

# Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro

editado por  
Claudia Demattè, Arantxa Llàcer,  
Marco Presotto



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro

**Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

38



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

# **Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro**

editado por

Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press

2024

Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

© 2024 Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto per il testo | for the text

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia

<https://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione dicembre 2024 | 1st edition December 2024

ISBN 978-88-6969-819-4 [ebook]

ISBN 978-88-6969-898-9 [print]

La publicación de este volumen forma parte del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación *La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección* (PID 2021-124737NB-I00), y se inscribe asimismo entre las actividades del grupo de investigación «The creation of the literary text: author, manuscripts and new technologies (HEURESIS)» (2021SGR0191).

La presente pubblicazione è finanziata dall'Unione europea – Next Generation EU, nell'ambito del bando PRIN 2022, progetto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): textual transmission, european circulation, new digital resources* (2022SA97FP) – CUP E53D23014180006.



**PROLOPE**

ANNO I - VOLUME I - NUMERO I - 2024

di G. B. Università di Bari



Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro / editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024. — viii + 142 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 38). — ISBN 978-88-6969-898-9.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/edizioni/libri/978-88-6969-819-4/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-819-4>

## Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro

editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

### Abstract

The aim of this volume is to delve into the peculiarities of the commercial circuit that fed the cultural system of the Spanish Empire during the Golden Age through an overwhelming publishing production of literary texts. The relationship between center and periphery defined by political power did not necessarily correspond to the reality of social networks, business projects, the evolution of technical competence, and the development of a demand that was difficult to establish *a priori*. We propose an open approach from different methodological perspectives that contribute to the definition of the artistic and literary phenomenon, and which can explain the development of certain publishing practices in particular economic, linguistic, and geographical contexts. An overall picture is offered of the great book marketing networks in Europe and New Spain (Pedro Rueda Ramírez), which multiply the focuses of analysis from family sagas, publishing agents, and hawkers, to land-based circulation and the potential of maritime routes or the transfer of books between the main printing capitals of the time. Benedetta Belloni examines the publishing center of Milan, Arantxa Llàcer Martorell studies the inventory of the assets of the Cormellas printing house in Barcelona, and Giada Blasut reviews the printed production of chivalric books in Seville. Laura Fernández García provides detailed insights into the work of printers in the preparation and publication of Lope de Vega's *Partes de comedias* from 1617 to 1625 and in 1635. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer analyses the context that favoured the publishing success of the *Viaje entretenido* by Agustín de Rojas, the relationship between reprints and the transformations in the world of printing. The volume concludes with a contribution by Alejandra Ulla, who presents the ISTAE project (*Impresos sueltos del teatro antiguo español*) aimed at the recovery and revision of those plays that were considered lost or written by invisibilised playwrights among the noise of larger miscellaneous volumes.

**Keywords** Book Studies. Early Modern Spain. Printers. Spanish theatre. Spanish literature. Book trade networks.





**Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII:  
de las periferias al centro**

editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

## Índice

**Introducción**

Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto 3

**De periferias y centros editoriales. Circuitos de distribución  
y consumo del impreso en el mundo moderno temprano**

Pedro Rueda Ramírez 7

**Redes del libro en el norte de Italia en el siglo XVII**

**Impresores milaneses y cultura literaria española**  
Benedetta Belloni 25

**L'obrador dels Cormellas**

**Centre i perifèria de la cultura del llibre en la Corona d'Aragó**  
Arantxa Llàcer 41

**Sevilla en la producción editorial de libros de caballerías**

Giada Blasut 65

**Diez años de prisas por imprimir teatro  
(Lope de Vega, Madrid, 1617-25 y 1635)**

Laura Fernández García 83

**La vida editorial de *El viaje entretenido*,  
entre la(s) periferia(s) y el centro**

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer 109

**Preservar, describir e identificar comedias sueltas antiguas:  
incógnitas y hallazgos bibliográficos**

Alejandra Ulla Lorenzo 125



**Imprenta y literatura española  
en los siglos XVI y XVII:  
de las periferias al centro**



**Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII:  
de las periferias al centro**

editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

# Introducción

**Claudia Demattè**

Università degli Studi di Trento, Italia

**Arantxa Llàcer**

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Marco Presotto**

Università degli Studi di Trento, Italia

La abrumadora producción editorial de textos literarios en lengua española es un rasgo característico del llamado Siglo de Oro, por lo que reviste un gran interés profundizar en las peculiaridades del circuito comercial que alimentó el sistema cultural del Imperio. La relación entre centro y periferia definida por el poder político no correspondía necesariamente con la realidad de las redes de sociabilidad, los proyectos empresariales, la evolución de una competencia técnica y el desarrollo de una demanda difícil de establecer *a priori*. Este volumen tiene el objetivo de proponer una mirada abierta a todas las perspectivas metodológicas que contribuyen a la definición del fenómeno artístico y literario, y que pueden explicar el desarrollo de determinadas prácticas editoriales en contextos económicos, lingüísticos y geográficos peculiares.

Abre el volumen la aportación del experto bibliógrafo Pedro Rueda que, en «De periferias y centros editoriales», parte de la premisa, necesaria a su vez para entender el presente volumen, de que los libros no eran objetos estáticos sino en movimiento, lo que a su vez permite captar la importancia de trazar el viaje de la literatura, entendida

aquí como cualquier texto escrito, desde el momento embrionario en que se concibe el producto editorial hasta que llega a las manos del lector (o propietario del objeto escrito). Tras una imagen de conjunto sobre las grandes redes de comercialización del libro en Europa y Nueva España, el autor dibuja los primeros trazos sobre los centros editoriales de la Península Ibérica, y en este contexto específico destaca una idea clave para entender la complejidad de su propuesta: la importancia de ser conscientes del hecho que el mercado del libro en la monarquía hispánica no se puede considerar único y unitario, dado que existen circunstancias de naturaleza diversa (como por ejemplo las diferencias lingüísticas o el funcionamiento del mercado en los territorios implicados en la comercialización) que impiden pensar en este enclave como un espacio único respecto del negocio de la estampa.

Y es que en la comercialización de la letra impresa cabe considerar, además de todo lo dicho hasta ahora, los múltiples agentes que intervienen en un proyecto editorial. Consciente de todo ello, Pedro Rueda a lo largo de su aportación va prestando atención sucesivamente a varios focos de análisis: las sagas familiares, los libreros que transportan e intercambian libros, los buhoneros, la circulación por vía terrestre y las posibilidades de las rutas marítimas, o el trasiego de libros entre las principales capitales impresoras del momento.

Hecha una panorámica general de los retos que supone estudiar la posición dominante o dominada de las imprentas más importantes de Europa y de la Península Ibérica en el circuito de la literatura en general, la contribución de Benedetta Belloni expone el trabajo de dos sociedades de impresores cuya tarea sirvió para promover los lazos entre la cultura italiana y española y difundir la producción de algunos autores. Por una parte, presenta el proyecto editorial de Filippo Ghisolfi, Giovanni Battista Cerri y Carlo Ferrandi, artífices de la impresión y difusión de la obra de Virgilio Malvezzi. Malvezzi no solo consiguió que sus obras se tradujeran al español, sino que su estilo fue bien acogido por la corte de Felipe IV, influyendo a otros escritores. Y también hizo lo propio en Milán, gracias a la actividad editorial del librero Carlo Ferrandi. Belloni también expone otro mercado editorial que conecta el norte de Italia con España: el del teatro. Giovanni Pietro Cardi y Giuseppe Marelli podrían haber creado un proyecto editorial de raíz italiana que se asimilaba en la corriente ya extendida del teatro español, aprovechando sus modelos para crear un producto independiente pero en convivencia.

Por su parte, Llàcer sigue en la línea de Belloni en cuanto a dibujar proyectos editoriales se trata y nos abre las puertas del obrador de los Cormellas en Barcelona. La investigadora presenta las primeras hipótesis sobre los impresos con los que este linaje de impresores y comerciantes del libro construyeron su negocio a través de la documentación archivística. En concreto, el artículo presenta el

inventario de bienes que se debió realizar poco después de la muerte de Sebastián de Cormellas hijo en 1667. En el listado de obras que la autora presenta y analiza conviven títulos impresos en la casa Cormellas y otros adquiridos por esta familia pero que no tienen una edición propia, o incluso a veces obras con ediciones únicas, que aportan datos sobre la circulación del libro impreso en el siglo XVII muy interesantes. Además de los posibles indicios sobre la circulación de obras dentro y fuera de la Península Ibérica, algunas de las obras que destaca Llàcer aportan datos concretos sobre cómo evolucionó la propuesta comercial familiar en sus dos primeras generaciones, destacando una cantidad sustancial y relevante de obras impresas en otros obradores y que llegaron al obrador barcelonés. Todo ello permite arrojar luz y dar datos concretos sobre las hipótesis aceptadas por una parte de la comunidad investigadora de que los Cormellas fueron agentes editoriales activos e importantes en su tiempo entre Castilla y la antigua corona de Aragón.

En la línea de los proyectos editoriales peninsulares, la investigadora Giada Blasut hace un repaso de la producción impresa de uno de los géneros más exitosos de la literatura hispánica, los libros de caballerías, en Sevilla. Blasut es capaz de diferenciar cuatro etapas en la comercialización de este género atendiendo a la actividad impresora (primeras ediciones, reediciones, número de obradores, etc.) y describe las técnicas que se van aplicando en cada una de estas etapas. Se destaca la importancia de esta ciudad para el desarrollo del género, que llegó a tener la exclusividad de publicación durante algunos años de la primera mitad del siglo XVI, o el declive posterior de las impresiones frente a otros géneros literarios. En conjunto, el análisis de las obras impresas en Sevilla que presenta Blasut permite no solo abordar la cuestión desde un punto de vista teórico, sino que proporciona datos concretos y los analiza, dándonos una fotografía completa y compleja de su tema de estudio.

Por su parte, Fernández aborda el caso de estudio del análisis del proceso de preparación y publicación de las *Partes* de comedias de Lope de Vega en su etapa de 1617 a 1625 y en 1635. Fernández expone, por una parte, una hipótesis específica y acotada de cuantas personas y durante cuánto tiempo trabajaron para la preparación del documento clave para la publicación de las *Partes* de Lope de Vega, los originales de imprenta, a partir de un corpus acotado cronológicamente. Por otra parte, y una vez establecidos los intervalos de tiempo y procesos para la producción del original, se sirve de los datos derivados del proceso de concesión de licencias, fes de erratas y privilegios, así como de las informaciones que proporcionan las propias ediciones, para detectar una serie de condicionantes o circunstancias que marcaron el periplo editorial de las *Partes* en sus primeras ediciones. Con ello la investigadora aporta una propuesta metodológica y cronológica en lo que respecta a las ediciones impresas del

siglo XVII de gran interés. Porque si bien la propuesta de Fernández tiene como núcleo un producto específico, puede suponer un punto de partida para entender el proceso editorial de otros géneros, autores y obras que en su momento también contaron con el favor del público y que quizás para nosotros han quedado en un plano secundario de la literatura áurea.

La aportación de Guillermo Gómez da continuidad al estudio del proceso editorial de obras áureas de tradición hispánica. Más concretamente Gómez analiza el contexto que favoreció el éxito editorial de un producto ‘peculiar’ para su tiempo como lo fue el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas. La pronta convivencia de estados y ediciones del texto en la primera mitad del siglo XVII se interpreta como un indicio del éxito editorial de la obra de Rojas, que contó con reediciones en varias ciudades durante más de dos décadas. La obra de Rojas, que se servía de un todo dialógico más propio del siglo XVI contó con ediciones en Madrid, Lérida, Barcelona o Cádiz, dejando una clara huella de la evolución de la imprenta en términos tipográficos y en la relación entre el libro y sus usuarios –como demuestra, por ejemplo, la supresión de las cursivas para diferenciar las piezas teatrales de los pasajes en prosa o la incorporación del retrato del autor en la edición de 1624-. Se combinarían, por tanto, las particularidades del texto escrito por Rojas con las transformaciones en el mundo de la imprenta, consiguiendo una pervivencia y evolución dignas del estudio que nos propone el investigador.

Concluye el volumen la contribución de Alejandra Ulla, especialista en teatro áureo en el formato impreso de las sueltas. La autora presenta el proyecto ISTAE (Impresos sueltos del teatro antiguo español) y aclara la complejidad de la labor, a partir de las dificultades en la identificación de sueltas por los problemas de atribución y la ausencia, a menudo, de referencias exactas y ciertas sobre el lugar y la fecha de publicación. Además, la convivencia de varios títulos para un mismo texto, o la invención de nombres de autores para ‘renovar’ y hacer más atractivos estos particulares productos comerciales como fueron las comedias sueltas, confieren a ISTAE un valor único para la recuperación y revisión de esas piezas teatrales que se consideraban perdidas o de dramaturgos invisibilizados entre el ruido de volúmenes misceláneos de más envergadura.



**Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII:  
de las periferias al centro**

editado por Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, Marco Presotto

# De periferias y centros editoriales. Circuitos de distribución y consumo del impreso en el mundo moderno temprano

Pedro Rueda Ramírez

Universitat de Barcelona, Espanya

**Abstract** The work adopts a bibliographic-historical perspective, tracing books from presses to readers. Emphasizing distribution routes and agents, it considers sociability networks, geography, and the physical characteristics of printed material. The transit of books unveils supply differences, urging a “polycentric history of globalization”. Conflicts, political and religious, impacted the trade, necessitating constant negotiation with local authorities, revealing strategic decisions by publishers. Covering urban and rural areas the study acknowledges various printed materials beyond books. It highlights challenges in establishing a unified Spanish-language book market due to foreign editorial competition and linguistic differences. This paper provides a comprehensive view of the book’s role as a cultural object, emphasizing its journey from production to consumption, and the intricate dynamics shaping the interconnected book market within the Spanish Monarchy.

**Keywords** Book culture. Printing press. Publisher strategies. Spanish monarchy.

**Índice** 1 Introducción. – 2 De las prensas al lector: los caminos del libro. – 3 Centro(s) y periferias editoriales: consumos regionales y circuitos internacionales. – 4 Cabotajes marítimos. – 5 Abastecimientos interiores. – 6 En el taller de imprenta. – 7 Conclusiones.



**Biblioteca di Rassegna iberistica 38**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-819-4 | ISBN [print] 978-88-6969-898-9

**Peer review | Open access**

Submitted 2024-02-01 | Accepted 2024-02-26 | Published 2024-12-09

© 2024 Rueda Ramírez | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-819-4/001

Pero si el hijo a saber  
inclinado y capaz nace,  
no lo ocupe ni embarace  
en tratos de mercader,  
que el libro ¿qué daños hace?  
Adriano de Alecio, *El Angélico*  
[Santo Tomás de Aquino] (1642)

## 1 Introducción

El libro como objeto cultural estuvo rodeado de otros bienes de prestigio que adornaban estudios y estancias, configurando un espacio de convivencia, como el estrado, en el que era posible encontrar libros junto a la labor, o en los escritorios, junto a las cartas y materiales de escritura. En estos espacios encontramos productos impresos y bienes suntuarios importados desde diversos centros de producción europeos y americanos, como las esculturas de Cristo de maíz, denominadas tarascos, que se encuentran en lugares tan alejados como Canarias y País Vasco (Redondo Parés 2020). Los libros también acompañaron en los viajes y sirvieron al ocio y entretenimiento en tabernas y postas, favoreciendo el tránsito de personas el de los textos, ya que las posadas fueron lugares de encuentro e intercambio. El libro en tránsito permite contrastar las diferencias de abastecimiento del centro (o los diversos centros) a las periferias de cada territorio y de los diferentes agentes y escalas locales del imperio hispánico. Aunque el análisis de las *periferias* deben matizarse. Las relaciones culturales no parten de un único eje político-cultural centralizador hasta llegar a una derivada regional o local, tal como Yun-Casalilla propone es conveniente una historia policéntrica de la globalización (Yun-Casalilla 2022). Sin olvidar los conflictos políticos y religiosos que tuvieron un notable impacto y obligaron en todo caso a una negociación constante con las autoridades locales y al desarrollo de estrategias por parte de los editores, como la ocultación del lugar de impresión, en los casos de publicaciones con pie de imprenta de Ámsterdam y Ginebra (Jostock 2007, 302-17). O los conflictos entre editores que se reflejan en las cartas de negocio de la familia de impresores Verdussen de Amberes con sus agentes en España. En 1672 los Verdussen recibieron una carta enviada desde Madrid por Florian Anisson, informando sobre un *Quijote* en un papel de baja calidad y lleno de erratas. La impresión era del impresor de Lyon Horace Boissat, que había pirateado el libro con falso pie de imprenta y grabados, una novedad de gran interés que ayuda a entender el atractivo del libro. A pesar de una escasa calidad del papel y las erratas el libro se estaba vendiendo bien en Madrid y los Verdussen veían peligrar la salida comercial de la edición que estaban preparando y que esperaban vender en el mercado hispánico (Sabbe 1923-36, XXXIII, CXXI, CXXV).

## 2 De las prensas al lector: los caminos del libro

A este enfoque se unirá, en este trabajo, una perspectiva que relaciona bibliografía e historia conectadas con la finalidad de conocer mejor la historia del comercio del libro, desde los procesos editoriales que dan lugar a la tirada de la edición hasta el ejemplar en manos del lector, singularizando con la posesión la formación de una colección (Howsam 2006, 17). En este enfoque, las rutas y los nodos de distribución jugarán un notable papel, al igual que los agentes que intervienen en torno al libro como bien de intercambio que circula por la capilaridad comercial de puertos, aduanas y puntos de venta (Casado Alonso 2013). En esta mirada se conectan tres dimensiones distintas de la cultura del libro siguiendo a Bellingradt y Salman. La primera la configuran las acciones y motivaciones de los que participan (las redes de sociabilidad sustentadas en relaciones familiares, de negocio y de oficio). En segundo lugar, cuenta con un papel relevante la geografía del libro con especial interés por los espacios de producción, circulación y consumo (con el espacio como eje de las interacciones de la sociabilidad). En tercer y último lugar tendremos presente las características físicas del material impreso y la infraestructura de la industria gráfica (materialidad del texto en su forma impresa) (Bellingradt, Salman 2017). En realidad, los tres ejes están construyendo las comunidades de lectores, ya que el libro necesita estar a la vista en un lugar para llegar al público, despertando el interés por su materialidad y se consigue en las relaciones con los agentes del libro. Rodrigo Fernández de Ribera escribió *El Mesón del Mundo* (1631), un libro que Lope de Vega censuró por encargo del vicario de Madrid y que consideró un texto que tenía el intento de «enseñar deleitando, ya sentencioso, con gravedad, ya cortesano con desenfado» (Fernández de Ribera 1631, 77-8). El protagonista al levantarse y salir del mesón encontró «una pared de casa entoldada de ristras de papeles y rimas de libretes, que al parecer debía ser alguna librería vagabunda, en que entran coplas, relaciones y sus pocas estampas, y algunos libros casuales y demandados» (77-8). El lugar de distribución, en un ámbito urbano, da idea de la posibilidad de contar con espacios de ocasión. En este caso una pared en un día de fiesta para la venta ambulante. La materialidad de los impresos queda reflejada en las dimensiones breves de las relaciones de sucesos, así como algunos libretes en forma de textos casuales y demandados. Algunos títulos fueron obras con numerosas salidas editoriales, como fue el caso de los calendarios y almanaques. Y finalmente la sociabilidad del librero ambulante que hace posible la venta entre los vecinos del lugar «que estaban apoderados cada uno en su género, hechos unos cantares» (78). Esta alusión literaria tiene su verificación en la declaración de tres libreros que fueron presos en la cárcel real, ya que vendieron unas coplas «sobre la muerte de don Antonio de Arce, de

Diego Pérez de Lugo e una relación sobre el Xarifemo e otras sobre el Fuego de la Rinconada» sin licencia ni privilegio, pero ellos declararon que las «compraron de molde y las vendían», ya que no tenían otro caudal para sustentarse que «unos libros e coplas que venden en las paredes de las calles» (García Oro 1995, 75-6).

