarse. Las marcas escénicas siguen siendo tan escasas como en la tradición editorial anterior, o más si cabe, puesto que no hay argumento —ni general ni parciales—, de modo que la dinámica de algunas de las acciones resulta difícil de deducir en la mera lectura. En contrapartida, cada uno de los cuatro *autos* va dividido en escenas, caso único en el teatro impreso de la época, y cada una de estas lleva su propia lista de personajes³⁰.

El libro más importante de cuantos están relacionados con la generación de los trágicos es sin lugar a dudas la *Primera parte de las tragedias y comedias de Juan de la*

²⁹ Téngase en cuenta que el corral de la Olivera, primer coliseo estable de la ciudad del Turia, empezó a levantarse un año más tarde de la publicación del libro de Rey de Artieda. Este volvería a escribir sobre la vida de los representantes y su actividad en las tablas en la estupenda y satírica epístola en verso al marqués de Cuéllar, incluida en los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605).

³⁰ Cf. Giuliani (2009: xlviii-xlix), con amplia contextualización y referentes italianos.

Cueva, dirigidas a Momo, impresa en Sevilla en 1583, en las prensas de Andrea Pescioni, a costa de Jácome López y de Antonio de Acosta³¹. Se trata de un volumen extenso, de formato mayor que los anteriores —es en cuarto, como lo será casi todo el teatro del siglo XVII—, que reúne nada menos que catorce piezas de un mismo autor pertenecientes a los dos grandes macrogéneros dramáticos y representadas poco antes, entre 1579 y 1581, en los principales espacios teatrales existentes en la Sevilla de aquel entonces. Nos hallamos ante un proyecto editorial coherente y ambicioso³², promovido por un autor consciente de las dimensiones cuantitativas y cualitativas de su empeño teatral, sometido al juicio del vulgo en los teatros y que recoge en un volumen al que es difícil rastrear antecedentes en España; si ampliamos la mirada a Europa, vemos que viene a coincidir con otras iniciativas, como la publicación de las *Tragedie* completas de Giovan Battista Giraldi (1583), edición póstuma de un teatro senequista de gran repercusión cuya pieza más conocida, la *Orbecche*, se había venido imprimiendo con regularidad desde 1543, o como las *Tragédies* de Robert Garnier, reunidas seis de ellas en

³¹ Hay que señalar que un año antes las mismas prensas sevillanas (a costa de Francisco Rodríguez) habían publicado las *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda, en donde, sin brindarles un trato diferenciado, se incluyen las comedias *Metamorfosea* y *Salvaje*, de temática pastoril y celestinesca respectivamente, y que miran hacia una tradición ya periclitada (García-Bermejo Giner, 1996: 194-195, nº 3).

³² Véanse al respecto las consideraciones de Presotto (2013: 65-68).

1580, después de haberse publicado sueltas en el decenio anterior. (En Inglaterra no habrá un volumen equiparable a estos hasta la *Folio Edition* de Ben Jonson, en 1616.) Nótese que el título de *Primera parte* expresa el deseo de continuar publicando y categoriza lo editado como parte de una obra en curso. Sabemos que Cueva solicitó en 1595 el privilegio para un segundo volumen de comedias y tragedias que no llegaría a materializarse, posiblemente porque la hora de su teatro ya había pasado.

En la epístola en prosa dirigida a Momo, un patente ejercicio defensivo, Cueva se hace cargo de las dos vías existentes de difusión del teatro: si por un lado se refiere al número y excelencia de los que escribieron obras dramáticas, «Sin desdeñarse de sacarlas a los teatros a ser representadas en sus nombres», por otro defiende «el provecho que en la república resulta de su letura». A la hora de valorar sus propias piezas, Cueva escoge la variedad y el gusto y señala los esquemas principales de su teatro, así como el modelo moral que propugna: «[hallarás tanto] hechos heroicos de esclarecidos varones como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida». Por su parte, el poema laudatorio de Miguel Díaz de Alarcón asimila al autor con los dramaturgos clásicos, encabezados por Terencio, Plauto y Eurípides: no cabía otro canon al que adscribirse ni otros referentes que traer a colación.

La *Primera parte* tuvo el suficiente éxito para reimprimirse en 1588 (igualmente en Sevilla, por Juan de León y a costa de Fernando de Medina Campo), hecho insólito en el panorama editorial que venimos revisando³³. La nueva tirada, también en cuarto, no supone cambios en las obras y solo correcciones menores en el texto, pero se añade un par de elementos de interés: la portada pregona que la reedición incluye un extracto general de cada obra y argumentos específicos para cada una de las cuatro jornadas en que se segmentan las tragedias y comedias; junto con ello se consignan, después del argumento general, el tiempo y lugar de representación (la Huerta de doña Elvira, las Atarazanas, el corral de don Juan) y el nombre del representante que estrenó cada pieza (Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña, Alonso de Capilla, Alonso de Cisneros). Estos añadidos son los que otorgan *a posteriori* carta de naturaleza como teatro verdaderamente representado a las piezas reunidas, mientras que la presencia de argumentos subraya su condición de texto impreso —y texto culto—, que se presenta y consume de acuerdo con unas determinadas convenciones, que remiten a las ediciones de los cómicos latinos y los trágicos italianos

³³ Existe además, en fechas bastante posteriores (1603), una suelta de la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* impresa por Sebastián de Cormellas en Barcelona, en un contexto editorial que empezaba a cambiar, según se verá más abajo, pero con el que esta iniciativa aislada no parece haber tenido especial conexión. Anticipa, eso sí, el interés del impresor y mercader barcelonés por imprimir teatro, una de sus actividades destacadas en el decenio siguiente.

(sin olvidar la tradición editorial de *La Celestina*)³⁴. Son dos

adiciones de signo contrario, pero que deben entenderse en el contexto de una reedición que quiere ofrecer el mayor número posible de aditamentos a los lectores³⁵.

Con la obra de Cueva podríamos dar por concluido el recuento del teatro publicado en el siglo. No obstante añadiremos, aun a sabiendas de su carácter mixto, la *Primera parte del romancero y tragedias* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587), un volumen en octavo impreso en Alcalá de Henares por Juan Gracián, a costa de Juan de Montoya. Que se trata eminentemente de un libro de poesía con el aditamento de dos tragedias —*La honra de Dido restaurada* y *La destrucción de Constantinopla*— no solo nos lo confirma la ubicación de las piezas teatrales al final del volumen, después de los romances, sino el hecho de que Montoya publique en torno a esos años una cierta cantidad de poesía contemporánea, principalmente épica: obras de Rufo, Ercilla, Espinel o la traducción del *Orlando* de Vázquez de Contreras³⁶. Ese es el contexto en el que debemos entender el vo-

³⁴ Presotto (2013: 67-68) apunta también a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina.

³⁵ Si los datos sobre la puesta en escena cabe pensar que se deben a Cueva, los argumentos generales y parciales, que parecen redactados de oficio y pueden elaborarse en todos los casos a partir de la lectura de las obras, podrían ser de la pluma del corrector de la imprenta.

³⁶ Los datos en Moll (1995: 214).

lumen. Los preliminares de Lobo, con un prólogo de tónica humildad y una dedicatoria al futuro Felipe III, que entonces contaba nueve años, así como la media docena de sonetos laudatorios que siguen, no tienen nada que decir sobre las piezas teatrales. Lo que podemos señalar es que las dos tragedias van precedidas de un prolijo argumento en prosa, con ribetes pedantescos, que incrementa si cabe la percepción erudita del empeño dramático. Les siguen sendos introitos en verso, más sueltos y divertidos, a la manera de loas, que tienen en común el desprecio de la mala poesía y la reivindicación de la calidad y elevación estilística de las dos tragedias. En el de *La destrucción de Constantinopla* Lobo afirma lo siguiente: «Yo soy quien, generoso ayuntamiento, / con sabrosos bocados os convida / sacados del cuidadoso entendimiento / y de mi voluntad a la medida. / Si [a] alguien faltare aquí el conocimiento, / siéndole la vianda desabrida, / calle» (vv. 25-31). Nos las habemos, pues, con la voz de un poeta que se ha calzado el coturno y ofrece, también en el terreno teatral, los más altos frutos de que su ingenio es capaz.

Tiempo de silencio

Los libros teatrales de finales de los setenta y los ochenta tuvieron en común el ofrecer obras trágicas y una consideración elevada de la escritura dramática, conectada a

los modelos clásicos y renacentistas, pero sin perder de vista la actividad teatral del momento, cuya vanguardia literaria constituían. Estas iniciativas no lograron —ni siquiera la de Cueva, la más visible, coherente y ambiciosa de todas— atraer la atención del sector editorial hacia la producción teatral de entonces. Es evidente que en el decenio de 1580 el teatro no se bastaba a sí mismo para abrirse camino en las prensas, y solo empeños muy concretos, amparados de formas diversas en la dignidad de la tragedia y en los que los propios autores estaban implicados, lograron traspasar los umbrales de las imprentas. Nada hay que haga pensar en un circuito editorial.