El impreso permea la actividad comercial en ferias y mercados, llegando a estar presente en los reinos, en lugares intermedios o pequeñas urbes, desde Bilbao a Guatemala. Las estrategias fueron en las áreas urbanas respecto a las rurales. En estas últimas encontramos estrategias variadas, que convendría conocer mejor, como la que se recoge en la hoja volandera titulada *Memorial de las impressions y estampas per a avivar las memorias del Novissims*, que es un rarísimo impreso publicitario de los textos devocionales escritos por el clérigo Magí Cases, distribuidos en el interior de Cataluña con la colaboración de párrocos y capellanes.<sup>1</sup> Además de libros conviene tener presentes los numerosos impresos en circulación, de relaciones de sucesos a papeles de todo tipo, y los naipes, que lograron un éxito sin precedentes con la llegada de la imprenta. En 1570 Alonso de la Torre, vecino de Comillas, vio partirse un navío francés del que «comenzaron a salir fardos liados», que pasó a inspeccionar el juez encargado de averiguar el paradero de las mercancías, encontrando «entre unas peñas un fardo quebrado e maltratado abierto, el cual mirado y sacado donde estaba arriba al campo pareció quel dicho fardo traía baraxas de naipes». <sup>2</sup> En este enfoque proponemos un recorrido desde los puertos a las rutas interiores que permita dimensionar las redes del negocio del libro, revelando esos ejes centro-periferia que configuran en los diversos territorios de la Monarquía hispánica un mercado del libro interconectado pero con dificultades para articularse como un mercado único para el libro en español, por la competencia editorial foránea que publica en latín o castellano y las notables diferencias lingüísticas entre los diferentes territorios que fragmentan los mercados, tanto europeos como americanos, de las posesiones de la Corona. Este enfoque de estudio centrado en las formas de difusión del texto facilita distinguir el manuscrito del producto impreso y su comercialización, terreno que la tesis de Gómez Sánchez-Ferrer (2015) aborda al ocuparse de los impresos teatrales. Un enfoque distinto de las relaciones centro y periferia es posible, por ejemplo, en términos de *géneros poéticos* (Cacho Casal, Holloway 2013) o analizando los preliminares y otros elementos de *enunciación editorial* (Cayuela 2013; Pérez González 2021).

1 *Memorial*. [Barcelona?, c. 1684-1700]. [1] h. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, 4<sup>o</sup> op. 1665.

2 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sala de Vizcaya, caja 2967, exp. 2.

### 3 Centro(s) y periferias editoriales: consumos regionales y circuitos internacionales

El jurista Francisco Solanes sintetizaba, en 1706, el impacto del fenómeno impreso al «haberse ya mudado en mercancia la Imprenta», resultando «el daño, que se ocasiona de tantos libros como se hallan impresos en la facultad de la Jurisprudencia» (Solanes 1706, 3: 23). Esta mercancía impresa fue objeto de interés de numerosos lectores, que debían abonar en monedas contantes o quedar con deudas pendientes, un fenómeno común en las compras-ventas locales ya que la venta al fiado fue un medio habitual. El librero valenciano Vicente Garriga visitó al dominico san Luis Bertrán en su celda, de este librero el religioso solía «comprar libros fiados» (Loarte 1672, 72), y al visitarle recibió sus dineros el librero, pero de forma milagrosa en un visto y no visto, que hizo que Garriga declarase como *milagroso* tal fenómeno a su biógrafo Lucas Loarte. Veamos algunas cifras globales de producción para evaluar el posible crecimiento de la oferta y la diversidad de textos disponibles en el mercado del libro europeo y español.

El proyecto The Universal Short Title Catalogue (<https://www.ustc.ac.uk/>) recopila las ediciones realizadas en los años 1450-1650, aunque en estos momentos está ampliándose hasta 1700, reuniendo información sobre cuatro millones de copias en más de nueve mil bibliotecas de todo el mundo. El catálogo desarrollado en la University of St Andrews es de notable interés para estudiar el problema que nos ocupa, su director Andrew Pettegree abordó esta problemática a nivel europeo, ofreciendo unos primeros datos que contrastaban una zona nuclear (con el 89,5% de las ediciones) que incluía Francia, Italia, Alemania, Suiza y Holanda que sumaban 351.400 ediciones controladas de los siglos XV-XVI. En las regiones periféricas situaba el resto de la producción con 41.098 ediciones repartidas en Inglaterra, España, Escandinavia y el Este de Europa, que sumaban el 10,5% del total de la producción (Pettegree 2008). El área peninsular, con unas quince mil ediciones ocuparía, globalmente, un área 'periférica' en la que se observa un peso notable de los textos en lenguas vernáculas (10.200 ediciones) respecto a las obras en latín (4.800). Estos primeros datos, de 2008, son una primera aproximación en la que podemos encontrar ausencias de ediciones españolas y errores que provenían de esas acumulaciones de datos que convenía depurar. En todo caso los datos de 2023 ofrecen una ampliación y mejoras que permiten corregir la información disponible. Una revisión por regiones geopolíticas permite una aproximación que puede darnos pistas adicionales, recogiendo los datos que van de 1450-1650. El nuevo marco cronológico nos interesa especialmente, ya que sitúa la producción global en la Península Ibérica en 56.583 ediciones, en quinto lugar en el conjunto europeo, tras el Imperio romano-germánico, Francia, el conjunto de las ciudades-estado italianas y los

territorios holandeses de las 17 provincias. Estas regiones constituyeron una notable parte del total de las publicaciones a nivel europeo, en gran medida por su peso en los circuitos del libro destinado al mercado europeo.

**Tabla 1** Ediciones impresas por regiones recogidas en el USTC (1450-1650)

Región	Ediciones	%
Imperio romano-germánico	274.702	38,6
Francia	146.446	20,6
Estados italianos	123.295	17,3
Holanda	56.720	8,0
Península Ibérica	56.583	7,9
Islas británicas	54.664	7,7
Total	712.410	100

El proyecto Iberian Books ofrece una imagen complementaria a la del USTC, pero conviene manejar igualmente con cautela sus resultados, que Wilkinson (2017) ha ido desgranando en varios estudios y, en parte, están disponibles en la web del proyecto empleando Tableau y Mapbox para visualizar datos. El análisis por ciudades revela un notable policentrismo editorial, con múltiples ciudades con varios talleres y una notable producción, especialmente en el caso del reino de Castilla que cuenta con talleres con un destacado arraigo editorial. La centralidad de la Corte en Madrid, más tardía, revela una consolidación a partir de la década de 1590 en adelante, pero destacan al menos siete centros de producción con peso notable entre 1472 y, al menos, hasta 1650, con un volumen de producción destacado en Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Granada, Valladolid, Salamanca y Alcalá de Henares. Sin olvidar el notable peso de Medina del Campo como centro de distribución del libro durante parte del siglo XVI y, también, de Alcalá de Henares, que concentró impresores y libreros destacados. Ambos centros estuvieron activos al menos hasta inicios del siglo XVII, cuando paulatinamente van cerrando las librerías medinenses y se trasladan parte de las actividades alcalaínas a Madrid (Wilkinson 2017), sin olvidar que en ocasiones las áreas periféricas (Cádiz, Sevilla, Burgos y otras) permitieron publicar con falsos pies de imprenta o en ediciones contrahechas.

Esta diversidad geográfica y de actividades de los libreros se comprende mejor al analizar el papel de los agentes del libro y sus relaciones consanguíneas. La familia Junta o Giunta refleja el papel singular de las sagas familiares, que llegan a publicar en varias ciudades (Burgos, Salamanca y Madrid) (Pettas 2005), tienen trato con múltiples libreros e importan cantidades notables de libros (Barbero 2022; Santoro 2013). O casos como el de Vicente de Portonariis, un

destacado librero medinense, que hacía negocios en Nueva España con Juan de Treviño como agente en el virreinato (Jiménez 2021, 68). Esto sin olvidar las estrategias que favorecían las áreas periféricas imperiales, como era el caso de Nápoles, en cuyas prensas se publicaría la *Cataluña ilustrada* (1678) del historiador barcelonés Esteve de Corbera, gracias al impulso del jurista Rafael Vilosa que daría la orden de enviar 444 ejemplares a Barcelona (Torras i Tilló 1996, 183).

#### 4 Cabotajes marítimos

Los puertos peninsulares fueron puntos clave de entrada de libros, ya que el transporte marítimo de cabotaje resultaba más económico para el transporte de cargas pesadas. Las ciudades mediterráneas ofrecían numerosas posibilidades de entrada (y de salida) de ministros y servidores de la Corte que viajaban a desempeñar cargos en los territorios italianos de la Corona y, en la mayor parte de los casos, retornaron con lotes de libros adquiridos en Italia. Esto fue común en el mundo moderno en los puertos de Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena, desde donde se enviaban lotes de libros a distintas personalidades, pasando por Madrid, que fue un centro de redistribución (Blázquez Miguel 1986, 232). Igualmente numerosos objetos apreciados en las cortes europeas viajaron por vías diplomáticas, obteniendo el pasaporte para su despacho en las aduanas, como la *Memoria de lo que la princesa nuestra señora envía a Saboya a la princesa de Piamonte su hermana* en abril de 1620 que incluía varios cofres «sellados del sello de su Magestad», como un «cofre-cito de plata con ámbar dentro, y otras niñerías de las indias y cosillas de gusto».<sup>3</sup> Las piezas suntuarias fueron notablemente apreciadas por las élites culturales como el duque de Osuna, que remitió, en 1619, desde Nápoles «para el príncipe nuestro señor y para los marqueses de Peñafiel sus hijos» dos escritorios, uno de «ébano guarnecido con plata» y «dos escribanías de campaña cubiertas de cordobán».<sup>4</sup> Estas relaciones fortalecen, en gran medida, demandas de determinados textos; Torres Corominas explica el fenómeno de las numerosas traducciones de Castiglione, precisamente, por estos intercambios culturales que hacen que determinado «discurso cortesano adquiriese, desde esta época, una dimensión europea» (Torres Corominas 2010, 1183), para esa élite cultural y en los contextos de unas cortes cosmopolitas (Bouza 2023).

Si bien las conexiones en el Mediterráneo fueron esenciales, por la vía de Marsella o de Génova, para hacer llegar libros desde Alemania,

<sup>3</sup> Archivo General de Simancas (AGS). Cámara de Castilla, leg. 1105, nr. 95.

<sup>4</sup> AGS. Cámara de Castilla, leg. 1098, nr. 5.

Francia e Italia, estas podían encontrarse con problemas por el riesgo de la guerra, las tormentas, la peste y la piratería (Morisse 2003). El librero madrileño Agustín de Bonilla lo explicaba a los consejeros aclarando,

que le han remitido sus correspondientes de Alimania, Italia, Francia y otras partes seis balas de libros morales predicables y de leyes, los cuales había enviado a pedir por una memoria suya que unos padres predicadores letrados y otras personas curiosas de esta corte le habían encomendado de hacer traer por sus cuentas, habiéndole dado algunos el dinero adelantado.

Los libros llegaron a Alicante desde Marsella, en 1657. Sin embargo, no se permitió que «pudiesen desembarcar ninguna ropa y que así se habían vuelto otra vez a Marsella con toda su ropa». La ropa en este caso hace referencia a las mercancías. Finalmente, en el Consejo de Aragón se decidió, el 8 de febrero 1658, que «los libros desta calidad deben ser exceptuados de la prohibición general de contrabando por el beneficio común, y porque es muy usado y permitido enviar desde estos reinos a imprimir muchos libros en León de Francia, Flandes, Italia y Alemania pasando por la censura de los Consejos».<sup>5</sup>

Esos mismos puertos eran igualmente empleados por los libreros peninsulares en sus relaciones con los agentes del libro de las ciudades productoras, como Lyon o Venecia, que emplearon las vías fluviales y marítimas para hacer llegar los lotes de libros comprados en las librerías extranjeras o las ediciones publicadas en estas ciudades. La publicación foránea tuvo sus altibajos y crisis, en ocasiones con un notable impacto en su producción. Este sería el caso de Lyon, donde durante las guerras de religión en Francia se frenaron las publicaciones y los conflictos dificultaron el tráfico de libros (Walsby 2020). Unos libros que eran conocidos gracias a los catálogos de venta y a los agentes que como Simone Vasselini ofrecieron libros venecianos de forma habitual en su librería madrileña de la calle Arenal. Las ventas se fueron consolidando gracias a precios más reducidos al incrementarse la producción, especialmente en algunos grandes centros editoriales, en los que era notable la competencia entre editores, y a la propia ampliación del mercado. El catálogo publicado en 1597 por Vasselini incluía un total de 875 ediciones, de ellas el 69,3% eran libros procedentes de Venecia (606 ediciones) y de Roma (con 135 ediciones, 15,4%). En este caso no hay información de precios, pero es algo habitual, ya que únicamente el 30% de los catálogos conocidos del siglo XVI incluyen los precios (Coppens, Nuovo 2018, 153). Las conexiones con Venecia continuaron en la centuria siguiente.

<sup>5</sup> Archivo de la Corona de Aragón. Consejo de Aragón, leg. 906, doc. 87.



En 1695 el mercader de libros Florian Anisson, un destacado agente bien conectado con el mercado internacional, daba un poder para sacar unos fardos de libros de la aduana de Alicante «remitidos de la ciudad de Venecia por Nicolás Pessana mercader de libros». <sup>6</sup> Nicolò Pezzana fue un destacado editor veneciano, con una amplia producción de libros litúrgicos y obras eruditas en latín, pero también fue un editor de poesía italiana y de la traducción del castellano al italiano del *Flos sanctorum* de Pedro de Rivadeneyra.

Estos bajeles de cabotaje llevaban cargas a los puertos españoles para su distribución interior, o a Cádiz y Sevilla para su carga en los navíos de la Carrera de Indias. Los jesuitas conocían bien estas redes. El padre Francisco de Florencia (SJ), procurador de las Indias occidentales, el 21 de septiembre de 1679 informaba en una carta a un mercader:

que los libros de los 'Theophilos' y 'Escobar' que vv.mm. me avisaron venían, no han llegado, lo que el Sr. Borde [impresor y librero de Lyon] enviaba». En este caso el motivo fue «que se ha perdido, porque habiendo llegado al puerto de Cádiz (por no traer despachos) no fue admitido dicho navío. Salió y, dicen, lo apresaron los moros y llevaron a Sale. (Zambrano 1961-77, 6: 741)

Los puertos de Sevilla y Cádiz contaron con destacados libreros, y el propio desarrollo de las librerías en ambas ciudades estuvo vinculado al tráfico atlántico. El trasiego de personas y mercancías favoreció la llegada de agentes de los libreros de las Provincias Unidas y el establecimiento de redes internas en la Corona de Castilla, como es el caso de Juan Lippeo (Wagner 2002) y Juan Pulman (Robben 1994). Tales fenómenos reforzaron el papel de las librerías en áreas periféricas, desde los puertos del Norte en el Cantábrico, Galicia, Lisboa o los puertos de Andalucía, en el caso de los puntos de atraque atlánticos, lo que llevó también a una paulatina activación de la vigilancia de los puertos por parte de los agentes inquisitoriales. Esta búsqueda de mecanismos de control en tiempos de Felipe II refleja la percepción del riesgo de entrada de libros en las zonas portuarias, a la par que nos da pistas sobre la notable importancia de la entrada de impresos foráneos y la activación de los circuitos del libro como un negocio de interés para los mercaderes de libros extranjeros. Las redes periféricas recibían los textos para su envío a zonas de interior, en la Corte, en las sedes universitarias, en las grandes ferias comerciales o para su reexportación a América, lo que refleja que estos nodos de comercio del libro actuaban en buena medida reordenando otros puntos de distribución.

<sup>6</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolos, 11548, fols. 684r-685r.

## 5 Abastecimientos interiores

La creciente fortaleza económica castellana atraía negocios y fortunas en la temprana edad moderna e incrementó la riqueza. En paralelo la Corona procuró el fortalecimiento del control del libro en la Corona de Castilla, con la pragmática de 1558. Estos dos elementos, el crecimiento económico y la vigilancia de los consejos reales sobre el libro, fueron dos factores que contribuyeron a fomentar las ediciones en castellano en otros territorios periféricos de la Corona. El mismo fenómeno se observa en las obras letradas en latín, para las que se buscan talleres foráneos en Venecia o Lyon, con la finalidad de hacer circular los libros en las grandes ferias y editar a menor coste. El resultado, en ambos fenómenos, fue una mayor movilidad de los impresos que debían pasar de unos reinos a otros y redistribuirse. Las obras literarias obedecían a estas causas intrínsecas al comercio del libro, que dependían, como recuerda Cruickshank (1979), de la demanda del público y las «ingerencias del gobierno», en forma de negociación de licencias y control previo de las publicaciones.

La escala de comercio interior en la Península Ibérica estaba limitada por las dificultades de los caminos y las aduanas interiores que contaban con puertos secos que debían atravesarse al pasar de un reino a otro, por ejemplo, entre los territorios de Aragón y Castilla, y en las áreas de frontera con Portugal, durante el tiempo de incorporación del reino luso a la Corona española. Esto podía dificultar el tráfico de libros, ya que suponía costes aduaneros adicionales y cumplimentar algunas obligaciones (al menos en teoría) como solicitar la tasa para poder introducir los libros en Castilla. La ausencia de un mercado interior estructurado y la compartimentación regional de los mercados de abastecimiento, sin duda, dificultaron la consolidación de un mercado del libro. Al mismo tiempo favorecía poder burlar algunos controles de licencias o saltarse los privilegios para un determinado territorio, lo que llevó a proteger algunos libros con privilegios para varios reinos (Reyes 2010).

Frente a las restricciones de circulación las élites de la nobleza buscaron alternativas para que sus bibliotecas pudieran pasar sin pagar impuestos ni someterse a las incomodidades que podían generarse por la acción de los agentes aduaneros. El medio que usaron fue solicitar cédulas de paso para poder sacar sus bienes de unos territorios a otros. El Conde de Sobre cuando regresaba de Flandes de donde había servido como caballero al archiduque pedía una «cédula de paso para que por los puertos de Castilla pueda sacar libremente sin que se pague derechos». Entre los bienes que declaraba en 1605 llevaba «una caja de libros diferentes valen doscientos veinte y seis reales». <sup>7</sup> Los libreros no tenían tal fortuna y debían

<sup>7</sup> AGS. Cámara de Castilla, leg. 882, nr. 89.

buscar vías para entrar los libros, legalmente o de contrabando, para reducir los costes y riesgos de estos viajes interiores, a los que se sumaban los controles inquisitoriales en navíos y por parte de los comisarios. Los mercaderes de libros buscaron infinidad de mecanismos para minimizar los riesgos, formando compañías comerciales, siguiendo las rutas consolidadas por el resto de mercaderes y empleando los sistemas de endeudamiento y pago del capitalismo mercantil temprano.

El camino desde las sedes productoras y los depósitos de los mercaderes de libros hasta aquellos lugares sin imprenta ni librería estables es complejo, en ocasiones la cercanía a una ruta abría notables posibilidades de abastecimiento, en otros casos algunos impresos estuvieron disponibles en pequeñas mercerías o tiendas de abarrotes, especialmente en aquellos lugares lejanos de las urbes más destacadas que concentran a los agentes del libro. Juan Muñoz de Robles, mercader de especiería malagueño, recibió de Claudio Bolán, vecino de Antequera, instalado en Málaga, un lote de 1.500 cartillas impresas que le vendió el sevillano Alonso de la Barrera (Lorden 1973, 1: 29). De este modo en una tienda generalista dedicada a la venta de diversas mercancías se podían adquirir las cartillas para aprender a leer. La cotidianeidad con el impreso, especialmente las menudencias, y la facilidad de compra, en coste y oportunidad, fueron un elemento esencial para usar el impreso de forma común. La presencia en hogares, sacristías o escuelas de algunos libros facilitaba estos contactos con el texto, pero los libros tenían también valor de cambio, en ocasiones una biblioteca podía servir para un empeño, para cambiarse por una mula o como arma arrojadiza, tal como sucedió en un conflicto con un clérigo, que declaraba en el juicio en 1687 «sírvanse de hablar a hombres blancos, como yo, con modestia, replicó el acusado que él también era hombre blanco y me dio con el libro (de las calendas) en la cabeza» (Candau Chacón 1993, 169). El libro para algunos segmentos sociales formaba parte de las tramas diarias y la presencia fue común, como el resto de objetos habituales en las casas, oficinas y despachos.