Lo que sigue a continuación es un silencio absoluto, una tierra de nadie desde el punto de vista de la edición: en todo el decenio de 1590 no hay teatro impreso en España. Ya hemos visto que el empeño de Cueva por publicar una *Segunda parte* resultó vano. Ese silencio total de las prensas contrasta fuertemente con el bullicio teatral que henchía las principales ciudades de la Península, en las que se había producido la normalización y generalización de los espectáculos, de acuerdo con un patrón más o menos definido (fusión de elementos cortesanos, eruditos y populistas), en el que la tragedia había cedido su lugar a la comedia y el drama histórico, y en el que un joven y prolífico Lope de Vega se había erigido en dueño de los afectos del público. El silencio de los años noventa constata que los caminos ensayados hasta

entonces no eran una pauta válida para el sector editorial, porque no se percibía una continuidad ni había suficiente negocio en ellos. En términos editoriales, los inicios de la *comedia nueva* nos devuelven a la situación de Timoneda frente a Rueda o Vega: lo que podía publicarse era el teatro que había alcanzado fama en las tablas, pero también el que ya había completado su recorrido en ellas y quedaba libre, disponible para un nuevo uso. El cambio de siglo dio lugar a ese escenario, y a partir de entonces veremos encadenarse los acontecimientos a un ritmo acelerado³⁷.

Pero antes de abandonar el siglo XVI conviene que nos detengamos siquiera de forma sumaria en un importantísimo núcleo de obras teatrales de la época inaugural de los corrales, copiadas en los primeros años del decenio de 1590 para la lectura privada de un joven noble, Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Se trata de una sesentena de piezas profanas y sacras, de cuatro y de tres jornadas, entre ellas un número significativo de comedias del primer Lope, todas copiadas en notable proximidad a su vida en los tablados. No es este el lugar para considerar la importancia histó-

³⁷ Es interesante contrastar esta situación con la del teatro impreso en Inglaterra, ya floreciente en el decenio de 1590 y basado sobre todo en la publicación de volúmenes en cuarto con una sola obra, a no excesiva distancia temporal de los estrenos en los teatros. Véase Murphy, 2003, así como Erne, 2003 y Erne, 2013, que dedica gran parte de su atención a las hipotéticas relaciones de Shakespeare con los *stationers* de Londres. Para una presentación comparada de las circunstancias materiales del teatro inglés y el español en esas fechas, sin entrar en consideraciones sobre la cultura impresa, véase ahora Oleza (2017).

rica de ese fondo, inmensa y en buena medida aún por escru-
tar³⁸, pero sí para recordar que se trata de copias muy pulcras

y con una *mise en page* unificada, distinta de la de los impresos precedentes: a doble columna, con marcas marginales para señalar las estrofas, sin argumentos —ni generales ni parciales—, con una sola lista de personajes al principio de la obra y, sobre todo, con abundantes acotaciones de entrada y salida de los personajes, así como otras indicaciones escénicas sobre vestimenta, aparato y movimiento. Este último dato debe interpretarse con precaución: una mayor cantidad de marcas escénicas no deja traslucir, como supondríamos intuitivamente, una mayor proximidad a las tablas, sino, bien al contrario, la preparación de ese texto para ser leído³⁹. No

debemos confundirnos: los manuscritos de la colección Gondomar son objetos literarios, no teatrales. Lo que nos interesa apuntar aquí es que dichos manuscritos presentan una configuración sustancialmente idéntica a la que será característica de los impresos teatrales del siglo xvii. Ello no quita que esos textos tuviesen su origen en el mundo de los representantes, pero habían sido dispuestos, en mayor o menor grado, para

³⁸ Para la descripción bibliográfica y valoración de la colección, conservada fundamentalmente en la Real Biblioteca de Madrid, véase Arata (1989 y 1996); para el estudio de los géneros dramáticos presentes en ella, Badía Herrera (2014); sobre uno de los copistas de los manuscritos, con hipótesis acerca de los orígenes del fondo, Labrador Herraiz y Di Franco (2015).

³⁹ La crítica anglosajona ha estudiado minuciosamente la cuestión: véase, por ejemplo, el análisis de las marcas escénicas de *Anthony and Cleopatra* en la edición *Folio* de Shakespeare (Erne, 2003: 137-138).

un uso distinto, en la consciencia de que no iban a ser dichos ni vistos.

Para el salto definitivo de las tablas a las prensas fue necesario, como decíamos, que se produjera una conjunción de factores. Ello ocurrió en los años 1602-1604, cuando de forma prácticamente simultánea, desde varios frentes y por obra de distintos actores, tuvieron lugar una serie de hechos que supusieron un cambio decisivo: la creación —ahora sí y de una vez por todas— de un circuito editorial. Esos hechos, aun debidos a distintos agentes, tienen todos en común un nombre: el de Lope de Vega, el comediógrafo que se hallaba en la cúspide del éxito popular y era por ello el único que podía considerarse garante de que el teatro —o, mejor, su teatro— tuviese una segunda vida lejos de las tablas. No hay que subestimar en este proceso la concurrencia del perfil de Lope como poeta, esto es, como *autor* embarcado en una pionera, prolongada y exitosa empresa de legitimación de su figura de escritor⁴⁰. Ampararse en el nombre de un comediógrafo que además era una poderosa figura en el mundo literario permitía, en un solo gesto, dignificar el género teatral sin necesidad de camuflarlo tras la obra poética ni de insuflarle mayor elevación de la necesaria (como había sido el caso de Lobo Lasso de la Vega). Ya que no la modalidad, como en los tiempos de la tragedia, serían el nombre del autor y su presti-

⁴⁰ Resulta fundamental el caudal informativo reunido y analizado por García Reidy (2013).

gio —suma de popularidad y de dignidad literaria— los que apuntalarían la empresa.

«...de Lope de Vega Carpio»

En la primavera de 1602, en Lisboa, el librero Francisco López pidió licencia de impresión para un libro de comedias de varios ingenios. El privilegio real se le concedió a finales de noviembre de ese año y obtuvo la licencia y el *imprimatur* inquisitoriales —necesarios en el reino de Portugal— en el mes de junio de 1603. El libro, un octavo impreso en el obrador de Pedro Crasbeeck, se puso a la venta ese verano con el engañoso título de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*. Era la segunda vez que López y Crasbeeck se asociaban para editar un libro de teatro: poco antes, en 1601, habían realizado las cuatro *Comedias portuguesas* —pero esencialmente bilingües— de Simão Machado, en cuarto⁴¹. El

volumen de 1603 reincidía, pues, en la publicación de un puñado de obras de un autor dramático de prestigio. O por lo menos así, como producto exclusivo de un solo creador, se ofrece en dos de los seis ejemplares conocidos; en los otros cuatro, el título se ha ampliado a *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, más ajustado a la verdad, puesto que

⁴¹ Sobre esta edición véanse las observaciones de Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 134).

solo *El perseguido*, la comedia que cierra la serie, es obra del ingenio madrileño⁴². Gracias al asedio bibliográfico, hoy sa-

bemos también que esa edición tuvo al menos tres emisiones, dos lisboetas y una con portada madrileña de Pedro Madrigal, prueba de que la publicación se concibió como una operación comercial para Portugal y Castilla⁴³.

Fuese ese título mendaz un hecho deliberado, percibido de inmediato como una arriesgada exageración y corregido en consecuencia, o fuese un error del impresor cometido en las primeras portadas que tiró⁴⁴, no es la única circunstancia que invita a la sospecha. Si este Francisco López es el editor y librero afincado en Madrid (por más que en el privilegio de las *Seis comedias* se diga que es «morador nesta ci-

⁴² En cuanto a las demás piezas, *La destrucción de Constantinopla* es de Lobo Lasso de la Vega y *La libertad de Castilla* se ha atribuido a Alfonso Hurtado de Velarde, mientras que para las tres restantes (véanse sus títulos más abajo, en el cuerpo del artículo) no hay hipótesis de atribución consistentes.

⁴³ Véanse Moll (1995: 218), Vega García-Luengos (2010: 57-58), Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 129-140) y sobre todo Iglesias Feijoo (2013), que ha revisado seis ejemplares y ha establecido la existencia de los distintos estados. El título más corto está en la primera emisión lisboeta, que lleva, como la segunda, el nombre de López en la portada; la de Madrid, en cambio, solo menciona al impresor y ha eliminado los preliminares con las licencias y el privilegio para Portugal.

⁴⁴ Hay otros errores: la lista de comedias no se corresponde exactamente con el orden de las piezas que contiene el volumen, como se explicará más abajo; la primera emisión escribe «dez años» en lugar de «diez», corregido ya en la segunda emisión de Lisboa; el «Anno» que campea en las portadas lisboetas se troca en «Año» en la emisión madrileña. Iglesias Feijoo (2013: 732-733) atribuye el primer título a Crasbeeck.

dade [de Lisboa]»), habremos de recordar que en 1601 había estado envuelto en una edición clandestina del *Guzmán de Alfarache* promovida por el propio Alemán, como siempre falto de dinero⁴⁵. Se trata, pues, de un editor que no era ajeno

a maniobras extralegales. Es lógico pensar que López quería el volumen para su librería de Madrid, pero quizá dudó de obtener licencia del Consejo de Castilla o temió una posible reacción de Lope —veremos que en esto último no andaba muy desencaminado— y prefirió obtener los permisos legales e imprimir en Portugal, de donde recibió una remesa de ejemplares a los que mandó poner una portada nueva, impresa en casa de Pedro Madrigal y sin que figurara su nombre, cosa que naturalizaba la impresión como madrileña al tiempo que silenciaba su responsabilidad en la maniobra. En rigor, la emisión madrileña era clandestina, puesto que carecía de las aprobaciones necesarias para venderse en Castilla.

La evocación del nombre del principal dramaturgo de la época confería una pátina de interés y éxito a la totalidad de las piezas: Lope, su fama, era el mejor reclamo editorial posible. Recordemos que en ese momento —aunque no desde mucho atrás— era un autor con abundante obra impresa: habían visto la luz la *Dragontea* (1598), la *Arcadia* (1598), el

⁴⁵ Sobre esta edición (Madrid, por Juan Martínez, 1601), que también era un octavo, véase Gómez Canseco (2012: 882-885); sobre López, que se encontraba ya al final de su carrera (había empezado hacia 1580 y murió en 1608), véase Péligray (1976), así como Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 140-142); sobre los Craesbeeck, Alves Dias (1996).

Isidro (1599) y *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas* (1602). El año de 1604 fue el de *El peregrino en su patria* y de una edición de las *Rimas* reconfigurada con respecto a la de 1602, con muchos poemas de nuevo cuño⁴⁶. Semejante productividad editorial, coronada además por el éxito de público (todas las obras mencionadas se reimprimieron), forma parte del contexto en que nos movemos y explica que Francisco López se cobijara, en su arriesgado proyecto, bajo el sol que calentaba más que ningún otro. Aunque se trata de una colección multiautoral, el principio rector del volumen es la autoría, pero de uno solo, ya que no se menciona ningún otro nombre ni en portada ni en el cuerpo de la obra⁴⁷.

Por lo que respecta a la disposición del texto en la plana, los octosílabos se componen a dos columnas, separadas por un filete vertical, y los endecasílabos a plana y en cursiva. En uno y otro caso se intenta marcar tipográficamente la cadencia estrófica, por ejemplo dejando una blanca cada dos redondillas o desplazando ligeramente hacia la izquierda el primer verso de una octava. Las abundantes acotaciones indican sistemáticamente la entrada y salida de personajes y otra información de dinámica escénica. Para diferenciarlas del texto que interrumpen van centradas, en cursiva si están en-

⁴⁶ Para la estrategia editorial de Lope véase en general Profeti (1998).

⁴⁷ A decir verdad, ni siquiera en *El perseguido* se indica quién es su autor. El volumen parece jugar a la confusión, o al menos deja en el aire la información sobre cuántas y cuáles de las comedias son de Lope.

tre octosílabos y en redonda si siguen o preceden a endecasílabos. La primera página de la comedia —no necesariamente el recto de folio— lleva el título y el reparto («Figuras della»), en cursiva, mientras que el inicio de cada jornada apenas merece énfasis tipográfico. Son rasgos ya presentes en la edición de Simão Machado de 1601. Con algunas variaciones, simplificaciones y ajustes, este será el modelo de composición de todo el teatro impreso posterior⁴⁸.

Se ha sugerido que la agrupación en seis comedias remite a las ediciones de Terencio, tanto a las latinas como a las traducciones al castellano, reimpresas con relativa frecuencia en los decenios anteriores y por lo tanto habituales en las tiendas de los mercaderes de libros⁴⁹. Es de notar que

las obras no se relacionan en una tabla, sino que presentan en la misma portada (*Seis comedias [...] cuyos nombres de- llas son estos*), en un intento de seducir al posible comprador con la resonancia de los títulos, quizá de modo parecido a como reaccionaba el posible espectador al leer en un cartel el nombre de la obra que ese día se representaba en el corral de comedias. Los títulos son los siguientes: *La destrucción de Constantinopla*, *La fundación de la Alhambra de Granada*, *La libertad de Castilla*, *Las hazañas del Cid*, *Los amigos enoja-*

⁴⁸ Debo a Luigi Giuliani la pista sobre Machado, que sin duda merece mayor detenimiento.

⁴⁹ Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 15 y n. 13); la hipótesis es de Giuliani.

dos y *El perseguido*. Salta a la vista que hay un vector unificador de orden temático, o al menos una tendencia predominante hacia los contenidos históricos, patente en cuatro de las cinco obras que no son de Lope. Si se quiere hilar más fino, podrían establecerse incluso parejas: las dos primeras piezas pueden considerarse de asunto morisco o bizantino⁵⁰, siguen dos sobre los orígenes heroicos de Castilla y por último hay una pareja de comedias urbanas o palatinas. Podemos preguntarnos si estas similitudes se deben a la voluntad del recopilador, que pudo seleccionar de entre un material más amplio, a la especialidad de la compañía cuyo repertorio se adquirió o a mero azar (algo abultado, hay que reconocerlo). Fuera por la razón que fuese, el volumen presenta unas líneas temáticas dominantes sobre hechos de la historia nacional y acontecimientos de interés político, como la caída de Constantinopla y la pujanza del Turco⁵¹. Resulta irónico que, desde este punto de vista, la comedia de Lope sea la menos

⁵⁰ Sobre esta pequeña región del teatro áureo véase ahora D. Fernández Rodríguez (2016).

⁵¹ El orden real de las comedias en el volumen, que es el que hemos indicado, aparece alterado tanto en la portada como en la licencia, donde *Los amigos enojados* se cuela entre las comedias dedicadas a la Alhambra y la libertad de Castilla. La coincidencia induce a pensar que el orden reflejado en los preliminares se modificó en el proceso de composición, mientras que el operario que compuso la portada tomó la lista de la licencia, que estaba componiendo al mismo tiempo. Al no tratarse de una tabla con paginación, no hubo necesidad de echar mano a los pliegos del cuerpo del volumen y el error quedó registrado en la portada, sin que se advirtiera en las emisiones posteriores.

representativa de toda la serie. Pero era la única indispensable, la única que concedía veracidad a la empresa. En resumen, la recopilación lisboeta se amparó en un modelo editorial, en un nombre de prestigio, en el atractivo de la variedad de ingenios —por más que no se identificaran— y en un vector temático más afín a la tragicomedia o al drama historial que a la comedia de enredo que ya triunfaba en aquellos años.

Y mientras tanto, ¿qué hacía Lope? Justo remataba el *Peregrino en su patria* cuando llegó a su conocimiento la existencia del volumen de comedias. En la dedicatoria de la novela, fechada a 31 de diciembre de 1603, se despacha contra las *Seis comedias* y no se le pasa por alto la intención que anida en el uso de su nombre para una colección que apenas le pertenece: «Ya para mí [son enemigos] los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Agora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre» (408), a lo que sigue la célebre lista de sus co-

medias⁵². A ojos del lector de esa dedicatoria, el gesto de autoridad —y de autoría— que implica la lista es la respuesta de Lope a la publicación de las *Seis comedias*, y muestra la

⁵² Sobre esa lista y la de la reedición de 1618, fundamentales para la reconstrucción de múltiples aspectos de la obra dramática de Lope, son básicos Wilder (1952); Giuliani (2004); D. Fernández Rodríguez (2014).

inquietud que le producía que adjudicaran a su musa, y en letras de molde, obras que no eran suyas.

Hay algo más en ese momento, algo relacionado con las prensas en lo que quizá no se haya reparado lo suficiente: las últimas páginas del *Peregrino* contienen un proyecto editorial. En el marco de la acción novelesca, pero una vez acabada esta, Lope menciona hasta diez comedias suyas (primero una serie de ocho, a la que añade luego otras dos) que abarcan más de un decenio de actividad, desde 1590 (*El perseguido*) hasta fechas casi contemporáneas (*Los amantes sin amor*, de mediados de 1601, y *El amante agradecido*, de 1602). Son obras que muy posiblemente habían cosechado el aplauso en las tablas y que habían sido representadas por diez agrupaciones distintas, los nombres de cuyos directores también se indican. Se trata, pues, de un canon personal con lo que consideraba más relevante de su producción dramática, indisociable de las compañías que se disputaban el privilegio de adquirir sus originales. Nos importa destacar el hecho de que diga que esas comedias «saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen». Esas palabras, que cierran la novela, quizá las escribió Lope en el otoño de 1603 (la aprobación es del 25 de noviembre y el privilegio del 6 de diciembre), puede que en el contexto de la desagradable sorpresa que supusieron las *Seis comedias*. Es posible que fuese un proyecto previo, algo que acariciara desde algún

tiempo atrás⁵³. En cualquier caso, si alguna vez Lope llegó a pensar seriamente en imprimir las diez piezas mencionadas en *El peregrino*, los acontecimientos ajenos a su voluntad que ocurrieron en los meses inmediatos fueron desvirtuando esa posibilidad. Habrían de transcurrir más de diez años hasta que Lope asumiera la iniciativa en la publicación de sus comedias⁵⁴.

Un modelo triunfal

Mientras Lope daba fin a su novela bizantina y los ejemplares de las *Seis comedias* se difundían por los reinos de Portugal y Castilla, alguien de quien nada sabemos llamado Bernardo Grassa había recopilado un núcleo significativo

⁵³ Así lo cree Dixon (1996: 47), y apunta la posible complicidad de Juan de Arguijo, protector de Lope en aquel momento; véase también Pontón (2013a: 189, n. 2).