En los territorios peninsulares encontraremos áreas abastecidas de libros con menor regularidad, en zonas rurales y en las pequeñas poblaciones sin tiendas fijas de libros ni imprentas. En estos casos las recuas de mulas que llevaban otras mercancías podían, bajo demanda, hacer llegar algunos lotes comprados en las ciudades con librerías. El estudio de algunas listas, como las analizadas por Rojo Vega (2012) para el caso de Galicia con libros remitidos por libreros de Valladolid en 1595, incluyó novelas de caballerías junto a las *Cien novelas* de Boccaccio, poesías como las de Boscán y Garcilaso o tres ejemplares de la *Celestina*, que revelan una selección de libros elegidos para su venta en un territorio desabastecido de novedades. En ocasiones los libreros se aventuraban a negocios de venta en estas ciudades o formaban compañías para vender ciudad tras ciudad, viajando con la mercancía, de tal modo que el

mercado local podía abastecerse temporalmente. Los grandes mercados contaban con notables depósitos, que revelan datos interesantes, como han mostrado Bécades Botas (2007) en el caso de Salamanca, con tiendas de libros que lograban reunir una oferta de variada procedencia. Los contrastes entre los territorios bien abastecidos, grandes ciudades o algunas que concentran librerías, la Corte y las ciudades con ferias, contrastan con amplias zonas en las que el libro llega a través de vías ocasionales y venta ambulante. El papel de los buhoneros resultaría esencial para configurar una red local de distribución de menudencias impresas y pequeños librillos distribuidos para un público diversificado que lee o escucha estos textos.

## 6 En el taller de imprenta

Juan de Mora (1589) en sus *Discursos morales* sintetizaba las cuatro cosas que debían adornar un buen libro y que guiaban sus discursos: ejemplos, autoridad, claridad y discreción (147r). En torno a discursos como el citado se tejieron propuestas ideales que buscaron orientar al lector y delimitar el campo de publicación, reservando el prestigio para aquellos textos que respondían a ciertos criterios idealizados del texto en manos del lector. En los *Discursos predicables* Juan de Tolosa (1589) escribía «en lengua vulgar» para lograr «desterrar de nuestra España esta polvareda de libros de caballerías (que llaman) o de bellaquerías (que yo llamo)» (s.f., prólogo). Tal andanada contra los textos caballerescos formó parte de un discurso culto contra ciertas lecturas de entretenimiento, configurando un discurso lector moralizado que el mundo contrarreformista reforzaría. En la primera edad moderna los públicos lectores tuvieron paulatinamente una mayor relevancia, construyendo de este modo hábitos de consumo literarios que conviene reconstruir y que no siempre seguían, como es previsible, las recomendaciones del discurso de los buenos y los malos libros. Los impresores y los mercaderes de libros detectaron estos intereses, al igual que los autores supieron adaptarse a estos lectores, como sucede con la proliferación de antologías poéticas y misceláneas de todo tipo, que comparten expectativas de éxito editorial con la búsqueda activa del mecenazgo (Ruiz Pérez 2009, 119). Las comedias sueltas atribuidas en muchos casos por los librereditores a Lope de Vega o Calderón de la Barca, con trueques de autoría y alteraciones diversas del texto, son otro claro ejemplo de la facilidad para editar y distribuir las sueltas, un barómetro excelente de los intereses lectores del Siglo de Oro (Vega García-Luengos 2001).

Las características de la producción editorial española provienen de un cierto canon bibliográfico construido con las ediciones conservadas. El problema básico es que entre la producción de los talleres y los ejemplares conservados hay notables diferencias, ya que

el material que ha sobrevivido es una pequeña parte del total. En el USTC ampliado de 1450 hasta 1700 se recogen 1.317.449 ediciones con las últimas incorporaciones que incluyen un conjunto de *lost book*. Estas ediciones de las que no se conserva ejemplar conocido, representan un conjunto de casos de los que hay noticias en catálogos, listas o documentos, y suman 85.740 casos (6,5%). Es conveniente entrar a un taller para conocer, de primera mano, qué libros encontraríamos en una oficina tipográfica. En Sevilla se visitaron todos los talleres de la ciudad durante una visita de inspección para controlar las licencias de los libros que se estaban publicando (Calvo Poyato 1987). El 20 de marzo de 1641 el juez de imprentas de la Audiencia, Juan de Góngora, fue a casa de la morada del impresor Francisco de Lyra, «habiendo visitado la dicha casa se halló impreso las cosas siguientes»:

- [1] Noventa y quatro escripturas de dotes para las doncellas que casa la misericordia este año.
- [2] Mil y quinientos Virjilios ynpresos.
- [3] Comedias de don Guillén de Castro.
- [4] Mil y quinientas conclusiones para el capítulo de San Agustín.
- [5] Mil y quinientas comedias diferentes.
- [6] Diez y seis libros compuestos por fray Pedro de Alcántara.
- [7] Catón cristiano setenta libros.
- [8] Novelas amorosas y ejemplares.
- [9] Un cuerpo de guía de pecadores de fray Luis de Granada.
- [10] Quarenta cuerpos exsamen de confesores.
- [11] Mil y quinientos catasismos de la dotrina cristiana del padre Ripalda.
- [12] Quarenta libros thesoro de pobres.
- [13] Tratados de cindico apostolico mil y quinientos.
- [14] Un libro ynstrusión de saçerdotes.
- [15] Cinquenta libros del perfecto cristiano.
- [16] Maravillas del parnaso cinquenta libros.
- [17] De los dos Lupercios.
- [18] Ocho asuntos predicables de Niseno.
- [19] Mil y quinientas oraciones de fray Luis de Granada.
- [20] Dos libros de sumas de leyes penales.
- [21] Quinientos libros obras de Velamio.
- [22] Dos tomos de Felipo quarto.
- [23] Un pliego de Zeneca de la probeza.
- [24] Trecientos libros auroras de Diana.
- [25] El diablo cojuelo trecientos cuerpos.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 42838.

Estos 25 títulos suman una cifra notable de 10.135 ejemplares que incluyen impresos administrativos para la Casa de la Misericordia, menudencias como el *Tesoro de pobres* y las 1.500 comedias diferentes (que son sueltas) y libros. En seis casos tiene impresos 1.500 ejemplares (son con bastante probabilidad ediciones de su taller), 500 ejemplares de «Velamio» que es el libro de Roberto Bellarmino (SJ), *Declaración copiosa de la doctrina christiana*, así como 300 ejemplares de las *Auroras de Diana* de Pedro de Castro y la recién publicada *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. Es posible que en algún caso en los que tiene pocos ejemplares tenga algunos volúmenes de impresos de otros talleres o lotes intercambiados con algún impresor, como es el caso de las poesías de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola publicadas en Zaragoza en 1634.

En todo caso si comparamos su producción conocida con el recién publicado estudio de Peñalver Gómez (2023) nos llevaremos alguna sorpresa. En el repertorio de impresos sevillanos del taller de Lyra se recogen 5 impresos elaborados en 1640 y 7 impresos en 1641. Al comparar estas 12 ediciones con las que se encontraron en su oficina en la revisión del juez de imprentas únicamente encontramos 4 coincidencias, en concreto, el libro de Antonio de Quintanadueñas, *Instrucción de ordenantes y ordenados* (1640), los «tratados del cín-dico» que son de Diego Bravo, (O.F.M.), *Tractatus theologicus de usu syndici apostoloci Fratrum Minorum* (1640), Miguel de Cervantes, *Novelas exemplares* (1641) y Roberto Bellarmino con su *Declaración copiosa de la doctrina christiana* (1641).

La visita del juez de imprentas revela datos inesperados, ediciones de las que no sabíamos que habían salido de su taller y de las que no conservamos ejemplares o no han sido identificadas como de su taller. En este caso las ediciones de los textos de *Virgilio*, las *Auroras de Diana* y *El diablo cojuelo* no constan descritas con su pie de imprenta en los repertorios consultados. Ahora bien, no sabemos con seguridad si fueron impresas en su taller. Es algo difícil de resolver, pero trescientos ejemplares es un número elevado para los habituales intercambios de surtido de los libreros e impresores. El libro de Luis Vélez de Guevara, en ese momento ujier de cámara en la Corte, salió con el pie de imprenta de la 'Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez' en 1641, pero era un libro de 286 páginas en octavo que pudo, con facilidad, imprimirse en un taller sevillano, como tantas otras novelas y comedias, en una edición contrahecha. Los estudios bibliográficos revelan que en 1641 hubo al menos tres ediciones, la *princeps*, una segunda edición madrileña con variantes y una edición contrahecha (ejemplar propiedad de Pedro Cátedra) con un falso pie de imprenta (Valdés Gázquez 2010, 614). Estos trescientos ejemplares localizados por el juez en marzo de 1641 en el taller de Lyra podrían apuntar a la edición contrahecha citada, algo que tendría cierta lógica si pensamos que en el pleito por las licencias apareció como fiador Juan López Román, uno de los más

notables mercaderes de libros sevillanos, que financió ediciones comerciales y fue uno de los mayores cargadores de libros a Indias. Este librero remitió nueve ejemplares de *El diablo cojuelo* a Nueva España en 1642 y otros diez ejemplares a Tierra Firme en 1643.<sup>9</sup>

El análisis de la producción del taller de Francisco de Lyra, a partir de los impresos actualmente conservados, presenta notables ausencias. Apenas aparecen entre las obras conservadas sus textos profanos, y resulta fascinante verificar las ausencias en los catálogos de publicaciones literarias, especialmente las comedias sueltas que constituyeron un notable éxito. Precisamente Vega García-Luengos (1999, 41) indicaba que la producción de Francisco de Lyra «merecería ser mejor conocida, porque están en juego muchos datos de interés para la datación y atribución de obras en los años de mayor esplendor de la *comedia nueva*».

El pleito en torno a las licencias de publicación analizado revela que una parte notable de la producción de menudencias e impresos diversos de un taller puede resultar completamente desconocida, lo que nos obliga a plantearnos un análisis crítico de los repertorios como fuente única de valoración de la producción. En el taller de Lyra se observan algunos lotes de libros que pueden provenir de los intercambios, de manera similar a otros casos en los que un impresor pagó a otro con un lote de textos impresos por él (al precio de venta al por mayor) a cambio de recibir otros, lo que le permite, a su vez, hacer otros negocios vendiendo al por menor o por lotes, y participar en negocios con libreros. El libro de cuentas del taller de Pedro Blusón y Juan Francisco Larumbe, impresores en Huesca en el siglo XVII, revela estos fenómenos que comentamos a nivel local de forma excepcional, ya que es uno de los primeros libros de memoria de cuentas de negocios que conocemos (Pedraza Gracia 2021).

## 7 Conclusiones

El impreso en circulación revela el papel de algunas ciudades que adquirieron relevancia editorial sin actuar como un centro político-institucional que reuniese la capitalidad del imperio. Este fue el caso de Medina del Campo y Alcalá de Henares que actuaron como almacenes de libros para la Península Ibérica y América, o el de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI con un nivel de productividad de sus prensas destacado. El policentrismo editorial peninsular y el peso de las lenguas vernáculas son dos aspectos relevantes y de gran interés en el estudio de los talleres y el mercado del libro. El español integró numerosos agentes europeos en el siglo XV, especialmente impresores, y recibió a numerosos agentes de las principales redes

---

<sup>9</sup> Archivo General de Indias. Contratación, 1185 y 1187.

de distribución de Francia y de las Provincias Unidas en la primera globalización temprana del libro durante el siglo XVI. La Península Ibérica actuó como un polo de atracción para una parte del mercado editorial de obras eruditas en latín y, paulatinamente, también para las ediciones foráneas en castellano importadas para su distribución en los reinos peninsulares y los territorios de la Corona en los virreinos americanos. La progresiva consolidación de los mercados regionales, sometidos a vaivenes con la inflación y la política de control del libro de la Corona, favoreció que los libros pasasen de unos reinos a otros, por cuestiones relacionadas con licencias y privilegios, pero también por motivos económicos, ya que la edición en otros reinos fue vista como una oportunidad de economizar gastos e incorporar obras editadas con unos tipos y unas calidades de producción que fueron objeto de interés para numerosos autores.

## Bibliografía

- Barbero, A. (2022). *Inventare i libri. L'avventura di Filippo e Lucantonio Giunti, pionieri dell'editoria moderna*. Firenze: Giunti.
- Bécares Botas, V. (2007). *Librerías salmantinas del siglo XVI*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Bellingradt, D.; Salman, J. (2017). «Books and Book History in Motion: Materiality, Sociality and Spatiality». Bellingradt, D.; Nelles, P.; Salman, J. (eds), *Books in Motion in Early Modern Europe. Beyond Production, Circulation and Consumption*. London: Palgrave Macmillan Cham, 1-11.
- Blázquez Miguel, J. (1986). *El tribunal de la Inquisición en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Bouza, F. (2023). «Habsburg Politics and Cultures in the Sixteenth Century. The Cosmopolitan Iberian Experience of Empires and Kingdoms». Checa, F.; Lezama, M.A. (eds), *Ars Habsburgica. New Perspectives on Sixteenth Century Art*. Turnhout: Brepols, 15-26.
- Cacho Casal, R.; Holloway, A. (eds) (2013). *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*. Londres: Tamesis Book Limited.
- Calvo Poyato, J. (1987). «Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco». *Archivo Hispalense*, 70(215), 61-76.
- Candau Chacón, M.L. (1993). *Los delitos y las penas en el mundo eclesiástico sevillano del XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Casado Alonso, H. (2013). «El papel de las colonias mercantiles castellanas en el Imperio hispánico (siglos XV y XVI)». Ruiz Ibáñez, J.J. (ed.), *Las vecindades de las monarquías ibéricas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 355-74.
- Cayuela, A. (2013). «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII». Núñez Rivera, J.V. (ed.), *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 77-98.
- Coppens, C.; Nuovo, A. (2018). «Printed Catalogues of Booksellers as a Source for the History of the Book Trade». Granata, G.; Nuovo, A. (eds), *Selling & Collecting: Printed Book Sale Catalogues and Private Libraries in Early Modern Europe*. Macerata: Edizioni Università di Macerata, 145-60.



- Cruickshank, D.W. (1979). «Calderón y el comercio español del libro». *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung: manual bibliográfico calderoniano*. Kassel: Thiele & Schwarz, 3, 9-15.
- Mora, J. de (1589). *Discursos morales*. Madrid: Pedro Madrigal.
- Tolosa, J. de (1589). *Discursos predicables, a modo de diálogos*. Medina del Campo: por Francisco del Canto.
- Fernández de Ribera, R. (1631). *El mesón del mundo*. Madrid: Imprenta del Reino.
- García Calderón, V. (1938). *Los místicos: de Hojeda a Valdés*. París: Desclée De Brouwer.
- García Oro, J. (1995). *Los reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*. Madrid: Cisneros.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2015). *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38274/>
- Howsam, L. (2006). *Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jiménez, N. (2021). «Medina del Campo y la intermediación sevillana: aspectos del comercio de libros con las Indias en el último cuarto del siglo XVI». Gehbald, A.; Jiménez, N. (eds), *Libros en movimiento: Nueva España y Perú, siglos XVI-XVIII*. Michoacán: Colegio de Michoacán, 57-93.
- Jostock, I. (2007). *La censure négociée: le contrôle du livre a Genève, 1560-1625*. Genève: Droz.
- Llorden, A. (1973). *La imprenta en Málaga. Ensayo para una topobibliografía malagueña* (2 vols). Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
- Loarte, L. (1672). *Historia de la vida, milagros y virtudes del glorioso San Luis Bertran, del orden de predicadores*. Madrid: Francisco Sanz.
- Morisse, G. (2003). «Les circuits de diffusion du livre en Espagne au XVIe siècle». Andréani, R.; Michel, H.; Pélaquier, É. (éds), *Des moulins à papier aux bibliothèques: le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne: XVIe-XXe siècles*, vol. 1. Montpellier: Université Paul-Valéry Montpellier III, 217-32.
- Pedraza Gracia, M.J. (2021). *Una imprenta hispana del siglo XVII: el libro de cuentas de Pedro Blusón y Juan Francisco Larumbe (Huesca, 1625-1671)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Peñalver Gómez, E. (2023). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1700)*. 3 vols. Sevilla: Universidad de Salamanca.
- Pérez González, A.M. (2021). «La aprobación de libros en la literatura novohispana de los siglos XVII y XVIII: la censura como ejercicio intelectual». *Nueva revista de filología hispánica*, 69(2), 635-75. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v69i2.3750>
- Pettas, W.A. (2005). *A History & Bibliography of the Giunti (Junta) Printing Family in Spain 1514-1628*. New Castle: Oak Knoll.
- Pettegree, A. (2008). «Centre and Periphery in the European Book World». *Transactions of the RHS*, 18, 101-28. <https://doi.org/10.1017/S0080440108000674>
- Redondo Parés, I. (2020). «Los mercaderes castellanos y el comercio de arte en la primera globalización (ss. XV-XVI): un recorrido complejo». Parada López de Corseilas, M.; Palacios Méndez, L.M. (eds), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 99-114.
- Reyes, F. de los (2010). «La estructura formal del libro antiguo español». *Paratesto*, 7, 1-51.
- Robben, F.M.A. (1994). *Jan Poelman: boekverkoper en vertegenwoordiger van de firma Plantin-Moretus in Salamanca, 1579-1607*. Antwerpen: Vereniging der Antwerpsche Bibliophielen.

- Rojo Vega, A. (2012). «From Europe to Finisterre: A Caravan of Books to Galicia (1595)». Rial Costas, B. (ed.), *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe: A Contribution to the History of Printing and the Book Trade in Small European and Spanish Cities*. Leiden: Brill, 381-401.
- Ruiz Pérez, P. (2009). «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)». García Aguilar, I. (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Editorial Académica del Hispanismo, 109-23.
- Sabbe, M. (1923-36). *Briefwisseling van de gebroeders Verdussen, 1669-1672*. 2 vols. Antwerpen.
- Santoro, M. (2013). *I Giunta a Madrid: vicende e documenti*. Roma: Fabrizio Serra.
- Solanes, F. (1706). *El emperador político y política de emperadores: Vida del emperador Ulpio Trajano sacada del panegyrico de Plinio Menor y otros autores*. 3 vols. Barcelona: Joseph Llopis impresor, a costa de Juan Piferrer Librero.
- Torras i Tilló, S. (1996). «El Marquès d'Aitona i les arts; una visió des de l'epistolari de Rafael Vilosa, 1656-1663». *Locus Amoenus*, 2, 181-9.  
<https://doi.org/10.5565/rev/locus.57>
- Torres Corominas, E. (2010). «El Cortesano de Castiglione: modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V». Martínez Millán, J.; Rivero Rodríguez, M. (eds), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2, 1183-234.
- Valdés Gázquez, R. (2010). «El Diablo cojuelo». Gavela García, D.; Rojo Alique, P.C.; Jauralde Pou, P. (eds), *Diccionario filológico de literatura española, (siglo XVII)*. Madrid: Editorial Castalia, 2, 613-16.
- Vega García-Luengos, G. (1999). «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta». *Bibliología*, 4, 21-45.  
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2515>
- Vega García-Luengos, G. (2001). «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas». Vega García-Luengos, G.; Arellano Ayuso, I. (eds), *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Nueva York: Peter Lang, 367-84.
- Wagner, K. (2002). «Flamencos en el comercio de libros en España: Juan Lippee, mercader de libros y agente de los Bellère de Amberes». Andrés Escapa, P. (ed.), *Libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 431-98.
- Walsby, M. (2020). «Les étapes du développement du marché du livre imprimé en France du XVe au début du XVIIIe siècle». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 67(3), 5-29.  
<https://doi.org/10.3917/rhmc.673.0007>
- Wilkinson, A.S. (2017). «A Maturing Market: The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century». Wilkinson, A.S.; Ulla Lorenzo, A. (eds), *A Maturing Market: The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century*. Leiden: Brill, 13-25.
- Yun-Casalilla, B. (2022). «Early Modern Iberian Empires, Global History and the History of Early Globalization». *Journal of Global History*, 17(3), 539-61.  
<https://doi.org/10.1017/S1740022822000122>
- Zambrano, J. (1961-77). *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. 16 vols. México: Editorial Jus.