⁵⁴ En la reedición del *Peregrino* en 1618, Lope incrementó y actualizó la lista inicial de comedias auténticas pero no tocó la referencia al proyecto de las diez comedias. Quedó, así, preservada una promesa que en esas fechas estaba por completo fuera de lugar, no solo porque el panorama de publicación de su teatro se había transformado radicalmente, sino porque seis de las comedias seleccionadas en 1603 habían pasado a las prensas: *El perseguido* en las *Seis comedias* y en la que con el tiempo conoceríamos como *Parte I*, *La amistad pagada* también en este último volumen, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada* en la *Parte II* (1609), *Laura perseguida* en la *Parte IV* (1614) y *El amante agradecido* en la *Parte X* (1618). Ya en 1608, la edición bruselense del *Peregrino* realizada por Roger Velpius había suprimido por su propia cuenta y riesgo el pasaje sobre el proyecto editorial.

de comedias tempranas de Lope de Vega, y en 1603 las dio a imprimir, en Zaragoza, al veneciano Angelo Tavano, o bien este se interesó por ellas y se animó a estamparlas. Se trata de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, en cuarto, que muy probablemente estuvieron listas a finales de año, tal como revela el colofón, aunque en la portada figura ya 1604, para prolongar el efecto de novedad. La información que arroja la portada es notablemente distinta de la de la edición de Lisboa. En el título, el nombre de Lope se acompaña del epíteto «famoso poeta», al tiempo que se concede importancia al recopilador, de forma parecida a como Timoneda se había registrado a sí mismo en sus ediciones de Rueda, Vega o Vergara. Frente a la austeridad tipográfica de la portada de las *Seis comedias*, aquí domina la plana el escudo de Gabriel Blasco de Alagón, conde de Sástago y camarlengo de Felipe III, bajo cuya protección se coloca el volumen⁵⁵. La lista de doce comedias,

entre las que se encuentran algunas de las más tempranas conservadas (como *Los donaires de Matico*, *El molino* o *El hijo de Reduán*), junto con otras de los años noventa, incluye *El perseguido*, en coincidencia cabe pensar que fortuita con las *Seis comedias* (el texto empleado es distinto), indicio de la circulación y quizá de la celebridad de esa comedia: dos ini-

⁵⁵ El honor sería póstumo, puesto que don Gabriel murió a finales de 1603, circunstancia de la que no se hace eco Tavano en su dedicatoria, lo que lleva a suponer que fue compuesta con anterioridad.

ciativas independientes en dos puntos muy alejados de la Península se habían topado con la misma obra⁵⁶.

La edición incluye, además de los preliminares legales, dos prólogos. La dedicatoria a don Gabriel, que firma Tavanno, es tópica y apenas si arroja información, más allá de recalcar que el nombre de Lope justifica por sí solo una empresa como aquella: «Habiendo recogido estas doce comedias de Lope de Vega, tan conocido —y con razón— por sus obras, y queriéndolas sacar a luz...». En positivo contraste, los poco más de diez renglones del «Prólogo al lector», que va sin firmar pero que parece lógico adjudicar también a Tavanno, son una extraordinaria fuente informativa. En él se presenta un panorama nuevo, de favor y fervor por el teatro («Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recibidas las comedias»), circunstancia que explica que haya querido «sacar a luz» —el mismo giro que Timoneda, ya empleado en la dedicatoria— y «comunicar» las doce comedias de Lope que han llegado a sus manos⁵⁷. El prólogo arriesga a sugerir quiénes podrían estar interesados en leer lo que fue concebido para verse y escucharse: «los que por

⁵⁶ Sobre esta circunstancia y la fama de *El perseguido*, véanse Iriso Ariz y Morrás (1997), y sobre todo Pontón (2013a).

⁵⁷ Es de notar el contraste entre el verbo *recoger* empleado en la dedicatoria, que implica determinación y acción, y el «habiendo llegado a mis manos», pasivo y azaroso. Parece que Tavanno, al dirigirse al conde de Sástago, se arrojó un mérito que era de Grassa, cosa que no hizo al redactar el prólogo a los lectores.

ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos los representantes dejan de oírlas [las comedias] en los públicos teatros». La lectura no se concibe aquí como una forma distinta de recepción de la obra teatral, según será habitual más adelante, sino como una vía alternativa. Tavanno dispone de más comedias —parece que no de Lope— y espera que su empresa se vea coronada por el éxito y pueda ofrecer al menos otro volumen con «todos los más graves autores que en esta materia han escrito».

Si regresamos a la portada, advertimos en ella la siguiente indicación: «Las [comedias] que en este libro se contienen van a la vuelta desta hoja», y en el vuelto de ese folio se ofrecen, en efecto, los nombres de las doce piezas. Es difícil ignorar la semejanza de esa frase con la expresión «cu- jos nomes vão na volta desta folha» que aparece en la portada de las *Comedias portuguesas* de Machado, e igualmente es inevitable pensar en las *Seis comedias*, que también reclaman, de forma más ostensible incluso, la atención del lector hacia la lista de piezas reunidas⁵⁸. Parece asimismo un reconocimiento al volumen lisboeta de 1603 el que la lista de obras se divida en dos bloques de seis piezas. En consonancia con ello, el libro presenta dos series de paginación y doble juego de signaturas, uno para las seis primeras comedias y

⁵⁸ Ciertamente que doce comedias como las de Zaragoza mal caben en una portada, sobre todo en una cuyo espacio central devora el escudo de armas de Gabriel Blasco de Alagón, pero la coincidencia no parece casual.

otro para las seis últimas. Aunque no sea un volumen desglosable, parece que Tavanno se impuso cierta fidelidad a la senda abierta por López y Crasbeeck. El número de doce piezas por *parte*, que se convertiría en canónico, bien puede haberse debido al azar (esas, y no más, serían las comedias de Lope reunidas por Grassa), pero no es menos cierto que a nuestros ojos mantiene un diálogo con el trabajo previo realizado en Lisboa. Ese diálogo se hace extensible a la disposición de los textos en la página, con los octosílabos a doble columna, los endecasílabos a plana (pero sin cursiva), el mismo estilo de acotaciones y la lista única de personajes. La edición, con todo, es más pobre y desaliñada tipográficamente que la lisboeta⁵⁹.

Rasgo sobresaliente del volumen de Zaragoza es la presencia de once loas antes de la primera comedia. Es coherente con lo declarado en el prólogo: el libro se ofrece como una forma sustitutiva del acceso a los corrales, y por consiguiente se emulan, hasta donde resulta posible, las características del espectáculo teatral, con su variedad genérica⁶⁰. Siguiendo y ampliando esta pauta, algunas reediciones

⁵⁹ Véase al respecto Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 1997: 15-16.

⁶⁰ La razón de que no se anteponga una loa a cada comedia, sino que se presenten todas reunidas al principio, puede obedecer a más de un factor, aunque lo más probable es que se deba a que solo se disponía de once piezas cortas, lo que descuadraba la correspondencia; por otro lado, agrupar los textos en bloques simplificaba la cuenta del original. En cualquier caso, la configuración que presenta el volumen parece invitar al lector, de

del volumen añadirán entremeses: la de Valencia, 1605, coloca cinco al principio del libro y desplaza las loas al final, posiblemente para dar mayor relieve a la novedad, que se pregona en la portada; la de Valladolid, 1609, presenta esos cinco entremeses más otros siete de nueva cosecha, y establece así una patente simetría entre comedias y piezas cortas.

La primera reedición de *Las comedias del famoso poeta...* se llevó a cabo en Valladolid medio año después de la salida de la *princeps* (la tasa es del 8 de julio de 1604 y el libro se publicaría probablemente dentro de ese mes), en las por entonces muy activas prensas de Luis Sánchez. Costeó el libro Alonso Pérez, figura editorial de primera magnitud y llamado a convertirse en el principal editor de Lope, con quien sostuvo un duradero vínculo económico y de amistad⁶¹. En la portada de la nueva edición sigue figurando la referencia a Bernardo Grassa, pero después del título se introduce la coletilla «agora nuevamente impresas y emendadas», como si se tratara de una primera edición; es difícil no asociar ese *emendadas*, en algún grado, al enfado de Lope por la edición

algún modo, a que combine las loas, a menudo piezas autónomas e intercambiables, en remedo de lo que sucedía en los corrales. Téngase en cuenta además que en la ya citada colección manuscrita del conde de Gondomar las veintiocho loas que figuran suelen aparecer agrupadas en los folios finales de los cuadernillos en que se ha copiado una determinada comedia (Antonucci y Arata, 1995: 18-23). Es otra concomitancia entre esas copias manuscritas de los años noventa y los primeros impresos teatrales del decenio siguiente.

⁶¹ Para su figura véase la monografía de Cayuela (2005).

de Tavanno. Pérez se tomó, dentro de su radio de acción, notables libertades: buscó un nuevo dedicatario —Alonso Ramírez de Prado, miembro del Consejo real—, eliminó el prólogo al lector de su modelo y sobre todo redactó una nueva dedicatoria, con unas líneas iniciales que no tienen desperdicio: «Habiendo llegado a mis manos algunas obras de Lope de Vega y hecho elección destas doce comedias por haber sido las más aceptas y bien recibidas de todas, de mejor verso y más sentencias, me resolví a imprimillas». Se trata de un ejercicio de ocultación en toda regla, y aun de suplantación, con el agravante de copiar en el arranque, casi a la letra, una línea del prólogo zaragozano. A pesar de lo que se afirma, y aunque el texto de las piezas ha sido enmendado con pericia en bastantes ocasiones, su modelo para

las comedias no es otro que el de Zaragoza⁶². No se trata, ni mucho menos, de una nueva iniciativa. Al dar a entender que ha llevado a cabo una selección de los materiales proporcionados por Grassa (extremo que por supuesto no explica), Pérez se arroga mayor autoridad en la cadena editorial e intenta conferir a la colección un valor superior: el de obra escogida.