# **Redes del libro en el norte de Italia en el siglo XVII**

## **Impresores milaneses y cultura literaria española**

**Benedetta Belloni**

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia

**Abstract** The labor of recovering the typographic trajectory of some printing workshops in Milan in the seventeenth century indicates that the environment of the Milanese typographers and editors favored the diffusion of Golden Age Spanish literature in the intellectual structure of the capital of the Milanesado. In this work, we will show all the data that we could recover during the study of the production of some Milanese workshops of the period: we will go through the analysis of agents' activity who participated in the circulation of books related to Spanish culture to understand the physiognomy of the cultural universe of one of the most relevant Italian territories of the Spanish Crown in the seventeenth century.

**Keywords** Milan. Printing workshops. Seventeenth century. Books. Hispano-Italian cultural and literary relations. Golden Age Spanish literature.

**Índice** 1 Introducción. – 2 La colaboración entre Filippo Ghisolfi, Giovanni Battista Cerri y Carlo Ferrandi: el proyecto editorial malvezziano. – 3 La colaboración entre Giovanni Pietro Cardi y Giuseppe Marelli: el proyecto editorial sobre el teatro de Giacinto Andrea Cicognini.

## 1 Introducción

Al rescatar la trayectoria tipográfica de unos talleres impresores de la capital del Milanesado del siglo XVII se destaca que el ambiente de los tipógrafos y de los editores milaneses favorecieron en gran medida la divulgación de la cultura española de los siglos de Oro en la dimensión librera de la ciudad lombarda. Los residentes españoles en Milán representaban para los editores e impresores un restringido mercado interno: los textos publicados en castellano estaban dirigidos principalmente a ellos y también a los lombardos que conocían el idioma, tanto por razones prácticas, como por su propia cultura individual. El libro milanés impreso en español estaba destinado principalmente al uso local, puesto que ya había talleres tipográficos más sólidos que producían títulos para España (por ejemplo, Lyon y Amberes). Sin embargo, analizar el trabajo de los actores del ambiente librero milanés que colaboraron a favor del proyecto de impresión, financiación, venta y circulación de piezas de distintos géneros literarios áureos españoles (y no solo impresos en lengua española, sino también en italiano) resulta interesante a la hora de entender la fisonomía del universo cultural del Milán del siglo XVII y el cosmos de las relaciones intelectuales entre España e Italia en uno de los territorios italianos más relevantes de la Corona en ese periodo.

En este trabajo, por tanto, vamos a valorar los datos que han surgido durante el estudio de la producción de algunos talleres editoriales milaneses, relacionada evidentemente con textos de temática y autoría españoles. En Milán, la producción tipográfica en lengua castellana se movió durante el siglo XVII por diferentes caminos. Los documentos que las autoridades laicas y eclesiásticas de la época emanaban se imprimían en la capital lombarda en dos talleres principales: en el de la célebre familia de impresores Malatesta y en la tipografía arzobispal de Pacifico Ponzio y Giovanni Battista Piccaglia (Santoro 1965). Los Malatesta eran los tipógrafos del ‘poder español’ de la capital milanese, ya que en 1603 el rey Felipe III concedió a la familia el privilegio de la impresión y venta de los documentos políticos y administrativos (o sea, edictos, órdenes, bandos emanados por las autoridades del gobierno español) y de la Cámara ducal.<sup>1</sup> En cambio, por lo que respecta a la producción editorial de argumento literario, religioso y militar, otros impresores se dedicaron a la producción de libros en lengua castellana: el protagonista indiscutible del proceso de transmisión de obras de tradición hispánica en el contexto cultural del norte de Italia fue la acreditada sociedad

---

<sup>1</sup> Sobre el contexto de la imprenta milanesa del siglo XVII enlazada con la publicación de libros de materia española, remitimos a Cavagna 1995.

editorial milanesa de Giovanni Battista Bidelli.<sup>2</sup> Vamos a examinar aquí la producción de algunos tipógrafos milaneses ‘menores’, cuyo trabajo editorial no se considera menos importante, ya que, al interpretarlo en su conjunto, puede resultar muy significativo a la hora de indagar las relaciones culturales hispano-italianas (o hispano-milanesas) del siglo XVII.

## 2 La colaboración entre Filippo Ghisolfi, Giovanni Battista Cerri y Carlo Ferrandi: el proyecto editorial malvezziano

Las propuestas editoriales de tema español destinadas al mercado interno milanés y norte-italiano por parte de los impresores milaneses tuvieron un amplio alcance: literarias, religiosas, militares y también de contenido propagandístico. Por lo que respecta al contexto literario, se destaca el trabajo de tres figuras que colaboraron, cada una desde su vertiente profesional: el impresor Filippo Ghisolfi y los editores/libreros Giovanni Battista Cerri y Carlo Ferrandi.<sup>3</sup> En primer lugar, la oferta de interés hispánico que surgió de la colaboración de estos tres agentes del mundo del libro antiguo milanés se relaciona con las obras del escritor, militar y diplomático italiano Virgilio Malvezzi: una elección editorial que parece muy significativa a la hora de entender la importancia que ganó la producción de este noble boloñés en el universo literario español y norte-italiano del momento ya que el marqués gozó de mucha autoridad e influencia en el ámbito español. La obra *Il ritratto del priuato politico christiano* de Malvezzi es el título más célebre del boloñés.<sup>4</sup> Publicado por las imprentas italianas en 1635 y dedicado a Felipe IV, en este volumen Malvezzi describió la figura del privado conde-duque de Olivares.<sup>5</sup> El marqués escribió el tratado político sobre el valido del rey gracias a las informaciones que le proporcionó Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de la Roca, embajador español en Venecia, con el que trabó una relación epistolar durante años (Merluzzi 2015). Sin duda el volumen representó para el marqués italiano una significativa

---

**2** Sobre la producción editorial del impresor Giovanni Battista Bidelli, cf. Cavagna 2001; Pintacuda 2010; Belloni 2020.

**3** Desafortunadamente no disponemos de los datos biográficos de los impresores mencionados.

**4** Virgilio Malvezzi (1595-1654) escribió tratados políticos (*Discursos sobre Cornelio Tácito*, 1622; *El retrato del político cristiano privado*, 1635) y obras históricas (*Il Romulo*, 1629; *Il Tarquinio Superbo*, 1632; *Sucesos principales de la Monarquía de España en el año 1639*, 1640). Para la trayectoria biográfica y literaria del marqués, remitimos a Bulletta 1994.

**5** Para un análisis de la obra de *Il Ritratto* de Malvezzi, cf. Benigno 2020.

credencial que facilitaba su acceso a la corte de los Austrias en el círculo de Olivares.<sup>6</sup>

Las obras literarias de Malvezzi alcanzaron un gran éxito en el panorama literario español del periodo: las que fueron publicadas en Italia, entre 1622 y 1635, antes de su llegada a España, fueron traducidas casi de inmediato al castellano. De forma particular es necesario recordar el proyecto literario de Malvezzi sobre los retratos políticos de los siete reyes de Roma de los que, sin embargo, solo escribió dos: *Il Romulo* (Bolonia, Clemente Ferroni, 1629) e *Il Tarquinio Superbo* (Bolonia, Clemente Ferroni, 1632). Su labor sobre el género de la novela biográfica política en España atrajo la atención de distinguidos autores del Siglo de Oro: uno de los más célebres traductores de Malvezzi fue Francisco de Quevedo, quien tradujo *Il Romulo* al castellano (publicado en Pamplona por la viuda de Carlos Labayen en 1632). Delage (2006) comenta a este propósito que:

A partir de 1632, fecha de la publicación en España de la traducción de la *Vida de Rómulo* realizada por Quevedo, el género biográfico en su conjunto entra en un verdadero proceso de reinención. Y en esta mutación de las vidas particulares, la mediación de Quevedo resulta determinante, porque el escritor español atribuye en el prólogo de su traducción el estatuto de monumento literario al texto de Malvezzi. Se puede entonces reenfocar el éxito español de *El Rómulo* y atribuirlo tanto al autor boloñés como a su famoso traductor, ya que es la lectura quevediana propiamente dicha la que modifica radicalmente el campo del biografismo español. Quevedo proclama la superioridad absoluta de Malvezzi en su prólogo titulado «A pocos».

El poeta madrileño fue apasionado lector y estudioso de la obra malveziana,<sup>7</sup> como también lo fue Baltasar Gracián, quien se inspiró en

---

**6** Al llegar Malvezzi a Madrid en 1636 se le concedió el privilegio de formar parte de los Consejos de Estado y Guerra. Olivares le encargó, además, misiones diplomáticas en Inglaterra y Flandes y le atribuyó el cargo de historiógrafo real, cuya actividad fue fundamentalmente encaminada hacia la crónica propagandística de la monarquía filipina y de la misma figura del poderoso privado. Malvezzi compuso la *Historia de el Rey don Felipe tercero*, la *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV o los Sucesos principales de la Monarquía de España en el año de 1639* (Madrid, 1640). Esta última obra fue publicada en italiano con el título *Successi principali della monarchia di Spagna nell'anno 1639* en la ciudad de Amberes el 1641. En 1639, en Pamplona, Malvezzi publicó *La libra*, volumen firmado con el acrónimo de Grivilio Vezzalmi, cuyo relato de la victoria española en Fuenterrabía en 1638 se encamina también hacia la clara alabanza de la habilidad política del conde-duque de Olivares. Hay que recordar que Malvezzi se quedó en Madrid hasta 1645, año en el que volvió a Italia, dos años después de la caída de Olivares.

**7** García López (2001, 162) comenta a este propósito: «Además, don Francisco debió de ver en el laconismo malveziano el ejemplo de una práctica literaria que él mismo había experimentado a partir de la agudeza de su carácter y de su palabra: el estilo lacónico,

el estilo lacónico de Malvezzi para la redacción de sus obras menores: *El héroe* (1637), *El político* (1640) y *El discreto* (1646). También Diego de Saavedra compuso la obra *Introducción a la política y razón de estado del rey don Fernando el Católico* inspirándose en el laconismo de Malvezzi,<sup>8</sup> estilo que, en la década de los treinta y cuarenta del siglo XVII, se convirtió en una tendencia literaria muy admirada en la corte española de Felipe IV, hasta llegar a identificarse como uno de los gustos literarios españoles más apreciables de la época. Malvezzi, pues, se abrió paso con vigor en la corte filipina y su estilo literario se puso de moda, especialmente entre los escritores que rodeaban al privado Olivares quien, como es sabido, después de unos pocos años, llamaría al italiano para trabajar para la corte en Madrid. A este propósito, de hecho, Jorge García López (2001, 169) recuerda que:

el estilo lacónico y sentencioso se difunde a través de la circulación de la obra malveziana en la corte madrileña: fue un estilo desarrollado a la sombra del grupo de intelectuales que rodeaba al conde-duque de Olivares. En un momento posterior, como estilo de éxito, alcanzará ambientes más amplios y géneros literarios tales como la historia (Saavedra en su *Corona gótica* o Manuel de Melo en su *Historia de la separación y guerra de Cataluña*), el relato culto (Gracián en *El criticón*) o, en fin, la didáctica moral (Gracián en su *Oráculo manual*). En el principio de esa evolución literaria, nos encontramos con la biografía política malveziana.

---

en suma, valía como formulación más clásica y acabada de una inclinación personal. Recordemos que la tensión entre expresión y estructura literaria se revela problemática ya en su juventud en el Buscón: la demorada atención al detalle de la expresión aguda delata en esta perspectiva un rasgo personal». Sobre el mismo tema, véase Blanco 2004. Sobre la traducción del texto de Malvezzi por parte de Quevedo, véase Isasi 1993.

**8** Sobre la influencia que ejerció la obra de Malvezzi en la producción literaria de Diego de Saavedra, García López (2001,165) comenta: «No es, pues, arriesgado suponer que en 1630, apenas llegado don Diego a Madrid, *Il Romulo* debía no sólo estar de moda, sino ser del gusto del astro dominante de la corte, el Conde Duque de Olivares. Eso explica que el escritor aplicara de inmediato el procedimiento a la vida de Fernando el Católico, obra escrita a lo del marqués Virgilio Malvezzi, dejando a un lado sus *Introducciones a la política*. Tampoco es arriesgado imaginar que estuviera al corriente de la traducción quevediana del *Romulo*, concluida, como sabemos, a finales de la primavera de 1631. Sin embargo, la impronta de la obra de Malvezzi en Saavedra Fajardo no se limita a esa primera obra, inédita, de 1631, sino que será la base estructural y literaria de su obra mayor, las *Empresas políticas*, publicadas por primera vez en 1640 y rehechas con significativas diferencias en 1642. Ello hasta el punto de que don Diego trasladó páginas enteras de la *Razón de estado* del rey católico don Fernando a los capítulos de su nueva obra, encabezados por un emblema comentado. Todo indica, en suma, que la biografía política constituye la base de las *Empresas políticas*; y por si fuera poco, la obra aparece acompañada por una carta laudatoria de Herycius Puteanus, discípulo de Justo Lipsio, con la cual don Diego cerraba el círculo del estilo lacónico, invocando como índice de calidad a su mismo apologeta europeo».

En contraposición a la evidente actitud de aprecio que los españoles sentían hacia la figura de Malvezzi y su obra, el contexto italiano y francés de los años siguientes del siglo XVII lanzó críticas hacia él y su producción prosística: por una parte por su vehemente apego político a la monarquía hispánica y, por otra, por el cultivo de un estilo prosístico considerado demasiado complejo, austero y conciso.<sup>9</sup>

Ahora bien, al analizar los datos de las ediciones milanesas halladas, es posible afirmar que la difusión de la biografía política de Malvezzi a través de los talleres de la capital lombarda se inició con la edición de la traducción española de *Il Romolo*, a cargo de Don Teodoro del Aula, publicada en Milán por el impresor de la Cámara Real Giovanni Battista Malatesta en 1632.<sup>10</sup> En el mismo año, el impresor Filippo Ghisolfi publicó, a ruego del editor/libero Giovanni Battista Cerri, *Il Tarquinio Superbo*, cuya dedicatoria fue dirigida por el marqués a Don Gómez Suárez de Figueroa, III duque de Feria, Gobernador de Milán, siguiendo la edición príncipe boloñesa del mismo año (en casa de Clemente Ferroni).<sup>11</sup>

El interés en las obras malvezzianas siguió propagándose por los círculos milaneses en los años siguientes, esencialmente gracias a la actividad editorial del librero Carlo Ferrandi quien, entre 1634 y 1635, propuso a los lectores del Milanesado tres volúmenes malvezzianos: el *Davide perseguitato* (1634), su traducción española *Dauid perseguido* (1635) y el célebre *Ritratto* (1635), impresos con la colaboración del impresor Ghisolfi. En las tres ediciones milanesas se reimprimieron también las epístolas dedicatorias que el marqués compuso para el rey Felipe IV y contenidas en las príncipes. Parece evidente, entonces, que en este periodo el marqués buscaba amparo incesantemente en las más altas esferas del poder español, búsqueda testimoniada en las dedicatorias de sus obras dirigidas a Felipe IV, en la redacción del *Ritratto*, al conde-duque de Olivares y, por último, en el *Tarquinio*, dedicado al duque de Feria. La demanda de protección y beneficio se hizo cada vez más apremiante en los años treinta del siglo XVII, tal vez sustentada en Milán por el consorcio de los

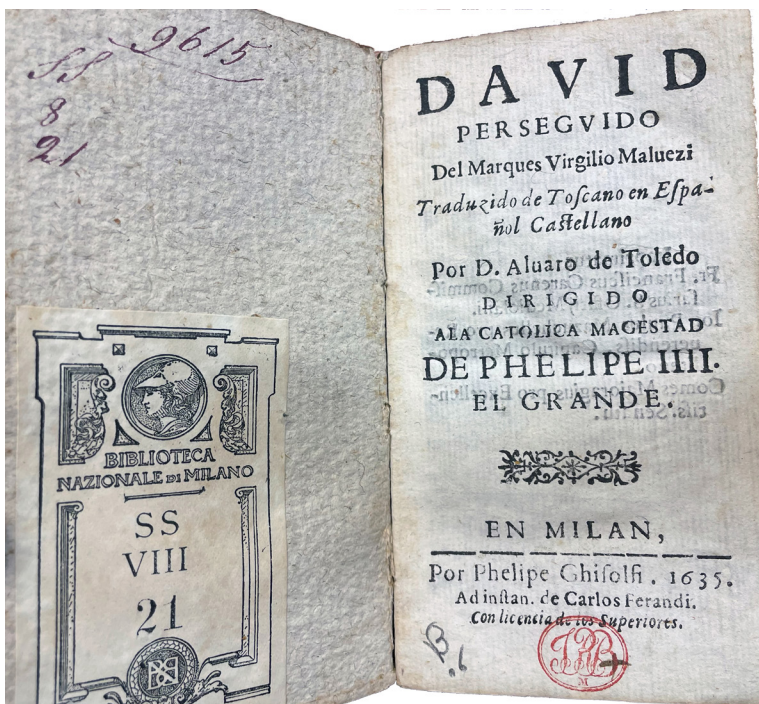
**9** A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la enorme fama alcanzada por Malvezzi en España se transformó en descrédito en el ámbito literario italiano, circunstancia que engendró un largo olvido de su figura y de su producción literaria durante los siglos siguientes.

**10** Como ya mencionamos anteriormente, la segunda versión española de la obra se publicó en España en el mismo año y corrió a cargo de Francisco de Quevedo (Pamplona, 1632). Con relación a los dos traductores de *Il Romolo* de Malvezzi, véase Isasi 2000.

**11** Hay que recordar que Malvezzi mantuvo estrechas relaciones con el duque de Feria, ya que en 1625 se alistó en su ejército para la acción militar de Verrua, durante la primera etapa del gobierno del duque en el Estado de Milán (1618-26). Sin embargo, pronto abandonó la carrera militar por razones de salud y volvió a Bolonia. La dedicatoria al duque de Feria que Malvezzi insertó en *Il Tarquinio Superbo*, fechada 4 de marzo de 1632 se debió ciertamente al segundo mandato en Milán del gobernador (1631-33).



editores/tipógrafos Ferrandi, Cerri y Ghisolfi con las ediciones milanesas de las obras del marqués publicadas. No podemos descartar, incluso, la idea de que hubo algún tipo de relación muy estrecha entre los agentes milaneses mencionados, el mismo Malvezzi y el círculo de los literatos boloñeses, posiblemente a través de la figura del tipógrafo Clemente Ferroni, ya que era frecuente que autores, editores e impresores tejieran redes entre ellos por filiación político-intelectual o por intereses comerciales.



**Figura 1** Virgilio Malvezzi, Álvaro de Toledo, *David perseguido* del marqués Virgilio Maluezi traduzido de toscano en español castellano por d. Alvaro de Toledo dirigido ala catolica magestad de Phelipe 4. el grande. En Milan por Phelipe Ghisolfi, ad instan. de Carlos Ferrandi, 1635. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Indicio ulterior de la cercanía entre los protagonistas mencionados es la edición, realizada en 1635 por Ghisolfi a petición de Carlo Ferrandi, de la obra *Antipatia de' francesi, e spagnuoli opera piacevole, e curiosa del dottor d. Carlo Garsia, tradotta di spagnuolo in italiano da Clodio Vilopoggio*, traducción italiana de un texto en lengua española redactado por el médico aragonés Carlos García, publicado en Francia en 1617. La primera edición de la traducción a cargo de Clodio Vilopoggio (autor desconocido pero relacionado con

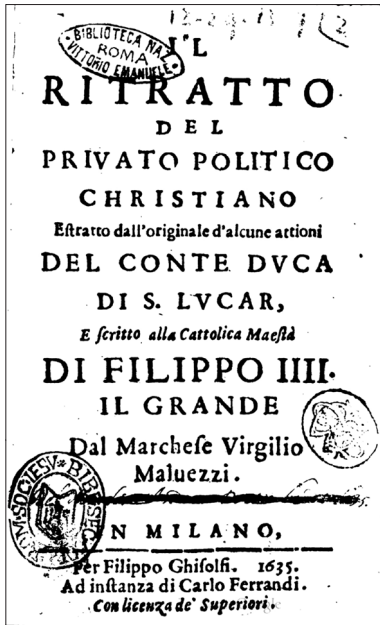
Giovan Battista Manzini)<sup>12</sup> es relevante en la medida en que se presenta en ella una epístola dedicatoria dirigida precisamente al marqués Virgilio Malvezzi. Sin duda, en el territorio del Milanésado administrado por el gobierno español, el gusto por la obra malvezziana debió tener su peso a nivel literario y también, indiscutiblemente, a nivel político, siendo el marqués uno de los personajes más estimados de la corte española del tiempo. Y no puede ser un hecho casual que Ghisolfi, Cerri y Ferrandi se dedicaran a la construcción de un catálogo puntual que acariciara las tendencias literarias en línea con el estilo malvezziano, en boga tanto en España como en Italia: de cierta forma, por tanto, los editores milaneses, mediante su trabajo sobre conceptismo barroco y laconismo tacitista, fotografiaban (o incluso encauzaban) las orientaciones literarias del ambiente de Milán alrededor de los años treinta del siglo XVII.

La tesis se corroboraría, pues, al examinar los volúmenes que Ghisolfi, Cerri y Ferrandi sacaron en el mercado milanés en ese intervalo temporal, ya que los impresores optaron por la divulgación de obras de algunos autores italianos cercanos a Malvezzi y que pertenecían al círculo boloñés del marqués: es el caso, precisamente, de Giovan Battista Manzini, amigo íntimo y seguidor de Malvezzi, cuya novela de intriga política *Il Cretideo* (Mura Porcu 2003) fue publicada por primera vez en Bolonia en 1637 por Clemente Ferroni y, en el mismo año, también en Milán por Ghisolfi, a petición de Cerri y Ferrandi. Y fue gracias al trabajo del mismo Ghisolfi que en la escena milanésa salió en 1637 *Il politico trionfante* del polígrafo toscano Pier Francesco Minozzi, obra dedicada al marqués de Leganés, Diego Messía Felípez de Guzmán, gobernador de Milán desde 1635. Minozzi fue un hombre de letras atípico cuyo trabajo literario se volcó hacia el cultivo de un exacerbado conceptismo literario, desembocando en 1636 en el volumen *Delle libidini dell'ingegno*, publicado

---

**12** Sobre la identidad de Vilopoggio, Di Giorgio (2008-11, 64) comenta en su tesis doctoral que: «non si ritiene improbabile che dietro il nome di Clodio Vilopoggio possa celarsi quello di Giovan Battista Manzini, già al tempo assiduo frequentatore e protetto del Malvezzi. Si confrontino, riguardo al rapporto tra i due, le forti analogie discorsive tra la dedica dell'Antipatia e una lettera scritta dal Manzini esattamente tre anni dopo, mentre il Malvezzi era ormai in Spagna, dove lo stesso Manzini ricordava al marchese la propria fedeltà e il proprio servizio nei difficili anni bolognesi: 'Deh signor Marchese mio signore non permettete che queste vostre grandezze vi faccian scordar e abbandonar un vostro servitore che non ha mai avuto maggior desiderio che di spender il sangue per voi [...] Impareranno i nostri cittadini quanto abbia eletto bene chi aveva eletto di servire a quel Marchese Malvezzi, al quale né anche le grandezze e i favori del re di Spagna ponno far scordar i suoi servitori, ancorché minimi, e manco qualificati' [...] Alla suggestiva ipotesi si aggiunge che il Manzini aveva pubblicato, con gli stessi editori milanesi e nel medesimo anno, i discorsi Dell'ufficio della Settimana Santa, affetti divoti del signor Gio. Battista Manzini la parte Contemplativa. Alla Signora Bianca Maria Visconte Borromea, Milano, 1635».

por el mismo Ghisolfi bajo la petición de Carlo Ferrandi,<sup>13</sup> una obra cuya edición príncipe se imprimió en Venecia en el mismo año en casa de Giovanni Pietro Pinelli.<sup>14</sup>



**Figura 2**

Virgilio Malvezzi, *Il ritratto del priuato politico christiano estratto dall'originale d'alcune attioni del conte duca di S. Lucar, e scritto alla cattolica maestà di Filippo 3. il grande dal marchese Virgilio Maluezzi*. In Milano, per Filippo Ghisolfi, ad istanza di Carlo Ferrandi, 1935. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

**13** Pier Francesco Minozzi, *Delle libidini dell'ingegno del signor Pier Francesco Minozzi alcuni saggi pubblicati da Lodouico Aprosio Vintimiglia*. Al m. illustre signore il signor don Giosepe de Boxados, In Milano, per Filippo Ghisolfi. Ad istanza di Carlo Ferrandi (1636). Otro texto de Minozzi publicado por Ghisolfi fue *La gravidanza dell'illustrissima sig.ra Barbara Centuriona. Ode di Pier Francesco Minozzi*. All'Ill.mo Sig.re il Signor Christoforo Centurione, In Milano, per Filippo Ghisolfi (1637).

**14** La edición veneciana vincula a Minozzi directamente con el contexto de la *Accademia degli Incogniti* mediante la dedicatoria que él mismo dirigió a Giovanni Francesco Loredano, fundador de la célebre institución de la ciudad lacustre. Minozzi, además, vivió intensamente el ambiente intelectual y cultural de la ciudad de Génova siendo miembro de la *Accademia degli Addormentati* y de la de los *Vigilanti*: su experiencia intelectual *ligure* le llevó a un rápido acercamiento hacia destacados hombres de letras genoveses como, por ejemplo, Anton Giulio Brignole Sale, gracias a las intervenciones del religioso Angelico Aprosio y de Luca Assarino (véase Morando 2018) cuyo *Capriccio poetico* se publicó, según la opinión de Franco Vazzoler, con el seudónimo de Claudio Filippi (remitimos a Donati, Vazzoler 1990, 277). Este mismo volumen fue también impreso en Milán por Filippo Ghisolfi, a petición de Giovanni Battista Cerri y Carlo Ferrandi en 1640. De Luca Assarino, por Filippo Ghisolfi y, a petición de Giovanni Battista Bidelli, salió en 1637 en Milán la novela con título *La Stratonica*, y el mismo Ghisolfi publicó también *La vita di S. Alessio* de Anton Giulio Brignole Sale en 1648. Sobre las relaciones entre Assarino y Malvezzi, remitimos a unas cartas que Assarino envió a Malvezzi, cf. Carminati 2007.

Ahora bien, a partir de la observación de las propuestas tipográficas milanesas que acabamos de comentar, creemos posible delinear el significativo papel que desempeñaron Ghisolfi, Cerri y Ferrandi en el proyecto de difusión de la corriente conceptista italiana, asociada indudablemente a la escuela española gracias, en primer lugar, a la figura central de Virgilio Malvezzi. La estela del laconismo malvezziano siguió, en efecto, en la ciudad de Milán durante largos años, hasta la aparición de la edición en lengua española de *El político don Fernando el Católico* de Baltasar Gracián, última publicación de Filippo Ghisolfi en el ámbito del género de la biografía histórico-política de estilo lacónico. Impreso en Milán en 1646 por petición de Giovanni Battista Bidelli, el volumen celebra, al estilo malvezziano, la figura histórica del fundador de la monarquía española: en *El político*, Gracián hace tangible el modelo elaborado en *El héroe* en el personaje de Fernando el Católico, descubriendo nuevamente la inspiración que trajo de la línea literaria político-lacónica.



**Figura 3**  
Lorenzo Gracián,  
*El político Fernando el Católico*. En Milan,  
por Phelipe Ghisolfi, a istan.  
de Iuan Bautista Bidelli, 1646.  
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

El año siguiente se publicaría en Huesca la obra de Gracián con título *Oráculo manual y arte de prudencia* en la que, según lo que comenta Clizia Carminati (2002, 93), aparece manifiestamente la definición de su poética, adyacente a la que Virgilio Malvezzi formuló en

la introducción de *Il Romolo*. En el prólogo de la obra, fechado 1629, el marqués teorizaba los fundamentos del estilo lacónico: «Io chiamo mercenario colui che in molti fogli stringe pochi precetti [...]. Rubba il tempo che non può restituire. L'arte è longa, la vita è breve. [...]. Io scrivo a' Principi perché scrivo di Principi. Trattenergli in dicerie è un peccare ne' commodi pubblici. Si medicano i loro malori con le quinq[ue] essenze, non si nauseano co' decotti» (93). Al cabo de casi veinte años, en 1647, Gracián en el *Oráculo manual*, en el aforismo número 105 confirmaba la misma línea malvezziana: «No cansar. [...] La brevedad es lisongera, y más negociante; gana por lo cortés lo que pierde por lo corto. Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo. Más obran quintas essencias que fárragos» (94).

Finalmente hay que recordar la génesis milanesa del tratado de Emanuele Tesaurò *Il Cannocchiale Aristotelico (Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica)*, uno de los mayores compendios de retórica barroca italiana publicado en Turín en 1654 por Giovanni Sinibaldo, obra que comparte un innegable enlace temático y de género con *Agudeza y arte de ingenio* (primera edición en 1642, con título *Arte de ingenio, tratado de agudeza*; edición añadida de 1648 publicada en Huesca) del ignaciano español Baltasar Gracián.<sup>15</sup> El texto tesauriano *Idea delle perfette imprese*, compuesto en la tercera década del siglo XVII, representaría la obra seminal del célebre *Cannocchiale* y se delineó precisamente durante la segunda estancia de Tesaurò en Milán (alrededor del año 1624), donde el literato ejerció el papel de profesor de retórica en el Colegio de los Jesuitas de Brera. En los primeros años en Milán (aproximadamente entre 1619-21), Tesaurò unió la actividad de docencia en la escuela de Brera a la actividad literaria y cortesana. En 1621 las autoridades de la capital lombarda le encargaron al jesuita italiano la invención y la organización del majestuoso aparato funerario que se debía de disponer para las exequias del rey Felipe III en el mes de junio (Zanlonghi 2002). La tercera etapa milanesa de Tesaurò corresponde al periodo de la predicación en la Iglesia jesuita de San Fedele en Milán, a partir del año 1629. En el mismo periodo, dictó el panegírico *L'apostolo delle Indie*, para la fiesta del sacerdote jesuita San Francisco Xavier, y el himno para el nacimiento del infante don Baltasar Carlos de Austria, hijo de Felipe IV, con título *Il presagio*. En los años siguientes, el editor Giovanni Battista Cerri encargó al impresor Filippo Ghisolfi las ediciones tesaurianas *La nodrice* (1629) y *La fenice* (1633) y comisionó a la sociedad de los herederos de Melchiorre Malatesta el *Racconto delle pubbliche allegrezze fatte dalla nobilissima città di Milano alli 4. febraro 1630. Per*

<sup>15</sup> Sobre analogías y diferencias entre los tratados de Tesaurò y Gracián, cf. Frare 2006, 106, nota 4; Mazzocchi 2015.

*la felice nascita del serenissimo primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*. También Bidelli comisionó a Ghisolfi en 1642 la edición de dos textos de Tesauro, muy distintos entre ellos: las inscripciones celebrativas *Caesares* y el conjunto de los panegíricos religiosos compuestos por el jesuita italiano.<sup>16</sup>

### 3 La colaboración entre Giovanni Pietro Cardì y Giuseppe Marelli: el proyecto editorial sobre el teatro de Giacinto Andrea Cicognini

Por último, se destaca también otro dato significativo dentro de los casos de contacto entre modelos hispanos e italianos: a este respecto, es muy útil recordar la producción editorial de la sociedad milanesa de Giovanni Pietro Cardì y Giuseppe Marelli que, en la segunda parte del siglo XVII, se dedicó con intensidad a la impresión de textos teatrales. Cardì y Marelli fueron impresores y libreros a la vez. Los dos socios tuvieron el mérito de difundir en el ámbito milanés muchas obras del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini, perteneciente al ambiente cortesano de la célebre familia de los Medici.<sup>17</sup> El número de ediciones sobre obras teatrales redactadas por Cicognini sacadas en el mercado milanés por Cardì y Marelli es muy relevante: de hecho, es muy verosímil teorizar una posible ideación, por parte de los dos agentes, de un auténtico proyecto editorial que implicara la creación de un repertorio sobre los textos dramáticos del autor florentino.

Las ediciones de Cardì y Marelli fueron, en orden cronológico, las siguientes: *Don Gastone Moncada* (1658), *L'adamira overo La statua dell'honore* (1659), *La moglie di quattro mariti* (1659), *La forza dell'amizizia* (1660), *Le gelosie fortunate del Principe Rodrigo* (primera mitad del siglo XVII), *La forza del fato* (1661), *La donna più sagace delle altre* (1661), *Il marito delle due mogli* (1661), *Santa Maria Egiziaca* (1661), *La mariene, ovvero il maggior mostro del mondo* (1661). Marelli, además, publicó por su cuenta *Il Giasone* (1650), conocida obra del dramaturgo de Florencia. Ahora bien, frente a la producción editorial tan significativa de la sociedad Cardì-Marelli que acabamos de citar, es evidente una desarrollada circulación de los modelos teatrales españoles en el contexto literario milanés y también en la recepción tan favorable que tuvieron evidentemente las obras de inspiración española en el ámbito teatral norte-italiano de la época.

<sup>16</sup> Emanuele Tesauro, *Emanuelis Thesauri Caesares*, Mediolani, in typographia Philippi Ghisulphij: sumptibus Io Baptistae Bidellij (1642); Emanuele Tesauro, *Panegirici sacri del Tesauro, seconda impressione. Dedicati al M... P. Don Ignatio Bolla*, In Turino, et in Milano: per Filippo Ghisolfi: ad istanza di Gio. Battista Bidelli (1642).

<sup>17</sup> Sobre la producción de Cicognini, remitimos a Cancedda, Castelli 2001; Símini 2012; Antonucci, Tedesco 2016.



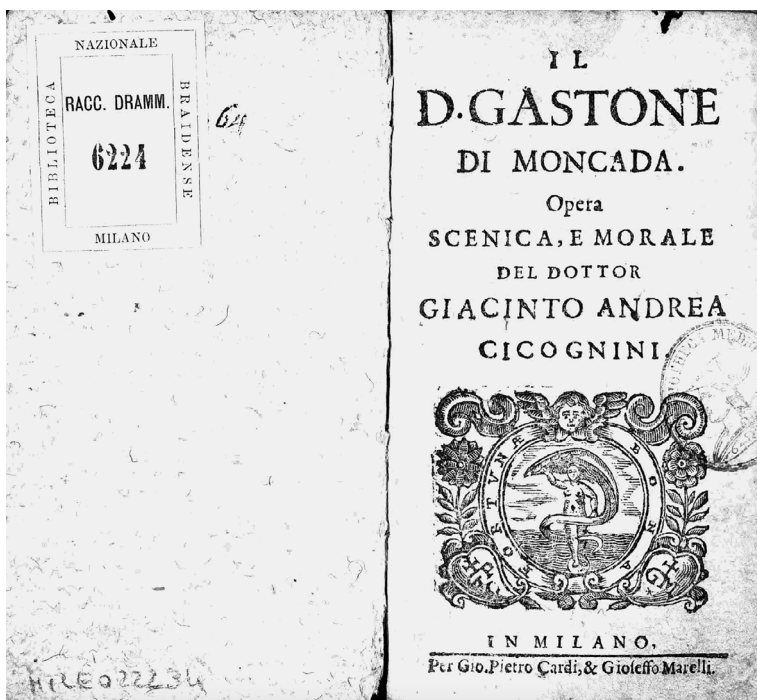


Figura 4 Giacinto Andrea Cicognini, *Il D. Gastone Moncada*, In Milano, Per Gio. Pietro Cardì & Gioseffo Morelli, 1658. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

No es mi objetivo repetir aquí recorridos trazados de forma tan excelente por ilustres especialistas de la materia quienes se ocuparon de las relaciones teatrales entre España e Italia (Profeti 1996; 2002). Frente a los datos editoriales milaneses que hemos obtenido, creo que aquí lo más importante es resaltar que el siglo XVII fue un periodo de significativo intercambio cultural entre los dos países. Los enlaces culturales fueron estrechos y muy intensos: en el caso del mundo del teatro, las reimpresiones italianas de obras maestras de la literatura ibérica fueron numerosas y dieron lugar a traducciones y reediciones. Los textos dramáticos se difundieron tanto a través de las numerosas compañías de teatro españolas que los representaban, como a través de los impresos que circulaban ampliamente en la península y, más aún, en los territorios que estaban bajo la dominación española, como por ejemplo Nápoles y Milán. Las comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca llegaron a la península, fueron traducidas al italiano o reelaboradas y, luego, puestas en escena

con frecuencia hasta convertirse en producto autónomo de la tradición dramática italiana. Giacinto Andrea Cicognini fue el protagonista incontestable de este escenario tan significativo: el maestro florentino fue uno de los más ilustres dramaturgos y libretistas italianos del siglo XVII, cuya actividad implicó la reelaboración de muchos textos dramáticos de los grandes autores españoles y cuyos dramas se inspiraron en la estructura teórica de *El arte nuevo* lopesco y, por tanto, directamente en los modelos tan exitosos de la dramaturgia española del Siglo de Oro (Tedesco 2006). Su conexión con el teatro español puede señalar evidentemente las profundas relaciones que el autor había trabado con el ambiente madrileño. En definitiva, Cicognini fue una de las figuras fundamentales en el proceso de difusión del teatro áureo hispánico en el ambiente italiano, ya que el maestro trajo indudablemente la tradición dramática española a Italia (Antonucci 2012; Michelassi, Vuelta García 2013). La presencia del repertorio de Cicognini en el mercado editorial milanés, gracias al trabajo editorial y tipográfico de la sociedad de Giovanni Pietro Cardi y Giuseppe Marelli, manifiesta la muy favorable recepción de su producción también por parte del público milanés, además de un evidente entusiasmo de la misma audiencia hacia la forma teatral y, lo que es más importante, hacia el teatro de tradición española.<sup>18</sup>

## Bibliografía

- Antonucci, F. (1996). «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gostone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini». Profeti, M.G. (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze: Alinea, 67-86.
- Antonucci, F. (2012). «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini». Vaccari, D. (ed.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 13-19.
- Belloni, B. (2020). «Giovanni Battista Bidelli y la difusión de la literatura áurea española en el Estado de Milán en el siglo XVII». *Artifara*, 20.2, 79-92.  
<https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4292/4728>
- Benigno, F. (2020). «Costruire la figura del valido: il Ritratto di Virgilio Malvezzi». *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), 639-64.
- Blanco, M. (2004). «Quevedo lector de Malvezzi». *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 8, 77-108.
- Bulletta, S. (1994). «Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi». *Aevum*, 68(3), 635-60.
- Cancedda, F.; Castelli, S. (2001). *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea.

---

<sup>18</sup> Sobre el contexto teatral de la capital del Milanesado en época española, remitimos a Cascetta, Carpani 1995.