Interesa subrayar los tres criterios que, según dice, han guiado la hipotética selección: el primero, el del favor del público, se refiere a la vida de las comedias en los escena-

⁶² Sobre las particularidades textuales de esta edición véase Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 16-17 y 29).

rios; los otros dos, la calidad del verso y el valor sentencioso de muchos pasajes, apuntan a la realidad de la lectura, aun sin dejar de señalar aquello que podía llevarse a casa, en su memoria, el gentío que atestaba los corrales. La dulzura ornamental y la utilidad moral son, desde luego, los dos elementos básicos que tópicamente le cuadran a la poesía, y como poesía son percibidas estas comedias en su paso al libro. A las claras lo dice en la parte final de la dedicatoria: ofrece ese volumen «por serle a vuestra merced tan propio favorecer a los hombres de ingenio aun en cosas tan diferentes de su profesión y letras como la poesía». Poner el acento, como se hace, en las «sentencias» implica convertir la unidad de la pieza teatral, su trama y coherencia escénicas, en una serie de retazos poéticos de interés aleccionador. La categoría *poesía* es, pues, la que se impone, y por esa vía seguirá, en los años sucesivos, la percepción habitual del interés que podía tener la extraña operación de leer teatro⁶³. Así sucede, por ejemplo, en la dedicatoria de la *Parte XI* (1618) a don Bernabé de Vivanco y Velasco, donde es el mismo Lope quien dice: «En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir acaso y leer sin

⁶³ Entre las maniobras legitimadoras que tienen lugar en 1604, no estará de más recordar que en la *Elocuencia española en arte* Bartolomé Jiménez Patón convierte a Lope en máxima *auctoritas* mediante el acopio de versos suyos con los que ejemplificar recursos retóricos y poéticos, e incluye algunos versos tomados de las comedias, entre ellas, precisamente, *El perseguido* (Pontón, 2013a).

cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados, materias de consideración y advertimiento». La lectura de comedias se presenta ahí, y en muchos otros lugares, como una actividad discontinua, selectiva, casi caprichosa, menos atenta al conjunto que a los detalles. Es toda una apología del fragmento dialogado, en su variedad de situaciones convencionales y ocasional atractivo moral⁶⁴.

Por estas vías y a causa de estas razones, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* encontraron a sus lectores, que se revelaron mucho más numerosos de lo que cabía imaginar: es el volumen teatral reimpresso más veces durante un lapso mayor de tiempo, con diez ediciones en veinte años, ocho de ellas en los cinco primeros (1604- 1609), y con pies de imprenta lisboetas, antuerpinos y milaneses, los principales centros editoriales europeos de la monarquía hispánica. Pasado menos de un lustro llegaron las emulaciones, señal de hasta qué punto el ejemplo había caído en el sector: primero, las *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, impresas por Aurelio Mey en 1608, para Jusepe

⁶⁴ Para el prólogo de la *Parte XI* véase Fernández y Pontón (2012: I, 10).

Ferrer y Filipo Pincinali⁶⁵; luego, la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, impresa en Madrid por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, que certificaba el éxito de la propuesta iniciada en Zaragoza en 1603 y generaba un modelo de difusión del teatro que sería hegemónico en los decenios siguientes y se mantendría en vigor a lo largo del siglo⁶⁶. La última edición de la *Parte I* nos devuelve a Zaragoza, en 1626, pero con un panorama radicalmente distinto al de su primera salida: se había alcanzado nada menos que la *Parte Veinte* de comedias de Lope (1625)⁶⁷.

⁶⁵ El volumen, un cuarto desglosable, contiene seis comedias de Francisco Agustín Tárrega, tres de Gaspar de Aguilar, dos de Guillén de Castro y una de Miguel Beneito, con loas y un entremés de cierre, en la estela de las *Comedias* de Lope (verosíblemente de la reedición valenciana de 1605, la primera que incorpora entremeses). Se reeditó dos veces en 1609: una por el mismo taller y otra por el barcelonés Cormellas, con una parte de la tirada destinada a Zaragoza, para Jaime Gotart (Profeti, 1988; Moll, 1990: 67-68; Gómez Sánchez-Ferrer, 2015: 166-171).

⁶⁶ La aparición de una nueva *parte* suponía el final de la vida comercial de la anterior, según un modelo acelerado basado en la novedad y la fidelización de los lectores. La edición de las *Comedias del famoso poeta...* impresa en Valladolid, 1609, salió con la *Segunda parte* pisándole los talones: tiene tasa de 24 de julio de ese año y se publicaría a finales de ese mes o principios de agosto, mientras que la *princeps* de la *Segunda parte* estuvo en las librerías solo cuatro meses después, puesto que la tasa es del 18 de noviembre (Iriso Ariz y Laplana Gil, 1998). Para una presentación general de la historia de las *partes* de comedias de Lope de Vega, véase Giuliani (2002a: 11-17); para su posteridad y transformación, Moll (1992), y Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 142-161).

⁶⁷ La edición zaragozana de 1626 debe entenderse en el contexto de la paralización, por parte del Consejo de Castilla, del otorgamiento de licencias para imprimir comedias y novelas, situación que se prolongaría de 1625 a 1635 durante diez años. Véase al respecto el clásico estudio de Moll (1974).

«*Los versos pervertidos son perversos*»

Retrocedamos de nuevo hasta 1604, para centrarnos ahora en el discurso defensivo y ofensivo de Lope. La inesperada salida de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* después de las *Seis comedias* tuvo que ser como añadir más sal a la herida abierta. Así lo muestran unos versos contemporáneos a los hechos, contenidos en la epístola en verso que Lope escribe, desde Sevilla, a su amigo Gaspar de Barrionuevo, contador de la Armada⁶⁸. Son, de nuevo, líneas muy conocidas, pero no por ello menos relevantes, en las que se lamenta de ver a sus musas literalmente descuartizadas: «Veréis en mis comedias —por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza— / a seis ringlones míos ciento ajenos» (vv. 184-186); luego insiste más cómicamente: «...mis comedias son salchichas, / embutidas de carnes diferentes» (vv. 229-230). Lope, siempre proclive a imaginarse enemigos (cuando no a creárselos), atribuye semejante deturpación a una acción deliberada de personas movidas por la envidia y el rencor: «porque al representante que los goza, / el otro que le envidia y a quien dañan / los hurta, los compone y los destroza» (vv. 187-189). Ni se le pasa por la cabeza la

⁶⁸ Sobre Barrionuevo y su relación con Lope, Madroñal (1993).

posibilidad de que las compañías teatrales puedan tener algo que ver: son otros que les roban sus originales quienes después los deshacen. Por su parte, los editores se le antojan cómplices del crimen, pues se aprovechan de la reputación que se ha labrado como poeta y autor dramático: «No sé con qué conciencia los ponían / en la stampa estos hombres, que en España / de mi opinión sus ignorancias fían» (vv. 199-201). El resultado es grave: «Los versos pervertidos son per-versos; / así veréis algunos que solían / escucharse por cándidos y tersos» (vv. 196-198), con oportuna distinción entre *ver* (sobre el papel) y *escuchar* (en el corral de comedias). En un determinado momento, su preocupación adquiere visos de pánico, pues llega a decir: «Si pasa a Italia este librazo nuevo, / decildes la verdad, Gaspar amigo; / desengañad a Italia, Barrionuevo» (vv. 220-222).

Como poeta preocupado por su fama, Lope estaba sufriendo agravios de lesa autoría por la difusión incontrolada —y sobre todo defectuosa— de su teatro. Es de notar que su línea de argumentación al respecto se mantendrá inmutable a lo largo de los años. Así, no le molesta que se imprima su teatro (aunque lamente los *robos* a los representantes), sino el que esas ediciones puedan dañar su imagen autorial, aquella que con tanto esmero se ocupaba de construir desde los últimos años del siglo XVI. No acepta que pase por suyo lo que no lo es o por ajeno lo que salió de su pluma, como las quejas aducidas y la lista del *Peregrino* nos muestran, ni tam-

poco que lo propio se presente estragado a causa de los traslados y manoseos consustanciales a la vida en las tablas y la malevolencia ajena. Su visión sobre este asunto es la del poeta y a ella se atenderá. Incluso muchos años más tarde, después de haber tomado cartas en el asunto y haberse convertido (a partir de 1617, con la *Parte IX*) en editor de su propio teatro y proveedor —o pesquisidor— de textos para las prensas, recuperados de los autógrafos coleccionados por el duque de Sessa o de sus gestiones en el entorno de los *autores de comedias*⁶⁹, su queja pública seguirá siendo, en lo

esencial, la misma. En fecha tan avanzada como 1621, en el prólogo a la *Parte XV* («El teatro a los letores»), Lope lamenta el deficiente estado en que le volvían a las manos, cuando hacía gestiones para recuperarlas e imprimirlas, las comedias que había escrito y entregado a la suerte de las tablas años atrás:

[El autor] hace lo que puede por ellas, mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible; pero tiene por menos mal que salgan de su casa que no de las ajenas, por no las ver como las primeras en tal desdicha, ya con loas y entremeses que él no imaginó en su vida, ya escritas con

⁶⁹ Para las *partes IX* a *XII*, que integran lo que ahora se percibe como un ciclo editorial, el primero de los controlados por Lope, véanse Presotto (2007); Valdés y Morrás (2010); Fernández y Pontón (2012); Laplana Gil (2013). Sobre la *Parte IV* (1614) como indirectamente autorizada por Lope o su entorno, véase Giuliani (2002b: 12-14).

otros versos y por autores no conocidos no solo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen. Estas son tuyas, en la lengua que los poetas de este año llaman antigua... (75-76)⁷⁰

De forma prácticamente simultánea, en el «Prólogo al lector» de la *Parte XVII* (1621)⁷¹ vuelve a insistir en ello, tal

que si el asunto nunca dejara de martillearle en los oídos. Ahora recurre a un plural genérico que no puede disimular que las heridas son en carne propia: se refiere al «disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates», recuerda, sin precisar detalles, su derrota en el pleito por su teatro contra Francisco de Ávila⁷² y señala la nueva estrategia utilizada: «se determinaron a pedirles [a los mercaderes de libros] que se las dejasen corregir y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia». Y se introduce un último giro, en esta ocasión contra las quejas de los *autores de comedias* ante la impresión de las piezas teatrales: las que se dan a las prensas no les arruinan el negocio, puesto que «la mayor

⁷⁰ En ese mismo prólogo, más adelante, pide disculpas por «los yerros, que, por haber corrido por tantas manos, serán forzosos» (79).