- Carminati, C. (2002). «Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento». *Aprosiana*, 10, 91-112.
- Carminati, C. (2007). «Geografie secentesche. Appunti per le carte di Virgilio Malvezzi». *Studi Secenteschi*, 48, 355-79.
- Cascetta, A.; Carpani, R. (a cura di) (1995). *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*. Milano: Vita e Pensiero.
- Cavagna, A.G. (1995). «El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán». *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 24, 81-123.
- Cavagna, A.G. (2001). «Editoria, tipografia e un alfabeto istoriato nella Milano del Seicento: § 1- Editoria e fortuna sociale del libraio Giovanni Battista Bidelli». *Gutenberg Jahrbuch*, 197-210.
- Delage, A. (2006). «Las vidas particulares bajo el reinado de Felipe IV: ¿un problema de definición genérica?». *Criticón*, 97-98, 63-4.
- Di Giorgio, C. (2008-11). *L'antispagnolismo nella letteratura italiana: storiografia e tesi* [tesi di dottorato]. Roma: Sapienza Università di Roma.  
<https://core.ac.uk/download/pdf/74324094.pdf>
- Díaz, J.S. (1965). «Los traductores españoles de Malvezzi». *Revista de Literatura*, 55-56, 87-93.
- Donati, P.; Vazzoler, F. (a cura di) (1990). «*Capriccio poetico*». Donari, P. (a cura di), *Domenico Fiasella = catalogo della mostra*. Genova: Sagep, 255-78.
- Frare, P. (2006). «L'argutezza in Tesoro e in Gracián». Di Stefano, A. (a cura di), *Cyberletteratura: tra mondi testuali e mondi virtuali = Atti del convegno* (Roma, 9-10 giugno 2005). Roma: Nuova Cultura, 105-17.
- Gagliardi, D. (2014). «Notas sobre la versión castellana de *Il ritratto del privato politico* cristiano de Virgilio Malvezzi y su autor». *Revista Internacional d'Humanitats*, 30, 53-68.
- García López, J. (2001). «El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano». *Quaderns d'Italia*, 6, 155-69.
- Isasi, C. (1993). «Quevedo, traductor negligente? Observaciones sobre el texto del Romulo». *Livius*, 4, 89-96.
- Isasi, C. (2000). «Quevedo y Teodoro dell'Aula: dos eslabones en la recepción hispánica de Virgilio Malvezzi». Sevilla, F.; Alvar, C. (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, I, 592-600.
- Mazzocchi, G. (2015). «El Góngora de Gracián (con Tesoro al fondo)». *Bulletin Hispanique*, 117(1), 159-70.
- Merluzzi, M. (2015). «Juan de Vera e l'Italia. Dall'ispirazione letteraria alla pratica diplomatica». Andretta, S.; Péquignot, S.; Waquet, J.C. (éds), *De l'ambassadeur: Les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négociier du Moyen Âge au début du XIXe siècle*. Rome: Publications de l'École française de Rome  
<http://books.openedition.org/efr/2918>
- Michelassi, N.; Vuelta García, S. (2013). *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*. Vol. 1, *Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*. Firenze: Alinea.
- Morando, S. (2018). «Luca Assarino tra Genova e la modernità verso i Raguagli di Cipro». Chichiriccò, E.; Beltrami, L.; Morando, S. (a cura di), *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*. Genova: Genoa University Press, 231-50.
- Mura Porcu, A. (2003). «Note di testualità e retorica nel *Cretideo* di Giovanni Battista Manzini». Loi Corvetto, I. (a cura di), *Il testo: meccanismi linguistici e strategie retoriche*. Roma: Carocci, 177-92.
- Pintacuda, P. (2010). «Sulle edizioni in lingua spagnola stampate nello stato di Milano (1535-1630): qualche considerazione e un tentativo di repertorio». Mazzocchi,

- G. (a cura di), *El corazón de la Monarquía. La Lombardia in età spagnola*. Como; Pavia: Ibis, 71-108.
- Profeti, M.G. (1996). «Introduzione». Profeti, M.G. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Vol. 1, *Materiali, variazioni, invenzioni*. Firenze: Alinea, 7-20.
- Profeti, M.G. (2002). «La recepción del teatro áureo en Italia». Profeti, M.G. (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze*. Firenze: Alinea, 11-42.
- Santoro, C. (1965). «Tipografi milanesi del secolo XVII». *La Bibliofilia*, 67, 303-49.
- Símíni, D. (2012). *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Tedesco, A. (2006). «‘Scrivere a gusti del popolo’: L’Arte nuevo di Lope de Vega nell’Italia del Seicento». *Il Saggiatore musicale*, 13(2), 221-45.
- Zanlonghi, G. (2002). «Lo sguardo del prudente: Emanuele Tesauro e la morte di Filippo III (1621)». Zanlonghi, G. (a cura di), *Teatri di formazione. Actio, parola, immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*. Milano: Vita e Pensiero, 17-70.

# **L'obrador dels Cormellas**

## **Centre i perifèria de la cultura del llibre en la Corona d'Aragó**

Arantxa Llàcer

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Abstract** This essay describes, through notarial documentation, the commercial project of the Cormellas family. The owners of the company, based in the city of Barcelona, controlled one of the most important presses of the seventeenth century, with the greatest capacity to print and market the literature of the time. Through the study of the documents, we will obtain a first glimpse of the literature they printed, but also of the books they were able to distribute, acting both as the printing centre of the Crown of Aragon and as a periphery in the extensive network of literary commercialisation of the period.

**Keywords** Press. Printers. Cormellas. Book business. Hispanic literature. Barcelona.

**Sumari** 1 Els Cormellas: un projecte familiar. – 2 La documentació notarial com a font. – 2.1 Advertència preliminar. – 2.2 Descripció del document. – 3 Entre prestatges. – 3.1 La llibreria. – 3.2 El magatzem. – 4 Anàlisi de les dades i primeres conclusions. – 4.1 Síntesi de l'anàlisi documental. – 4.2 Primeres conclusions i hipòtesis de treball.

## 1 Els Cormellas: un projecte familiar

Com ja han descrit abans altres investigadors, la nissaga Cormellas s'enceta a la ciutat comtal amb la figura de Sebastià de Cormellas, fill de Francisco de Cormellas, impressor d'Alcalá de Henares.<sup>1</sup> A la seua arribada a Barcelona a finals del segle XVI, Sebastià de Cormellas entra a treballar en l'estampa d'Hubert Gotard i l'any 1591, poc després de la mort d'aquest, es casa amb la vídua, Maria de Velasco, i es posa al capdavant de la impremta.<sup>2</sup> Per tant, Cormellas l'any 1591 és ja, de facto, propietari d'una estampa establerta a la ciutat comtal i en funcionament.

La trajectòria de Sebastià de Cormellas com a impressor a Barcelona, i més concretament al carrer del Call, s'estén fins l'any 1638 aproximadament, any en què situem la seua mort.<sup>3</sup> De la unió matrimonial amb Maria de Velasco neixen tres fills però és el primogènit, Francesc Sebastià de Cormellas –que sovint apareix esmentat a la documentació com Sebastià de Cormellas, «el mozo» o «menor de días»– qui heretarà el negoci familiar i el durà endavant. Aquest segon propietari, el Cormellas jove, no va exercir mai d'impressor però sempre va estar vinculat al món del llibre: durant uns anys consta com a membre de la confraria de llibreters i a partir de 1624 ja consta com a mercader en diversos documents. El fet de no ser impressor no li impedí, però, heretar el negoci; sobre aquest fet parlarem més endavant.

Sebastià de Cormellas fill –o el «mozo»– degué morir al voltant de 1666, quan el seu primogènit, Francesc de Cormellas, tenia cinc anys, i va ser la vídua, Teresa Ginebreda i de Cormellas, la curadora dels béns mentre l'hereu universal era menor. Malauradament el primogènit va morir poc de temps després i fou el seu segon fill, Josep de Cormellas, l'hereu de totes les propietats i de la impremta.<sup>4</sup>

---

1 Hi ha múltiples investigadors que han aportat dades de caire general com ara Vindel (1935), Delgado (1996), Camprubí (2020). Altres investigadors també s'hi han referit a aspectes més puntuals, com veurem al llarg de la present contribució.

2 La data d'arribada de Cormellas no és suficientment exacta, Vindel (1935, 45) considerava que havia arribat abans de 1590, ja que Gotard mor el 1589 i la impremta dels Cormellas es documenta des de 1591. Per la seua banda, Delgado (1996, 157) no acaba d'especificar la data, si bé esmenta que l'any 1591 es produí el matrimoni amb Maria de Velasco, i Pontón (2014, 15) situa la data d'arribada de Cormellas l'any 1590, provinent de Saragossa.

3 Considerem aquesta data aproximada per a la defunció de Sebastià de Cormellas pare tenint en compte, d'una banda, l'existència d'un testament seu de l'any 1636 i, just dos anys després, la publicació del *Discurs en favor de Sebastià de Cormellas, mercader, contra los... consols y consell de vint del magistrat de la Llotja de la Mar de la present ciutat de Barcelona*, en què Cormellas fill reclama el seu dret a conservar el negoci patern, malgrat no exercir com a impressor. La publicació d'aquest full volant té sentit si considerem el 1637-38 l'any de la mort de Sebastià de Cormellas pare, mestre impressor.

4 Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Rafael Cassanyes, 867/27.

Tot i que ací no entrarem a detallar la tasca de la nissaga Cormellas més enllà de l'any 1667, cal fer notar que Teresa Ginebreda va estar al capdavant de l'estampa del Call durant més d'una vintena d'anys – entre 1667 i 1691–<sup>5</sup> assegurant el traspàs al seu fill Josep; el negoci es va desmantellar progressivament dos anys després de la mort de Josep de Cormellas l'any 1701.<sup>6</sup> Però d'aquesta segona part de la història familiar i de la gestió de la impremta en parlarem en una altra ocasió, com ja hem advertit.

Tornant a la tasca específica de la impremta en les seues dues primeres etapes –aquelles que es corresponen amb Sebastià de Cormellas pare i fill–, les dades inicials, tant de la nòmina d'obres impreses, la documentació notarial de processos, compres i vendes, com l'inventari de béns postmortem de 1667 ens permeten esbossar la tasca d'aquests dos personatges com a impressors, llibreters, mercaders i editors.<sup>7</sup> La impremta Cormellas, segons feu notar Vindel (1935, 53-4) era la més important en la primera meitat del segle XVII de la ciutat comtal. Capdavantera en la impressió de literatura castellana del Siglo de Oro a la corona d'Aragó, podia treballar en la estampa de 8 o 10 llibres simultàniament i combinava la impressió de textos literaris amb la de textos instructius, religiosos, històrics i noticiaris, entre d'altres.<sup>8</sup> Però no sols això, de l'acarament de dades provinents de tota la documentació estudiada a què ens hem referit fa un moment ens adonem que va existir una activitat d'intercanvi de volums entre els Cormellas i altres impressors, llibreters o comerciants de llibres, de manera que la nissaga exercí de centre distribuïdor al Principat i, alhora, de perifèria dins la complexa xarxa de la distribució del llibre en el segle XVII.

---

**5** L'any 1691 cedí el títol d'estampera de la ciutat a favor del seu fill, just quan tenia 24 anys, i segons Camprubí (2012, 94) dos anys després Josep de Cormellas es posa al capdavant del negoci, després de la mort de Teresa de Ginebreda.

**6** Extraiem la data de la mort de l'AHPB, Rafael Cassanyes, 867/27, f. 271v.

**7** La combinació de diferents feines relacionades amb el món del llibre no és un fet extraordinari dels Cormellas sinó que era bastant habitual que alguns dels editors o promotors d'obres literàries provingueren d'altres estaments, fins i tot amb càrrecs públics. També és a bastament conegut el paper de Alonso Pérez com a promotor i distribuïdor d'obres que finançava (Cayuela 2005, 31). De la mateixa manera, la compra-venda de llibres de vegades es feia mitjançant l'intercanvi, de manera que l'impressor adquiria exemplars d'obres d'un altre obrador que després distribuïa (Camprubí 2018, 65). Les línies que separaven la tasca dels múltiples agents relacionats amb el mercat del llibre eren, per tant, molt difuses.

**8** La varietat de temes i la reedició de llibres de venda ràpida, com ara textos legals o sobre medicina, vides pietoses o tractats polítics, era d'allò més habitual a l'època, tant des del punt de vista de l'impressor com del potencial comprador (Espino 2003, 212, 220).

## 2 La documentació notarial com a font

### 2.1 Advertència preliminar

Un dels documents que presentem ací és una de les eines més completes per entendre l'abast d'un obrador: un inventari de béns. En la tradició peninsular –tant la catalana com la castellana– alguns investigadors han donat a conèixer alguns inventaris d'èpoques diferents, d'impressors o de propietaris particulars, tractant de descriure'n les tendències literàries, els fluxos de circulació d'obres, el poder adquisitiu i potencial del llibre imprès o l'abast d'un autor o una obra.<sup>9</sup> Ara bé, cal advertir que les dades que ens proporcionen sempre seran parcials i que l'absència d'un títol que esperàvem trobar-hi documentat no significa que no formara part d'aquell obrador o d'aquella llibreria, sinó simplement que en el moment en què es va dur a terme el registre el volum no hi era. Com ha fet notar Pedraza (2008, 24), la informació dels registres notariais sempre és parcial, i sols amb l'acarament de diversos documents que exposen el mateix procés o d'altres semblants podrem resoldre alguns dubtes o acabar de formular les hipòtesis més versemblants, com tractarem de fer ací. És per això que també parlem de testaments o comptabilitat dispersa entre la gran quantitat de registres que aquesta nissaga va produir.

Dit això, l'abast de l'inventari que ací presentem és tan ampli que sobrepassa els límits de la present aportació, de manera que en farem una descripció general i sols ens detindrem en alguns aspectes, a l'espera de l'ocasió per incidir més en aquells continguts que ací sols s'esmentaran de passada o que quedaran silenciats per una qüestió d'espai i de selecció de la informació.

### 2.2 Descripció del document

Cal advertir, en primer lloc, que l'inventari no és un catàleg perquè un possible comprador o mercader pugui saber què hi ha a la impremta, com s'ha trobat en altres casos,<sup>10</sup> sinó que sembla respondre a un registre fet després de la mort de Sebastià de Cormellas fill (circa 1666), sol·licitat per la vídua, Teresa Ginebreda i de Cormellas, per conèixer el patrimoni del difunt que potser en un futur indeterminat pugui posar-se a la venda, en un únic bloc o a l'encant.

<sup>9</sup> Hi ha múltiples exemples d'aquest tipus de recerca, dins i fora del circuit peninsular, com ara el de Dadson (1998; 2012), Griffin (1998). Per al cas català: Peña 1996; Espino 2003; Camprubí 2014.

<sup>10</sup> Em referisc, per exemple, als catàlegs d'obres descrits per Clemente (2010) en el cas dels Anisson-Posuel i Arnaud-Borde a França.

L'inventari sembla estar fet per cinc persones i dividit en dues seccions diferenciades: d'una banda trobem el gruix del document, a càrrec del notari barceloní Jaume Corbera, que ben segurament se serviria d'un escriba o assistent per registrar tot el que es trobava al domicili i taller del Call; d'una altra, trobem un segon segment documental de trenta-tres pàgines, dut a terme per dos llibreters –Joan Selma i Ramon Boxeda– que van anar esmentant els títols mentre una tercera persona, el donzell Anton Alòxiga, va prenent-ne nota. Aquest segon segment, en què es descriu què hi havia al magatzem de la casa-obrador, va ser un encàrrec als llibreters just ara esmentats perquè s'hi van trobar «una gran quantitat de llibres que no és possible en breu temps continuar-los en lo present inventari»,<sup>11</sup> i que posteriorment es va cosir amb la resta del document fet pel notari Corbera.

En el primer segment del document, com és habitual en aquests casos, es registra tot el que hi ha a la casa: el notari i el seu assistent passen habitació per habitació descrivint tots els objectes, roba, joies, llibres, quadres o mobles que s'hi va trobant, incloent-hi un apartat de censals i debits pendents del difunt. La descripció acostuma a ser suficientment detallada per poder identificar cada objecte, com és habitual en aquests casos.<sup>12</sup>

Al marge de tota aquesta informació, altament rellevant per a una altra mena d'estudi, en el nostre cas hi ha dos espais que són del tot principals: la llibreria i el magatzem.<sup>13</sup> Seguint la descripció espacial que va fent l'inventari de les diferents habitacions, la llibreria estava a l'entrada de la casa a mà esquerra, i el magatzem just en front, a mà dreta, i en dues habitacions en el pis superior.<sup>14</sup> L'inventari de la llibreria ocupa trenta-cinc pàgines i, com havíem dit, dut a terme pel notari Jaume Corbera. La llarga nòmina d'obres sovint es registra amb dues informacions essencials, títol i autor, però afortunadament podem saber algun detall més perquè sembla ser que la disposició dels

**11** AHPB, Jaume Corbera, 730/33, s.n., amb data del 4 de febrer de 1667. La referència a aquest inventari prové de Camprubí (2012).

**12** Per exemple part de l'heretat de Josep de Cormellas fou venuda, com consta en l'almoneda d'objectes descrita a AHPB, Rafael Cassanyes 867/26, s.f., data del 14 de novembre de 1702.

**13** També és especialment interessant la descripció d'eines d'impremta, màquines, tipus o matrius que s'hi trobaven, però és un registre a què ens dedicarem en una altra ocasió.

**14** En el primer foli de l'inventari diu «En los estudios de ditas casas, ço és en lo primer entrant se ha trobat lo següent» per referir-se a la primera habitació que inventariarà, i en arribar a la sala de la llibreria, anota «En lo estudi que si entra per lo primer estudi designat en primer lloc se ha trobat lo següent». Més endavant, en començar la descripció del magatzem, explica: «Item en lo estudi de la entrada a mà dreta entrant y en dos aposentos de dalt que-s duien y anoménan, ço és lo hu lo guarda roba y l'altra que està al costat de dit guardaroba, la han trobat en cada hu de dits aposentos uns prestatges de fusta usats» (AHPB, Jaume Corbera, 730/33).

volums en la llibreria –com ho anomena el document– ve determinada per les seues dimensions, i per tant, podem conèixer que hi ha obres en foli, en quart, en octau, en dotzé, en setzé i un conjunt de llibres petits. Una qüestió difícil de resoldre és si els títols que s'hi apleguen –nou-cents sis per ser exactes– són volums relligats o no, i tot fa pensar que generalment no ho són, altrament costa entendre perquè en un moment determinat de l'inventari s'especifica que hi ha uns volums en octau enquadernats; fer constar una informació com aquesta té sentit si la resta de referències esmentades fins aleshores eren en rama.

Sense voler entrar en detalls anecdòtics, el procés d'identificació de les obres en què estem treballant ens permeten certificar que les persones encarregades de la redacció de l'inventari –i ací parlem d'una autoria compartida entre el notari i l'escriba– no tenen coneixements de cultura del llibre o fins i tot del tipus d'informació que es disposa en una portada, i és per això que en alguns casos confonen l'autor amb el dedicatari. Encara més, ens trobem amb la dificultat afegida que els autors d'aquesta primera part de l'inventari són clarament catalanoparlants per l'adaptació de títols castellans a la fonètica del català, una adaptació que en alguns casos no ens permet determinar si estan referenciant una obra en català o en castellà, especialment amb títols molt genèrics, per l'ambigüitat de l'entrada.<sup>15</sup>

Una altra qüestió que condiciona el procés d'identificació i anàlisi de les obres és la manca de criteri a l'hora de triar la informació clau que identifica el volum –com ara quan es refereix a exemplars de les faules d'Isop o a les *Novelas amorosas y exemplares* de Maria de Zayas, sense determinar a quina edició o part s'està referint en cadascun dels casos respectivament. Aquestes absències responen al que ja havíem anunciat: el document recull la informació imprescindible segons el seu curador per poder identificar el que allà es pot trobar, i si aquest no té un gran coneixement sobre el món de la impremta, el resultat acusarà aquesta mancança. També pot estar justificat si s'està considerant una venda al pes i no per títols.