⁷¹ Sobre las *partes* XVI a XVIII como otro ciclo editorial, véase ahora Sánchez Laílla (2016: 9-10).

⁷² Sobre el particular, que afecta a las veinticuatro comedias que integraron las *partes* VII y VIII, véanse Di Pastena (2008); Ramos (2009).

parte son comedias de muchos años», y les pide —tras acusarlos, y no veladamente, de competencia desleal entre ellos— que «guarden sus papeles ['copias y refundiciones de compañía, traslados de partes de actor'] que manuscritos se venden en tiendas públicas [...], que los poetas no imprimen lo que les puede hacer daño, sino lo que anda perdido, roto y con mil defectos por causa suya».

En todos estos años, la evolución de Lope ha sido sensible, pero no incoherente. En el mudarse de azote de los que dan sus comedias a las prensas a defensor de la impresión del teatro frente a su difusión manuscrita y no regulada, el criterio ha sido el mismo: la autenticidad y autoridad de los textos que se ponen en circulación, siempre supeditados a la imagen de Poeta que Lope se ha construido. El hecho de añadir, desde la *Parte XIII*, dedicatorias particulares a cada una de las doce comedias, junto con la mención de quién había sido el representante que había llevado cada pieza a las tablas, en una concesión a quienes, con contadas excepciones, había visto siempre como aliados⁷³, son pasos de una estrategia para reforzar su posición en el sistema literario, incluido el servicio que a ello pueda prestarle la impresión de sus comedias, algo impensable veinte años antes, cuando ya era la principal estrella del firmamento escénico.

⁷³

Sobre la inserción de dedicatorias véase N. Fernández Rodríguez (2014).

Lo que había cambiado desde entonces era una fracción significativa del sistema editorial de la época, en el que, gracias a una actividad colectiva, con varios focos iniciales, distintos nombres implicados e intenciones diversas, se había hecho sitio al teatro, con el resultado de un modelo que resultaría decisivo para la preservación de tantas piezas; y también, como salta a la vista en el caso de Lope, para la categorización del teatro como poesía, esto es, como literatura, elemento indisoluble de su canonización (y posterior patrimonialización). Un teatro, pues, sometido ahora a la «censura de los aposentos», del que se apreciaba tal o cual verso, esta o aquella sentencia, este personaje o el de más allá. La progresiva —e invasiva, podríamos decir— presencia del autor Lope de Vega en las *partes de comedias*, no exentas de prólogos que el ingenio aprovecha para ventilar disputas literarias que en ese momento le interesa, va reforzando de forma cada vez más patente la *autoridad* del dramaturgo individual, su relevancia en el proceso.

Cuando abrimos cualquiera de estas *partes*, Lope, a diferencia de lo que ocurría con las *Seis comedias* o *Las comedias del famoso poeta...*, no es una instancia al principio de la cadena que lleva al libro, el autor que vendió su obra a unos representantes y cuyo vínculo con el volumen que el lector tiene en las manos es remoto, sino que se manifiesta repetidamente: como garante de la calidad del texto ofrecido

a las prensas —fuese o no cierto—⁷⁴, como voz del teatro y polemista activo en el prólogo general a cada *parte*, como actualizador del mismo mediante una dedicatoria a un contemporáneo. A partir del control del producto impreso, Lope —la autoría— se propaga por todos los eslabones de la cadena, en un ejercicio de omnipresencia muy de su gusto. Resulta sintomático en este sentido que no pueda detectarse nunca la menor voluntad de ordenar las piezas según un criterio cronológico: las comedias de Lope, impresas, son *presente*, el del acto de lectura, algo distinto a cuanto fueron en el momento de su puesta en escena⁷⁵. La única concesión a ese pasado es la especificación de cuál fue el cómico que las representó por vez primera. Pero se trata de una certificación que otorga también el dramaturgo, amo y señor de su texto en un grado en que no lo había sido cuando lo escribió y lo vendió a un representante veinticinco, diez o cinco años atrás⁷⁶.

⁷⁴ Así se afirmaba publicitariamente en la portada de las *partes* IX, X y XI (Fernández y Pontón, 2012: 1).

⁷⁵ Sobre los posibles criterios, siempre laxos, de ordenación de las comedias en las *partes* de Lope véanse D'Artois (2009), y D'Artois y Ramos (2010), así como los sucesivos estudios generales a cada una de las *partes* en las ediciones del grupo Prolope publicadas hasta la fecha.

⁷⁶ Para consideraciones afines sobre el circuito de transmisión del teatro inglés de la época y su regreso a manos de los autores véase Ioppolo (2004).

Viejas obras en moldes nuevos

En los últimos párrafos hemos aventurado la mirada bastante más allá de los años de 1603 y 1604, capitales en la historia del teatro impreso en España. Antes de concluir conviene que consideremos, aunque sea brevemente, la tardía publicación del teatro de dos ingenios del período fundacional: se trata, por supuesto, de Cristóbal de Virués y Miguel de Cervantes. Aunque a primera vista podamos tener la tentación de asimilar ambas iniciativas, por el hecho de que los dos escritores pertenecían a una misma generación literaria y porque con la salida a estampa hicieron visible a los lectores una trayectoria teatral que presentaban como concluida y cosa de antiguo, el contexto editorial nos impone considerarlas en sus específicas circunstancias, bastante distintas.

Virués, o quien por él mediara, obtuvo licencia de impresión en junio de 1604 en Milán, donde residía. Reparemos en que es una fecha temprana en la historia del teatro impreso: antes de que se publicara la reedición para el reino de Castilla de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. ¿Fue el eco inmediato generado por este libro, más el antecedente lisboeta-madrileño, lo que decidió a Virués a publicar sus viejas tragedias, o nos hallamos ante iniciativas paralelas, no necesariamente conectadas, y en tal caso su gesto está más próximo al de Cueva o Lasso de la Vega que

al de los primeros recopiladores de Lope? Lo segundo parece más verosímil, aunque algunos rasgos de la nueva era editorial se le acabarían contagiando al volumen. Por razones que cabe achacar a las ocupaciones del autor⁷⁷, la impresión se demoró cuatro años: las preceptivas aprobaciones del Consejo de Castilla nos llevan al verano de 1608. El libro, un volumen pequeño, que nos devuelve al formato en octavo, costeado por el mercader Esteban Bogía e impreso en Madrid por Alonso Martín, salió publicado a finales de febrero de 1609 (la tasa es del día 18 de ese mes) con el título de *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. De forma simultánea, la misma pareja imprimió la tercera edición, aumentada y mejorada, de *El Monserrate*, en un año en que, por otra parte, la oficina tipográfica de Martín dedicó también tiempo a Lope de Vega: ahí se estamparon la edición de las *Rimas* que incorpora el *Arte nuevo* y la *princeps* de la *Parte II*, a la que ya nos hemos referido.

En el caso de Virués, la recuperación del teatro, recopilado junto a su obra lírica y al tiempo que ofrecía una revisión de su poema épico de 1587, forma parte del intento de devolver el conjunto de su obra a la actualidad literaria. A pesar del retraso con que se publicó, cuando el contexto editorial estaba ya en vías de transformación, sus tragedias distan de presentarse como un producto parangonable a los de

⁷⁷ Los datos principales sobre su actividad están recogidos en Ferrer Valls (2009: 1020-1021).

Lope: Virués no brinda sin más su teatro —que, por otra parte, se reduce a cinco piezas—, como había hecho Cueva, sino que lo acompaña, como Lobo Lasso de la Vega, de obra poética, aunque aquí las composiciones dramáticas se anteponen a los poemas. Es señal de la importancia concedida a las tragedias, en cuyos prólogos no faltan referencias a la novedad que alguna de ellas supuso, en especial la que abre la serie, *La gran Semíramis*, la primera en que redujo las cuatro jornadas entonces preceptivas a solo tres, y la que la cierra, *Elisa Dido*, de la que se afirma en epígrafe que es «Tragedia conforme al arte antiguo», en cinco jornadas y con coro. La invención de Virués —si es que fue el primero—, aunque tuvo un impacto decisivo en la escena áurea, se describe exclusivamente en términos de escritura poética, por completo desvinculada de las tablas.

Se echa de menos en el volumen algún texto proemial del autor: el prólogo al «Discreto lector» no parece suyo, pues se lo trata en tercera persona, y aunque en él solo se habla de teatro, cosa que confirma la importancia concedida a este frente a la producción lírica, únicamente se señalan aspectos técnicos: cuatro tragedias juntan «lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre», mientras que la última «va escrita toda por el estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio», y todas ellas contienen «heroicos y graves ejemplos morales». Es una información que puede derivarse de la simple observación y de una lectura de los prólogos en verso a las

distintas tragedias. Del orden de las piezas no hay mucho que decir: abre la que sin duda es la más antigua de las escritas en tres jornadas y cierra la más clásica. A diferencia de Cervantes, nada nos dice Virués sobre sus motivos e intenciones. En cambio, podemos constatar que el mercado del libro, incluso en terrenos inaugurales, impone pronto sus convenciones: en la portada se lee la advertencia «Las tragedias que en este libro se contienen se verán en la hoja siguiente», indicación que con toda probabilidad deriva de la que aparece en las sucesivas ediciones de la *Parte I*.

Desde el punto de vista editorial, los libros de Virués y Cervantes tienen en común el haberse compuesto en un mismo taller y en la omnipresente compañía de las *partes de comedias* de Lope. Las prensas de Alonso Martín (ya regentadas por su viuda, Francisca de Medina) habían publicado en abril de 1615 la *Parte VI*, y en 1616 vendrían las *partes VII* y *VIII*. Pero esa similitud es también una de las principales diferencias: en el otoño de 1615 —la tasa es del 22 de septiembre—, cuando se publica el teatro de Cervantes, el mercado editorial del género es completamente otro. La impresión del teatro de Lope había creado la pauta, y sobre esta hay que proyectar las maniobras de Cervantes. Las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*

tienen, desde su título⁷⁸, varias particularidades. La primera y más evidente, el número de piezas reunidas, transgresión del precepto duodecimal. Con toda probabilidad, Cervantes no disponía de más obras e hizo de la necesidad virtud: el no salir con doce piezas, sino con ocho, individualizaba su propuesta en la oferta de entonces⁷⁹. Por otra parte, con el giro «sus entremeses» se establece un vínculo entre piezas largas y cortas que Cervantes está lejos de confirmar, pero que sostiene la simetría del conjunto. Señalemos también, sin la menor sorpresa a estas alturas, que la portada mantiene, con las variaciones que son del caso, la fórmula sobre la lista de obras: «Los títulos destas ocho comedias y sus entremeses van en la cuarta hoja».

Lo que atrae más nuestra atención es ese «nunca representados», que parece referirse solamente a los entremeses, pero que en todo caso inaugura en portada un nuevo

⁷⁸ Para una caracterización no solo material sino también ideológica de la *princeps* cervantina, véase ahora Presotto (2015: 195-203). Ténganse también en cuenta las consideraciones de O'Neill (2015) sobre la actividad editorial de Cervantes en 1615.

⁷⁹ Un año antes de publicar el libro, en la *Adjunta al Parnaso* (cuya fecha de remate es 22 de julio de 1614), dice Cervantes que dispone de seis comedias y otros tantos entremeses. El número, obviamente, suma doce. ¿Acaso intentó, con el añadido de algunas piezas más, y sin romper la simetría entre teatro extenso y breve, distanciarse lo más posible del número asociado al triunfo de Lope? Si tuvo que escribir obras nuevas para incrementar el volumen, lo más probable es que lo hiciera en los primeros meses de 1615, difícilmente antes, porque entre julio de 1614 y febrero de 1615 estaba enfrascado en rematar *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, cuya aprobación es del 27 de febrero.

contexto de recepción: ya no se trata de dar una segunda oportunidad a obras que tuvieron su momento en las tablas, o de acercarlas a quienes no pueden llegar a los corrales, sino de presentar por primera vez, directamente a los ojos de los lectores, una creación realizada con el objetivo puesto en la escena, pero que no había logrado subir a ella. El mayor demérito desde el punto de vista de la actividad teatral llega incluso a revertir en un valor cuando comedias y entremeses se han convertido en un libro: se proponen al lector como piezas inéditas a las que el extraordinario incremento de la fama de su autor —no importa que sea como prosista— puede ahora avalar.

La historia que cuenta Cervantes al respecto en su famoso prólogo, como todas las suyas, es digna de atención. En un característico juego a medias entre verdad y literatura, refiere que sus comedias, arrumbadas en un cofre, acabaron en manos de un librero —Juan de Villarroel, el que las imprimió a su costa— que se interesó por ellas, aunque con ciertas reticencias por culpa de los comentarios de un director de compañía cuyo nombre calla. Lo único que parece interesarle destacar de este asunto es el trato comercial: el librero «me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad», con la ventaja de que este proceder le evita enfrentarse al mundo teatral, «sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes». Insiste en ello en la dedicatoria al conde de Lemos: «Y, si alguna cosa llevan razonable, es que no van manosea-

dos ni han salido al teatro merced a los farsantes». Entre el creador para la escena, consciente de que el teatro no existe sin los cómicos, y el creador para la imprenta, que puede permitirse el desdén, se ha impuesto en Cervantes, con toda lógica, este último. Su teatro es ahora para el que lo lee, ese «lector mío» que parece dibujarse en su mente como sustancialmente el mismo que ha gozado de su *Quijote* desde 1605 y que acaba de celebrar la salida de la Segunda parte. En la *Adjunta al Parnaso* dice que piensa imprimir sus comedias «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan». Con ello sitúa la lectura de teatro en un modo de recepción no ya distinto, sino opuesto, del de la representación (y diferente también, dicho sea de paso, del picoteo sentencioso que destacaba Lope). Un libro, bien lo sabía Cervantes, no pide prisa.

Junto con los aspectos reseñados, el prólogo a las *Ocho comedias* se interna, como es sabido, por los derroteros de la historia literaria, para ganar la batalla teatral del pasado casi a título póstumo —la del presente estaba perdida— y reclamar para Cervantes un lugar entre los pioneros del teatro nacional, entendido como un proceso colectivo que, en todo caso, Lope de Vega habría transformado y engrandecido, pero no creado, puesto que «todos estos [autores mencionados] y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope». Cervantes, siempre historiador de la literatura por cuenta e interés propios, brinda a la posteridad

un incipiente canon teatral, una lista de doce nombres que encabeza Lope de Rueda y cierra Gaspar de Ávila, en la que desde luego no faltan él mismo ni el «gran Lope» y en la que se reparten adjetivos y logros. Casi podríamos considerarla un contracanon, puesto que la esgrime en oposición a una (supuesta) versión de los hechos que singulariza a Lope como el creador solitario y genial que carga sobre sus hombros todo el peso —y el mérito— del esplendor teatral presente⁸⁰. Es de notar asimismo que cuando se viste los ropajes del historiador, Cervantes transmite una imagen del teatro como creación en la que el espacio escénico, la música y el canto, la indumentaria, la habilidad actoral o los tipos representados son o han sido, sobre todo en la fase de gestación, tan importantes como la escritura poética. En 1615, aunque los corrales estén llenos a rebosar, el teatro ha escalado posiciones en la jerarquía literaria: ahora se imprime y ha dibujado un espacio editorial definido, un territorio en el que caben manio- bras de afirmación o legitimación como las que acabamos de ver. Quede ahí, para acabar, la ironía: Cervantes logra ajustar cuentas con la historia del teatro gracias a que este se había impuesto como espectáculo y a que se imprimía desde diez años atrás, circunstancias ambas que se debieron a Lope de

80

«...la monarquía ejercida por Lope se nos aparece, bajo la pluma de Cervantes, como la de un sujeto que ha conseguido adueñarse de un negocio, poniendo a su servicio un complejo sistema de producción y difusión, en perfecta adecuación con el gusto reinante» (Canavaggio, 2010: 136).

Vega antes que a ningún otro factor. Siempre *Lupus*, y más que nunca *in fabula*.

OBRAS CITADAS

- ALCINA ROVIRA, Juan F., «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Excerpta Philologica*, 1, 1991, págs. 19-34.
- ALONSO ASENJO, Julio, *La «comedia» erudita de Sepúlveda. Estudio y texto paleográfico-crítico*, Londres, Tamesis, 1990.
- ALVES DIAS, João José, *Craesbeeck: uma dinastia de impressores em Portugal. Elementos para o seu estudo*, Lisboa, Livreiros Alfarribistas, 1996.
- ANTONUCCI, Fausta, y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, s.l., UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- , «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 7-23.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva»: textos y géneros en la colección teatral del*

conde de Gondomar, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/10230). [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/primeras-tragedias-espanolas-de-antonio-de-silua--0/>]

BLECUA, Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, págs. 403-434.

—, «Cervantes, historiador de la literatura», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. de Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 87-97. [Reimpreso en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, págs. 327-340.]

BOTTA, Patrizia, ed., *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo, 1999.

CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, ed. de Prolope, coord. de P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, págs. 11-40.

CANAVAGGIO, Jean, «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», *Críticón*, 108, 2010, págs. 133-142.

- CANET VALLÉS, José Luis, «Introducción biográfica y crítica», en Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 9-93.
- CÁTEDRA, Pedro M., «*Tres colloquios pastoriles*» de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567), San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006.
- , *El texto en el teatro y el teatro en el texto*, Salamanca, SEMYR, 2016.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán, un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
- CERVANTES, Miguel de, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, 2 vols., Madrid, RAE, 2015.
- COUDERC, Christophe, presentación y notas de «El autor a los lectores», prólogo de Juan Timoneda a *Las tres comedias*, en *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=400>]
- CUEVA, Juan de la, *Primera parte de las tragedias y comedias*, Sevilla, Juan de León, 1588 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/12349). [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-parte-de-las-comedias-y-tragedias-de-ioan-de-la-cueua-dirigidas-a-momo-van-anadidos-en-esta-segunda-impression-en-las-comedias-y-tragedias-argumentos-y-en-todas-la>

ionadas-enmendado-muchos-yerrores-y-faltas-de-la-primera-impression--0/]

D'ARTOIS, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI y XX* de Lope de Vega», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de Xavier Tubau, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 285-322.

—, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y XVIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, 108, 2010, págs. 37-55.

DI PASTENA, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, ed. de Prolope, coord. de E. Di Pastena, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2008: vol. 1, págs. 9-59.

DIAGO, Nel, «Timoneda i el públic lector a la València del Cinc-cents», en *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. 1, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1989, págs. 153-166.

DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 45-63.

Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia, Barcelona, Sebastián de Cormellas, a costa de Jaime Gotart, 1609; ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/10644.

- ERNE, Lukas, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- , *Shakespeare and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Timoneda, Juan de», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 920-927.
- FERNÁNDEZ, Laura, y PONTÓN, Gonzalo, «La *Oncena parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, ed. de Prolope, coord. de L. Fernández y G. Pontón, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, págs. 1-37.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.
- , *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «La *Trecena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. de Prolope, coord. de N. Fernández Rodríguez, vol. 1, Madrid, Gredos, 2014, págs. 1-37.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos

suelos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)”, *eHumanista*, 21, 2012, págs. 87-131.

FERRER VALLS, Teresa, «Virués, Cristóbal de», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 1020-1027.

GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

GIULIANI, Luigi, «La *Tercera parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte III*, ed. de Prolope, coord. de L. Giuliani, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002a, págs. 11-49.

—, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte IV*, ed. de Prolope, coord. de L. Giuliani y R. Valdés, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002b, págs. 7-30.

—, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Prolope / Milenio, 2004, págs. 123-136.

—, «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, págs. IX-CCXXXV.

- , «La *Parte de comedias* como género editorial», *Criticón*, 108, 2010, págs. 25-36.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Historia del texto», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012, págs. 873-919.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda: un indicio de la intervención de Timoneda», *Segismundo*, 27-32, 1980, págs. 9-26.
- GREGORI ROIG, Rosa M., *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2012.
- GUARINO, Augusto, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- HOOKE, Adam G., *Selling Shakespeare: Biography, Bibliography, and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. de Martin Cunnigham, Grace Magnier y Aengus Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4, 2013, págs. 719-734.

- INFANTES, Víctor, «En octavo», en *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006, págs. 137-145.
- IOPPOLO, Grace, «The Transmission of a English Renaissance Play-Text», en *A Companion to Renaissance Drama*, ed. de Arthur F. Kinney, Oxford, Blackwell, 2004, págs. 163-179.
- IRISO ARIZ, Silvia, y LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Segunda parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte II*, ed. de Prolope, coord. de S. Iriso, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, págs. 11-48.
- , y María MORRÁS, «Prólogo» a Lope de Vega, *El perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, ed. de Prolope, coord. de P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, págs. 257-271.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., y Ralph A. DI FRANCO, «Introducción», en *Cartapacio de Pedro de Penagos*, Madrid, Moalde, 2014, págs. 15-71.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Docena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, ed. de Prolope, coord. de J.E. Laplana Gil, vol. 1, Madrid, Gredos, 2013, págs. 1-43.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983.

- , *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.
- LUCK, Georg, «*Vir facetus. A Renaissance Ideal*», *Studies in Philology*, 55, 1958, págs. 107-121.
- MADROÑAL, Abraham, «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c. 1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega», *Voz y Letra*, 4.2, 1993, págs. 105-127.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, págs. 97-103. [Reimpreso en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 177-183.]
- , «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en *La edición de textos*, ed. de P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Londres, Tamesis, 1990, págs. 61-68.
- , «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III: Literatura española de los siglos xv-xvii*, vol. 2, Madrid, Castalia, 1992, págs. 199-211. [Reimpreso y ampliado en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 219-242.]
- , «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, págs. 213-222. [Reimpreso en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 283-295.]

- MURPHY, Andrew, *Shakespeare in Print*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI», *Edad de Oro*, 30, 2011, págs. 207-243.
- OLEZA, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 144-160.
- , «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, ed. de María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, Valencia, Universitat de València, 2013, págs. 65-82.
- , «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 6-33.
- O'NEILL, John, «The Printing of the Second Part of *Don Quijote* and *Ocho comedias*: Evidence of a Late Change in Cervantes's Attitude to Print and of Concurrent Production as Practised by both Author and Printers», *The Library*, 16.1, 2015, págs. 3-23.
- PÉLIGRY, Christian, «Un libraire madrilène du Siècle d'Or. Francisco López le Jeune (1545-1608)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, 1976, págs. 219-250.
- PONTÓN, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013a, págs. 188-203.

- , «Hacia el primer espectáculo comercial de masas de la era moderna», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española. 2: La conquista del clasicismo (1500-1598)*, dir. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2013b, págs. 509-654.
- , «Sebastián de Cormellas, mercader de libros», en *La comedia española en la imprenta catalana (Coloquio internacional. Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, s.l., Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, págs. 11-29.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, ed. de Prolope, coord. de M. Presotto, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, págs. 7-32.
- , «Introducción», en Juan de la Cueva, *Tragedias*, Valencia, Universitat de València, 2013, págs. 65-87.
- , «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2015: vol. 2, págs. 195-217.
- PROFETI, Maria Grazia, «I *Poetas Valencianos*: due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 561-567.
- , «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998, págs. 11-44.

- RAMOS, Rafael, «La *Octava parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, ed. de Prolope, coord. de R. Ramos, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 9-55.
- REY DE ARTIEDA, Andrés, *Los amantes*, Valencia, Viuda de Pedro de Huete, 1581 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/8707).
- RICO, Francisco, «Introducción al *Lazarillo de Tormes*», en *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, RAE, 2011, págs. 91-217.
- RODRÍGUEZ PELAZ, Celia, «La ilustración en los libros de Mathias Mares, primer impresor de Bizkaia», *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, 11, 1995-1997, págs. 167-190.
- RUEDA, Lope de, *Coloquio de Gila*: véase Cátedra, 2006.
- , *El deleitoso*, Valencia, Juan Mey, a costa de Juan Timoneda, 1567 (ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, I/B/159).
- , *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles*, Valencia, Juan Mey, a costa de Juan Timoneda, 1567 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/12055). [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cuatro-comedias-y-dos-coloquios-pastoriles-del-excelente-poeta-lope-de-rueda--0/html/ff9dc2a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>]
- , *I pasos*, trad. de Enrica Cancelliere, Roma, Bulzoni, 1986.

- , *Pasos*, ed. de José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992.
- , *Registro de representantes*, Valencia, a costa de Juan Timoneda, 1570 (ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, I/B/158).
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «La *Decimaquinta parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte XV*, ed. de Prolope, coord. de L. Sánchez Laílla, vol. 1, Madrid, Gredos, 2016, págs. 1-72.
- Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, a costa de Francisco López, 1603 (ejemplar consultado: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Esp. 132-8º). [Disponible en: https://books.google.es/books?vid=BNC:1001942800&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false]
- SERRANO MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, Imprenta de F. Doménech, 1898-1899 (ed. facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1987).
- SOLERVICENS, Josep, «"Il diletto della poesia": Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la *Poética* aristotélica (Barcelona, 1577/1597)», *eHumanista*, 29, 2015, págs. 360-378.
- STRAZNICKY, Martha, «Introduction: What Is a Stationer?», en *Shakespeare's Stationers. Studies in Cultural Bibliog-*

raphy, ed. de M. Straznicky, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, págs. 1-16.

TAVANNO, Angelo (?), «Prólogo al lector», en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, ed. Gonzalo Pontón, *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=425>]

TIMONEDA, Juan, *El patrañuelo*, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.

—, *Las tres comedias*, ed. de Manuel V. Diago, *Lemir*, 4, 2000. [Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>]

— [Juan Diamonte], *Turiana*, Valencia, Juan Mey, 1564-1565 (ed. facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1979).

VALDÉS, Ramón, y MORRÁS, María, «La *Décima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, ed. de Prolope, coord. de R. Valdés y M. Morrás, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, págs. 9-66.

VEGA, Alonso de la, *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega*, Valencia, a costa de Juan Timoneda, 1566 (ejemplar consultado: Nueva York, Hispanic Society of America, LofC PQ 6437 v85 1566).

- VEGA CARPIO, Lope de, «A don Bernabé de Vivanco y Velasco», en *Comedias. Parte XI*, ed. de Prolope, coord. de L. Fernández y G. Pontón, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, pág. 42.
- , «Al contador Gaspar de Barrionuevo. Epístola», en *Rimas II*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, págs. 277-306.
- , *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/13852). [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-comedias-del-famoso-poeta-lope-de-vega-carpio--0/>]
- , *El peregrino en su patria*, en *Prosa, I*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1997.
- , «Prólogo al lector», en *Decima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, ed. de Juan Antonio Martínez Berbel, *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=287>]
- , «El teatro a los letores», en *Comedias. Parte XV*, ed. de Prolope, coord. de Luis Sánchez Laílla, vol. 1, Madrid, Gredos, 2016, págs. 75-80.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108, 2010, págs. 57-78.
- VERGARA, Juan de, *Coloquio de Selvagia. Coloquio de los discordantes*: véase Cátedra, 2006.

- VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Esteban Bogía, 1609 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/2403). [Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193843&page=1>]
- WILDER, Thornton, «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster / Köln, Böhlau Verlag, 1952: 194-200; trad. esp. en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Prolope / Milenio, 2004, págs. 189-196.