Feta aquesta aproximació a la primera part de l'inventari, passem ara a descriure la disposició de les dades relatives als llibres del magatzem. Com ja hem fet notar, el magatzem està dividit en tres habitacions diferents, una en la planta baixa i dues en la planta superior, i els títols allà descrits ocupen trenta-dos pàgines, amb un total de mil setanta-cinc referències bibliogràfiques. Aquesta segona part, que correspon a l'encàrrec de Teresa Ginebreda i de Cormellas als llibreters Selma i Boxeda, conté diferències significatives respecte de la secció anterior: els llibres estan descrits atenent principalment

---

**15** És el cas de les «Matamorfoses de Uvidi», que bé podria ser una edició en castellà de l'obra d'Ovidi com una edició en català –menys comunes però documentades a la ciutat de Barcelona.



3.	Comentaria de Ferrnando	fulles	157
1.	Autoria de Tobias	fulles	146
11.	Indivulua sacramental comentaria	fulles	270
5.	Decisiones de Peguera segon t.	fulles	45
1.	Recuerdos Historicos Politicos de Salmeron	fulles	100
2.	El Governador Iberoamericano de Manrique	fulles	128
28.	Historia de Sarcia p. 2, 3 y 4 t.	fulles	587
2.	Guerras de flandres de vancuallo	fulles	109
2.	Historia del Pena	fulles	157
3.	Additions de Louarubias de Bajas	fulles	98
1.	Suma del sacerdotio de Sarcia	fulles	170
4.	Crobar de vtro que fora p. 2 t.	fulles	256

**Imatge 1** Fragment de la disposició de la informació en l'inventari del magatzem, fet per Selma i Boxeda i escrit per Anton Alóxiga. AHPB, Jaume Corbera, 730/33

al seu tamany, amb l'encapçalament «Memorial dels llibres de quart se són trobats en lo magatzem de la entrada; són los següents», canviant en cada secció la referència a les dimensions i la ubicació. És per això que sabem que els llibres en foli i en quart estaven en el magatzem de baix, mentre que els llibres més xicotets –en octau, setzé, vint-i-quatrè i trenta-dosé– estaven distribuïts entre el magatzem i les dues habitacions del primer pis. Aquesta disposició és del tot lògica si pensem en qüestions pràctiques com el desplaçament de volums.

En segon lloc, pel que fa al procés d'identificació, a més de l'habitual referència a títol, autoria i dimensions la identificació ve acompanyada de tres informacions més: en alguns casos els llibreters expliciten de quina part es tracta –per exemple, *Décima parte de las comedias de Lope* o la diferenciació entre «*El político del cielo*, de Niceno, primera parte» i «*El político del cielo*, primer y segundo tomo»;<sup>16</sup> però, a més a més, ens proporcionen dues dades numèriques que a continuació analitzem.

Com es pot veure a la imatge [imatge 1], les entrades venen precedides d'una numeració, seguides del títol i en alguns casos del nom de l'autor –o a l'inrevés–, el terme «fulles» i una segona numeració. Pressuposem que la primera columna es refereix al nombre d'exemplars, sovint amb números baixos i sencers –per exemple, de la *Suma*

<sup>16</sup> Considerem, després del buidatge del document, que fan servir els termes «part» i «tom» com si foren equivalents en alguns casos i amb significats diferents en altres, de manera que correspon a l'investigador interpretar a què s'està referint en cada cas.

*del sacerdocio* de García tindria un únic exemplar-; però quina informació ens està donant llavors la darrera columna numèrica? Podria referir-se a diferents tipus de dades, com ara el preu per unitat; pot referir-se també a la paginació o la foliació –especialment considerant que entre el títol i aquesta columna numèrica apareix escrit el terme «fulls». A hores d'ara la nostra recerca apunta cap a una tercera hipòtesi. Si, seguint amb l'exemple de la *Suma del sacerdocio* de Garcia busquem les edicions compilades en repositoris digitals,<sup>17</sup> coneixem dues edicions d'aquesta obra: una edició en quart, perduda, impresa a Saragossa l'any 1641, i una segona edició, en infoli, impresa a Saragossa l'any 1644, ambdues per Pedro Vergés. Si mirem el nombre de folis emprats per imprimir el text (756 pàgines dividit entre 4, tenint en compte que és un imprés en infoli), el resultat de l'operació és de 189 folis i mig. Tornem a l'inventari i comprovem que la segona columna en el cas de la *Suma* ens dona 190 fulls –o folis. Llavors, aquesta columna pot estar comptant quantitats de paper imprés, una informació que encaixa amb la forma de pensar i valorar el material a mans d'un llibreter.

En altres casos, però, la xifra de la segona columna de l'inventari no acaba de coincidir exactament amb la descripció de les edicions conegudes. Per exemple, en l'edició de los *Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religión de nuestra señora de la Merced*, de Marcos Salmerón, publicat a València l'any 1646. L'edició, també en format infoli, té un total de 618 pàgines i, per tant, es farien servir un nombre aproximat de 154 folis i mig. La xifra que proporciona l'inventari en aquest cas és menor –de 100 folis-; la distància entre ambdues xifres pot estar indicant que es tracta d'un exemplar incomplet o d'una edició que no tenim controlada.<sup>18</sup> Com veiem, no podem considerar inequívocament que la segona columna de números responga als folis emprats, tot i que hem provat la fórmula amb diversos títols amb resultats molt positius. A més a més, com dèiem, el fet de comptar plec de paper sembla molt lògic si pensem que els encarregats de la feina eren llibreters i, alhora, ens planteja dues preguntes més: aquest llibres del magatzem, estaven encuadernats o sense encuadernar, com sembla que estaven els de la llibreria? i, poden haver-hi llibres incomplets?

D'entrada, cal considerar que el preu d'un llibre encuadernat i sense encuadernar varia, perquè és una tasca –un recàrrec econòmic– que s'ha de sumar al preu del text imprés. Per tant, el fet que

---

<sup>17</sup> En el nostre cas acarem les dades d'*Iberian Books* (<https://iberian.ucd.ie/>) i de l'*Universal Short Title Catalogue* (<https://www.ustc.ac.uk/>).

<sup>18</sup> Pot ser una edició amb el text complet però en la qual s'ha disposat el text d'una manera diferent, més ajustada, sense gravats o il·lustracions, per tal d'encabir més text en la caixa de composició i necessitar menys paper per estampar l'obra.

enlloc s'ésmente que tots aquests volums estaven enquadernats ens fa pensar, una vegada més, que allò que els llibreters estan veient són textos sense relligar. Encara més, en el procés d'anàlisi vam arribar a un cas específic que ens fa considerar que les obres podrien conservar-s'hi incompletes, mutilades o modificades de maneres diferents, i que de ser així entendriem per què en alguns casos la quantitat de paper emprat en l'edició coneguda i de l'exemplar documentat a l'inventari no coincideixen.

Dins el memorial dels llibres en quart del magatzem trobem la següent referència: «1. Comedias de La discreta venganza, de Lope, fulls, 76». Analitzem la informació: aparentment es descriu un únic exemplar d'un text de Lope de Vega anomenat *La discreta venganza*; sembla ser, segons la nostra primera interpretació, que podria tractar-se de més d'un exemplar de la mateixa comèdia- i d'ahí l'ús del terme «comedias» en plural-, que hauria ocupat 76 folis en total. Aquesta comèdia específicament en l'edició madrilenya de 1625 ocupa 51 pàgines -[3]+[48]- que, traduït en termes de folis, són 12,75 folis.<sup>19</sup> Això voldria dir que, si entenem que el que tenen al davant són diversos exemplars d'una única comèdia, tindrien 6 exemplars -o sueltas- de *La discreta venganza* de Lope de Vega. Si fem el mateix exercici amb altres edicions, com la madrilenya de 1627 també estem davant 49 pàgines i, per tant, la quantitat de paper emprat seria pràcticament idèntic.<sup>20</sup> L'investigador pot considerar que es tracta d'una comèdia desglossada d'aquelles que acostumaven a eixir de impremta Cormellas, però en aquest cas pertany a una part de comèdies que no s'hi va estampar mai, i de la qual sols coneixem una edició barcelonina, a càrrec d'Esteve Liberós, el 1630, feta seguint l'edició *princeps* madrilenya de 1625 (Fernández y Gómez 2021, 65).<sup>21</sup>

Exposades i valorades totes les dades, sembla ser que l'explicació més probable és la més senzilla: la comèdia *La discreta venganza*, de Lope de Vega, és la que encapçala la *Parte veinte de comedias* del mateix autor i, que a més, té una extensió, segons la taxa, de 75 plec i mig aproximadament en l'edició madrilenya de 1625. Per tant, el que poden estar veient els llibreters -que tampoc havien de ser necessàriament uns grans experts de la literatura d'entreteniment del moment- és una edició acéfala, mancada de portada i preliminars. De ser així, caldrà ser molt curosos a l'hora d'acabar les xifres d'aquesta segona columna numèrica, com veníem dient, perquè en

**19** Ens referim a l'edició *Parte veinte de las comedias*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa y Juan González, 1625.

**20** Ens referim a l'edició *Parte veinte de las comedias, dividida en dos partes*, Madrid, por Juan González a costa de Alonso Pérez, 1627.

**21** Fem notar aquesta dada perquè es podria considerar que és una edició amb el text ajustat per encabir-lo en menys folis, com s'ha detectat en alguns casos a la impremta Cormellas (Pontón 2014, 28; Gómez 2015, 179, 185).

cas de referir-se als folis ens poden estar indicant edicions controlades però incompletes o edicions d'una mateixa obra que no ens han pervingut i no tenim documentades.

Fet tot aquest estat de la qüestió, arribem a la part que pot suscitar més interès a l'investigador: quins llibres hi ha a l'inventari de la casa Cormellas del 1667? Són exemplars de les obres impreses per la família Cormellas o hi ha volums adquirits?

### 3 Entre prestatges

Com ja havíem avançat, entre els dos espais que conformen la casa del Call -llibreria i magatzem- hi ha quasi dos milers de títols.<sup>22</sup> A grans trets podem dir que el 20,4% i el 11,16% de les obres d'aquests dos espais respectivament responen a literatura de ficció, de manera que una àmplia majoria de les obres recollides seran de textos no ficticials. Tractant-se de dos espais diferenciats mirarem d'exposar ací els seus continguts, també, en dues seccions diferenciades.

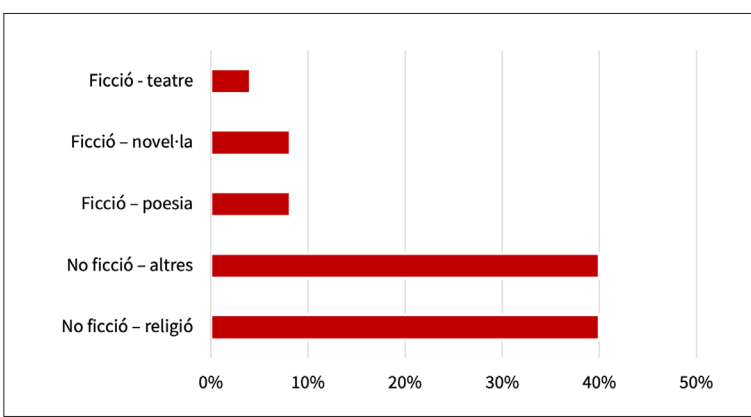
#### 3.1 La llibreria

La llibreria dels Cormellas tenia l'any 1667 al voltant de nou-cents títols que recollien una varietat d'impresos àmplia i variada. El bloc més nombrós, amb un percentatge aproximat del 40% dels títols, correspon a obres religioses des de diferents punts de vista. Hi ha, com era d'esperar pel seu èxit en l'època, obres de fra Luis de Granada com *La introducción del símbolo de la fe* (sense determinar-ne la part); múltiples *Flos sanctorum* i vides de sants com la *Vida y purgatorio de San Patricio* de Juan Pérez de Montalbán o la *Vida y penitencia de santa Teodora de Alexandria* de Cristóbal González de Torneo [imatge 2].

També podem trobar-hi manuals per resar el rosari o per l'ofici religiós, com ara *Tratado de las ceremonias de la misa y las demás cosas tocantes a ella* [...], de Juan de Bustamante, manuals de confesors com els *Veintiquatro discursos sobre los pecados de la lengua, y como se distinguen y de la gravedad de cada uno de ellos*, de Luis de Torres, i també llibres sobre models de conducta com *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones christianas, para que en todo género de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma* de Alonso Remón o *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* de Francisco de Luque Fajardo.

---

<sup>22</sup> Parlem de títols perquè algunes obres estan dividides en diversos toms i, per tant, la quantitat seguint aquest criteri supera els dos mil títols a què ací ens referim.



Imatge 2 Distribució per tipologies dels volums de la llibreria dels Cormellas en 1667 segons l'inventari

El 40% restant dels títols de no ficció de la llibreria es distribueix entre textos historiogràfics, científics, legals, educatius o al voltant de diferents oficis i actes comercials. Començant per les obres de caire històric trobem obres com ara el *Enchiridión de los tiempos*, d'Alonso de Venero, amb menció a les Índies o, en aquesta mateixa línia, la *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta. Hi ha textos d'història peninsular, com els quatre toms de la *Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reynos de España*, d'Esteban de Garibay o els *Anales del reino de Valencia*, de Francesc Diago. També apareixen històries vinculades a reis o personatges de renom com *La fama austriaca o historia panegírica de la vida y hechos del emperador Ferdinando Segundo o El seyano germánico Alberto Wenceslao, Eusebio de Volstein [...]*, ambdós de José Pellicer de Ossau y Tovar.

Pròpiament sobre l'àrea geogràfica principatina, paga la pena remarcar la presència d'un dels pocs textos relacionats amb el devenir de la Guerra dels Segadors inventariats, de la qual els Cormellas van ser grans difusors a través de la pamfletística; ens referim a l'opuscle de Ramón Dalmau de Rocaberti *Presagios fatales del mando francés en Cataluña*, publicat el 1646 a Saragossa i sense edició coneguda a Barcelona. S'hi poden localitzar encara alguns textos derivats de les institucions comtals com el *Libre dels quatre senyals del general de Catalunya [...]* o els comentaris de Tomás Miere a *l'Apparatus super constitutionibus et capitulis curiarum Cathalonie*.

En l'apartat d'obres relacionades amb temes bèl·lics, hi ha molts pocs títols, com els dos exemplars de la *Destreza de las armas*, de Luis Pacheco de Narváez, sobre les destreses vinculades a aquesta activitat, però que tenien un pes poc significatiu en el conjunt de la llibreria. Pel que fa a les obres científiques, trobem títols de medicina i

cirurgia, de geografia, d'agricultura i ciències naturals i, en especial, diversos llibres d'aritmètica. Destaquem en aquest apartat les obres d'Esteban Pujasol, *El sol solo y para todos sol de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*, o l'obra d'astronomia de Jerónimo Cortés, *Lunario y pronóstico perpétuo general y particular para cada reyno provincia*. En matèria d'educació, per tractar de definir-ho en un sentit ampli, trobem algun manual per escriure poesia o cartes, com és el cas de *Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, de Luis Alfonso de Carvallo, o la *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos*, de Juan Pablo Bonet.

Passem ara a intentar dibuixar les tendències pel que fa als llibres de ficció que ocupen el 20,4% restant de la llibreria. No cal perdre de vista, en aquest punt, que algunes obres tenen una composició miscel·lània i s'hi combinen poesies, segments narratius o peces teatrals, inspirades més o menys en la contemporaneïtat de l'autor o amb un objectiu múltiple (estètic i moral, per exemple), de manera que distribuïm la descripció en seccions orientatives i utilitàries per a la nostra tasca.

D'aquest percentatge, hi ha un gènere que sobresurt respecte de la resta: la poesia. Amb un 40% dels títols d'aquesta secció localitzem autors de renom com Lope de Vega –l'autor més repetit de l'apartat de ficció d'aquest inventari– de qui trobem les *Rimas sacras o Jerusalén Conquistada*; Luis de Góngora i les seues *Delicias del parnaso*, el cançoner compilat per Luis de Llinares –*Cancionero, llamado flor de enamorados, sacado de diversos autores*– o unes *Justas poéticas* del valencià Guillem Català de Valeriola. D'aquestes, ni les *Rimas* de Lope, ni les *Justas* de Valeriola comptaven amb una edició barcelonina localitzada, de manera que ja podem intuir que la conformació de la llibreria conté edicions pròpies i adquisicions d'altres estampes.

En l'apartat de novel·les podem comptabilitzar també quasi una seixantena de títols. L'autor més repetit és Miguel de Cervantes, de qui podem trobar obres com la *Galatea*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, així com per suposat *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. El segon autor amb més resultats és Alonso de Castillo Solórzano, amb tres exemplars de *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, imprès per Cormellas, *La niña de los embustes* o *Lisardo enamorado*. D'aquestes, la primera i segona compten amb edicions a Barcelona, mentre que de la darrera coneixem dues edicions publicades a València. Els segueix Lope de Vega amb els títols més coneguts de l'autor –*La Dorothea*, *El peregrino en su patria* o *Pastores de Belén*. Encara hi ha algunes obres que es poden correspondre amb les edicions impreses o finançades per la família Cormellas com els tres exemplars de *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán, de la qual ens consta que existí una edició finançada i impresa per Cormellas l'any 1646.

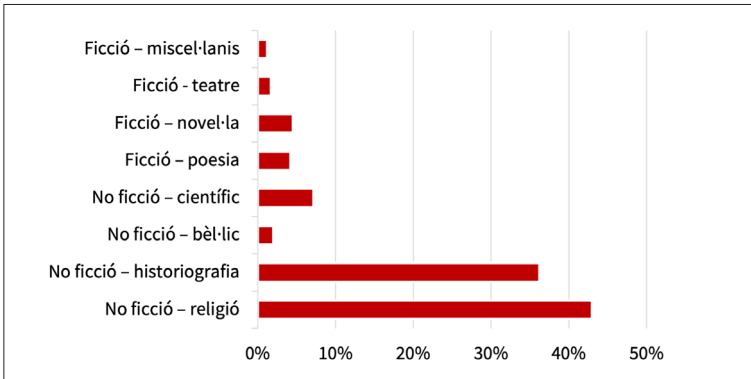
Menció a banda mereix el fet que s'hi trobe el llibre de cavalleri-  
es *Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández, del qual ens consta  
que s'hi conservava complet –els quatre toms– dividit en dos volums.  
L'última edició publicada d'aquesta obra és de 1587, anterior a l'ini-  
ci de la tasca de Sebastià de Cormellas pare com a impressor a Bar-  
celona, una dada que ens permet intuir una mica millor com es con-  
forma aquesta llibreria: aplegant exemplars que per motius diversos  
susciten l'interés dels seus propietaris i que, en la línia del que co-  
neixem de les biblioteques de l'època, ben segurament es conforma  
a través de les tres fonts principals d'adquisició –compra en taller,  
compra en almoneda i herència– junt amb una quarta font: l'estam-  
pa en l'obrador familiar.

No volem tancar aquesta secció sense fer esment a un altre gènere  
literari: el teatre. La meitat de les obres teatrals indexades corres-  
ponen a compendis miscel·lanis amb textos de diversos autors, com  
ara *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas*,  
*Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos y bailes entre-  
mesados o Laurel de comedias de diferentes autores*. Atesa la proli-  
feració d'aquestes publicacions i el grau de sintetisme de l'inventari  
és impossible identificar l'exemplar i poder parlar de dramaturgs es-  
pecíficament. Sí que podem saber, en canvi, que a la llibreria s'aple-  
guen peces teatrals de Tirso de Molina, de Luis Quiñones de Bena-  
vente, de Juan Cabeza, de Pedro Calderón de la Barca, de Juan Ruíz  
de Alarcón, de Juan Pérez de Montalbán i de Lope de Vega. D'aquest  
últim, a més de contenir quasi totes les parts de comèdies impreses  
fins aleshores, també compta amb la *Relación de las fiestas que la  
insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado  
hijo patrón san Isidro, con las comedias que se representaron y los  
versos que en la justa poética se escribieron*, de la qual sols docu-  
mentem una edició a Madrid l'any 1622 en l'obrador d'Alonso Martín.

### 3.2 El magatzem

Pel que fa a aquest segon espai, intitulat «magatzem» en el docu-  
ment que extractem ací, trobem que aplega un major nombre de tí-  
tols respecte de la llibreria, 1.075 per ser exactes. D'aquests, però,  
hi ha referències que coincideixen amb la primera part del registre  
bibliogràfic, de manera que no estem davant un inventari que docu-  
menta quasi dos mil títols diferents, si bé les xifres ja denoten que  
necessàriament hi ha diferències entre ambdues parts. La informa-  
ció es disposa seguint un recorregut lògic: els llibreters i el seu es-  
criba anoten allò que troben en les tres habitacions que conformen  
el magatzem, i el registre es fa atenent a les dimensions dels volums,  
extractant en primer lloc els títols en infoli, i posteriorment en quart,  
en huité i així successivament. Això implica necessàriament que hi





Imatge 3 Distribució per tipologies dels volums del magatzem dels Cormellas en 1667 segons l'inventari

haurà un cert ordre temàtic en la disposició de les obres, tot tenint en compte que el format de les impressions coincidia en alguns casos amb unes temàtiques o unes altres, com ara els textos litúrgics o tractats historiogràfics en infoli o la literatura de ficció i llibres d'oració en formats més xicotets.

Proporcionalment, sols un 11,64% de les obres aplegades es corresponen amb textos ficticials, mentre que hi ha una àmplia majoria de literatura de no ficció [imatge 3]. Dins aquesta, i de la mateixa manera que veïem amb la llibreria, la literatura religiosa és la que aplega més resultats, amb una freqüència del 42,96% dels títols identificats. Hi ha algunes coincidències respecte de la llibreria com els *Tratados espirituales* d'Hipòlita de Rocabertí o *Del aprecio y estima de la gracia divina que nos mereció el hijo de Dios con su preciosa sangre y pasión*, de Juan Eusebio Nieremberg. A més d'aquests, tornem a trobar algunes tendències com ara la presència continuada de *Flos sanctorum* – és el cas del *Flos sanctorum o Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del principado de Cataluña* del frare Antoni Vicenç Domènec- o les vides exemplars –com la *Historia de san Ramón de Peñafort, frayle de predicadores, en coplas castellanas* de Vicente Miguel de Moradell. També trobem sermons d'autors diversos, alguns fins i tot miscel·lani com el *Teatro evangélico de sermones escritos por diferentes autores, y a singulares asuntos, con tabla para las ferias mayores de cuaresma*, compilat per Juan de Porres, o els manuals per a la predicació –per exemple, els *Asuntos predicables para todas las dominicas de pentecostés* de fra Diego Niseno o els *Conceptos extravagantes y peregrinos sacados de las divinas y humanas letras y santos padres, para muchas y varias ocasiones que por discurso del año se ofrecen predicar*, de Tomás Ramón.



Pel que fa a la historiografia, podem remarcar, per una banda, algunes tendències com ara les obres sobre història antiga, dedicades als primers pobladors com l'*Eptome histórico* de Dídac de Rocabertí o la *Historia natural y moral del nacimiento del mundo*, de Francisco García del Valle. Per una altra banda, hi ha una nòmina remarcable de històries peninsulars, com és el cas dels dos toms de la *Historia general de España* de Juan de Mariana. Encara podem destacar-ne d'altres de caire territorial: la *Primera parte de la historia de Sagunto, Numancia y Cartago*, de Lorenzo de Zamora o la *Conquista de la Bética, poema heroico en que se canta la restauración y libertad de Sevilla por el santo rey don Fernando*, de Juan de la Cueva. Una vegada més, com vèiem en descriure la llibreria, trobem històries centrades en territoris més llunyans, com la *Historia de la Nueva México*, de Gaspar de Villagrà, o la *Historia oriental de las peregrinaciones*, original de Fernão Mendes Pinto amb traducció de Francisco de Herrera Maldonado, a més de títols relatius a la història de la Xina o Japó, o fins i tot del Perú, sense especificar-ne l'autoria. Finalment, en aquesta secció tenen una presència molt remarcable al magatzem les vides de personatges de renom o el relat d'episodis específics de les seues vides, especialment dels reis, entre les quals trobem la *Vida de Alejandro Magno*, de Fernando de Biedma, o les *Memorias que escribió de sí Margarita de Francia, duquesa de Valois, llamada reina de Navarra [...] traduí per Jacinto de Herrera i Sotomayor*, així com biografies relatives a Felip IV d'Aragó, el rei Roderic, Gustau Adolf II de Suècia, Enric III de Navarra i Joan d'Àustria.

Malauradament no hi ha rastres de textos breus -relacions de successos o cròniques de fets remarcables- tot i que sí que trobem la relació derivada de les núpcies de Felip III d'Aragó, *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el casamiento del rey don Phelipe, nuestro señor III, con doña Margarita de Austria, dirigidas al conde don Jayme Zeferino*, escrita per Gaspar Aguilar i impresa a València l'any 1599, o el *Viaje de la serenísima reina doña María Ana de Austria, segunda mujer de don Phelipe Quarto, hasta la real corte de Madrid desde la imperial de Viena*, de Jerónimo Mascareñas. Al marge d'aquestes dues entrades, no hem identificat altres testimonis de literatura circumstancial o pamfletística, malgrat que va ser una activitat habitual en la impremta Cormellas. És lògic pensar, però, que les relacions de successos o cronicons són textos preparats per a una circumstància específica i tenen una vida «útil» molt limitada, un tret que dificulta que la família tinguera intenció de guardar-ne exemplars. A aquest fet, a més, cal sumar la poca qualitat de les impressions d'aquest tipus, sovint de poques pàgines i que, per tant, les fa més susceptibles a la pèrdua o extinció.

Passem ara a fer esment de les obres de tipus bèl·lic, bé siguen textos sobre gestes o de maniobres o habilitats vinculades amb la guerra. En aquest cas tenen una presència molt reduïda entre els volums

del magatzem identificats -al voltant d'un 2%-, i sols documentem uns pocs títols, relacionats amb episodis històrics com dos exemplars diferents *Guerra de Flandes*, de Guido Bentivoglio amb traducció de Vasilio Baren,<sup>23</sup> i textos sobre estratègia o destresa com *Modo de pelear a la jineta*, de Simón de Villalobos o, una vegada més, *Destreza de las armas*, de Luis Pacheco de Narváez.<sup>24</sup> Són més presents, en canvi, textos relacionats amb la política, com *Ejecución de políticas y brevedad de despachos*, de Luís Álvarez Correa; *Engaños y desengaños del tiempo, con un discurso de la expulsión de los moriscos de España y unos avisos de discreción, para acertadamente tratar negocios*, de Blas Verdú o *Los discursos políticos y avisos de Parnaso de Trajano Bocalini, caballero romano*, traduït per Fernando Peres de Sousa.

Pel que fa als textos científics o relacionat amb l'aprenentatge, ocupen un 7,17% de les obres recollides. Majoritàriament trobem títols relacionats amb medicina, que alhora es podrien desglossar en destreses més específiques. A tall d'exemple destaquem els *Diez privilegios para mujeres preñadas con un diccionario médico*, de Juan Alonso de los Ruices de Fontecha o el *Método y orden de curar las enfermedades de curar los niños*, de Jerónimo Soriano. També hi ha obres sobre física, matemàtiques, aritmètica o ciències naturals. Destaquem, però, l'aplec d'obres sobre educació en matèria lingüística i literària, amb obres sobre sintaxi com la *Declaración de las reglas que pertenecen a la sintaxis para el uso de los nombres y construcción de los verbos* de Pedro Reina de Maldonado o els més de setanta exemplars de les «Taules de Gibert», ben segurament les *De genere, et declinatione nominum, deq. praeteritis, & supinis verborum*, de Jaime Felipe Gibert.

Finalment, i encara dins de les obres de caràcter no ficcional, és interessant remarcar la presència de tres títols referits al desenvolupament d'oficis sense presència en el registre de la llibreria. Ens referim a *Reducciones de oro y señorage de plata, con las reglas y tablas generales de lo uno y de lo otro* -de Juan Vázquez de Guzmán-, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* -de Martín de Andújar-, i *Almotacén o fiel de la medida y peso que se debe dar al pan, vino, carne, aceite, y de otras mercaderías* -de Vicente Montesino.

Passem ara a fer una breu síntesi de les entrades relatives a la literatura de ficció d'aquesta segona secció. Com ja havíem avançat, ocupa un 11,64% dels títols aplegats, dels quals aproximadament un terç de les obres referides es correspondrien a edicions en quart, i la resta a formats menors -en octau o més xicotets. La distribució

---

**23** Parlem de dos exemplars diferents perquè un havia de ser en infoli i l'altre en quart. Ara bé, actualment sols hem pogut localitzar exemplars en infoli estampats a Madrid, però cap edició en quart.

**24** AHPP, Francesc Serra, 875/31 f. 519v.

entre textos poètics, novel·les i obres teatrals manté la mateixa tendència que la llibreria, i hi identifiquem 39 obres poètiques, 40 novel·les i 14 títols de teatre, majoritàriament volums amb comèdies de diversos autors, a més de 13 obres de tipus miscel·lani que combinen dos o més gèneres.

En primer lloc, en relació amb la poesia, que representa un 32,5% de la literatura de ficció, hi ha vint-i-sis autors diferents o obres miscel·lànies, però l'autor amb més concurrències és Lope de Vega, de qui detectem dos exemplars de la *Corona trágica vida y muerte de la serenissima reyna de Escocia Maria Estuarda* o un exemplar de les *Rimas del Fénix*. El segueix Alonso de Ledesma amb tres exemplars de l'obra *Romancero y monstró imaginado*, possiblement exemplars de l'edició feta a l'obrador dels Cormellas el 1616. De Manuel de Faria e Sousa s'hi inventarien una de les dues parts que conformen *Divinas y humanas flores* i *Fuente de Aganipe*. Tot plegat, el conjunt és tan heterogeni que és difícil sintetitzar-lo ara i ací, tot i que almenys 24 dels títols coincideixen amb obres registrades en la llibreria. Sí que podem fer notar, però, que sota el títol «Silva de romances», l'autoria del qual desconeixem, s'acumulen 250 exemplars, una de les xifres més altes del magatzem, i la segona més alta en relació amb les obres de ficció.

En segon lloc, si miren els títols de novel·les, que representen un 33,05% de la literatura de ficció, detectem algunes coincidències respecte de l'apartat de la llibreria. Alguns autors tornen a ser els més repetits, encapçalant la llista Alonso de Castillo Solórzano amb sis resultats diferents respecte de la llibreria, com ara *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, *Los amantes andaluces* o *Noche de placer*. En canvi, les tres obres atribuïdes a Miguel de Cervantes i les dues a Juan Pérez de Montalbán coincideixen amb les que ja hem nomenat en l'apartat anterior. Destaca, per ser de les poques autores femenines de tot el conjunt, la presència de María de Zayas, de qui es referencien tres volums de les *Novelas amorosas y exemplares* –dues d'elles corresponents a la primera i segona part específicament. De totes les referències, però, és el *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, el que acumula el major nombre d'exemplars, 131; comptem, a més, que aplicant l'anàlisi de les dades numèriques que hem explicat en descriure l'inventari, les característiques –una obra en format dotzè i de 10 folis d'extensió– coincideix de ple amb l'edició de la casa Cormellas de 1616, amb la qual cosa podria ser el producte romanent d'aquest tiratge.

En tercer lloc, ens detenim ara en els títols relacionats amb el gènere teatral –que representa un 11,6% de la literatura de ficció. De la mateixa manera que en la llibreria, hi ha múltiples referències a seleccions d'obres teatrals amb peces de diversos autors –amb títols com *Laurel de comedias quarta parte de diferentes autores*, *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España* o *Ramillote gracioso de entremeses*. D'autors identificats podem esmentar

Juan Cabeza, Alonso Jeronimo Salas Barbadillo, Pedro Jaime Casiano, Baptista Remiro de Navarra, Diego Alonso Velázquez de Velasco, Francisco de Navarrete i Ribera i Lope de Vega. Els dramaturgs, per tant, pràcticament difereixen d'aquells esmentats en la llibreria, i sols Juan Cabeza i Lope de Vega coincideixen, així com els títols de les obres respecte del registre anterior. De les catorze entrades, com es pot intuir pels títols que hem citat, la majoria corresponen amb comèdies, i sols la *Casa de juego* de Navarrete, *Los peligros de Madrid* de Navarra o el *Ramillote gracioso de entremeses* difereixen d'aquesta tendència. En general, com amb la resta del magatzem, el nombre d'exemplars acostuma a ser baix -amb un únic exemplar o uns pocs, però sense un repertori massa elevat- excepte en el cas de les «Comedias sueltas de difarents autors», de què s'hi conservaven 300 exemplars. Malauradament solament amb el títol no podem identificar què estaven veient els llibreters, si era un volum de diferents comèdies o una amalgama de comèdies de procedència diversa, ni tampoc si era una impressió propera al 1667 o, fins i tot, material imprés pels Cormellas.

Paga la pena fer esment, abans de concloure amb la descripció del magatzem, de la presència d'uns pocs títols que, dins la categoria de ficció, hem definit com miscel·lanis, perquè en el seu interior combinen poemes amb peces dramàtiques o amb segments narratius, ja que representen un 10% del segment ficcional d'aquest espai. En aquesta secció trobem 13 títols diferents, com ara *El Enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León, y del Águila [...] d'Álvaro Cubillo de Aragón*, que combina romanços, comèdies, villancets i d'altres gèneres; *Navidad de Zaragoza repartida en quatro noches*, de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, definida per Sánchez (2020, XXIII) com una «novela miscelánea» per la combinació de fragments poètics, narratius i dramàtics. Una cosa semblant passa amb *Los alivios de Casandra*, d'Alonso de Castillo Solórzano, que aplega cinc novel·les i una peça teatral.

## 4 Anàlisi de les dades i primeres conclusions

### 4.1 Síntesi de l'anàlisi documental

En el present article hem mirat de posar en valor la tasca editorial dels Cormellas i el seu obrador, que va estar actiu durant més de cent anys, administrat per diversos membres de la mateixa família que van deixar la seua empremta personal en l'evolució del negoci. Per aconseguir-ho hem seleccionat una sèrie de documents de naturalesa diversa -testaments, inventari, llibres impresos, etc.- que estudiem combinant el treball bibliogràfic, l'extracció de dades de fons arxivístics i l'anàlisi del corpus resultant d'aquest procés. De tots els

seus anys d'activitat ha quedat un romanent documental, pràcticament inèdit, que ens serveix per estudiar la projecció d'aquesta família en relació amb la circulació del llibre imprès. És precisament la suma de la documentació notarial i el catàleg de les obres impreses pels Cormellas la que ens permet aproximar-nos a l'estudi de la seua petjada dins i fora de la corona d'Aragó.

En la part central de la nostra aportació hem descrit un document inèdit fins ara, l'inventari de béns de 1667, tenint en compte el context en què va ser elaborat, l'autoria, la disposició de la informació i alguns entrebancs per a la correcta interpretació de les dades. Una vegada extreta la informació i classificats els títols tenint en compte el contingut central de cada obra, hem fet una primera descripció de què es va trobar en la llibreria i el magatzem de la casa Cormellas el 1667, poc després del traspàs de Sebastián de Cormellas «el mozo». Tot i que aquesta tasca de classificació segueix en procés, atesa l'extensió del document i la quantitat de referències, a hores d'ara comprovem que les temàtiques segueixen la tendència general de les llibreries i biblioteques privades de l'època, amb un domini dels textos religiosos i la variació de la resta de tipologies depenent de l'ofici o trajectòria vital del propietari. Pel que fa als Cormellas, podem afirmar que en ambdós espais -llibreria i magatzem- la presència de textos literaris de ficció és menor a la d'altres productes editorials, entre els quals el més abundant és el llibre de temàtica religiosa i devocional, materialitzada en diversos tipus de text, que acumula al voltant del 40% de les referències. Aquesta preferència és fàcil d'explicar, atès que són obres fàcils de comprar i de vendre i que aporten un benefici econòmic ràpid per a qui hi comercia (Espino 2003, 212). La història -de les Índies, de la Península, de la corona d'Aragó o del Principat- també ocupa un espai significatiu. S'hi poden localitzar també vides de persones destacades o històries de països més allunyats de l'imaginari del moment com Japó o la Xina. Una absència remarcable, tenint en compte el tipus de producte estampat a la casa Cormellas, és la de fulls solts o relacions de successos, pràcticament inexistents a l'inventari.

El tercer gran tema del registre és la ciència. Llibres de medicina, cirurgia, ciències naturals o aritmètica són freqüents en ambdues seccions del registre; en canvi, la presència de textos bèl·lics és molt poc destacable. Algunes tipologies presenten diferències entre les quantitats esmentades en la llibreria i el magatzem, com ara en el cas dels textos de caire polític o els llibres instrumentals -de comptes o de taxació de productes- presents en el magatzem però pràcticament inexistents en la llibreria. Aquestes diferències poden ser útils per mirar d'entendre la diferenciació d'espais i d'obres entre un lloc i un altre, a què ens referirem una mica més endavant.

Finalment, pel que fa als títols de ficció, amb un 20,4% i un 11,64% en la llibreria i magatzem respectivament, comprovem que trobem

resultats molt semblants pel que fa als percentatges d'obres líriques, narratives o teatrals. A diferència d'altres temàtiques o tipologies del registre inventarial, les obres de ficció no aporten contrastos rellevants que ens puguin donar claus interpretatives sobre la diferenciació d'espais o l'especialització dels Cormellas com a impressors i mercaders del llibre.

Sí que paga la pena remarcar que quasi un 20% dels títols de la llibreria pertanyen a obres de ficció, pràcticament el doble del que Espino (2003, 222) determinava per a les biblioteques barcelonines de la primera meitat del segle XVII. Ara bé, és imprescindible fer notar que tot allò que conforma l'espai que el notari Corbera va anomenar la llibreria sembla ser la conseqüència d'una casuística complexa i que ben segurament és el resultat de la conjunció de diversos factors: els llibres impresos a l'obrador -aquells amb millors vendes i aquells que no van aconseguir vendre-, volums comprats o intercanviats amb altres impressors, llibreters o corredors de llibres d'arreu de la Corona d'Aragó, de la Península o de l'itinerari d'intercanvi que connectava el Principat amb França o Itàlia en aquell moment.

#### 4.2 Primeres conclusions i hipòtesis de treball

La descripció dels materials de l'inventari planteja una sèrie de preguntes sobre els espais de la llibreria i del magatzem, la seua funció, o el procés com aquests s'han conformat, una qüestió que pot estar directament connectada amb l'evolució de les tasques dels Cormellas en relació amb el negoci de la impremta.

En primer lloc, i mirant d'entendre per què els títols estan repartits en dos espais diferents -llibreria i magatzem- trobem un fil argumental en les últimes voluntats de Sebastià de Cormellas pare i fill. En un dels processos de divisió de l'heretat s'extracten detalls del testament fet per Sebastià de Cormellas fill l'any 1666 en què, després d'encarregar una llista de misses per la seua ànima i dels seus predecessors, fa constar que «per charitat de part de dites missas se han insolutum donat las sobreditas tres mil sexanta- tres lliuras y divuyt sous en què són estimats per duas personas tots los papers y tomos de la estampa que fou de dits senyors pare y fill Cormellas, tant nous com vells, sens enquadernar».<sup>25</sup> La cita, al nostre entendre, ens pot estar indicant una possible funció dels volums del magatzem: els llibres que han taxat dues persones -que ben probablement podrien ser Joan Selma i Ramon Boxeda- són tant obres noves

---

**25** Encara fan notar, unes línies més endavant del mateix document, que si la venda fora per més diners dels que s'han estipulat -una situació possible depenent del temps que tarden a vendre els llibres- s'haurà de reajustar el nombre de misses a celebrar.

com altres més antigues, pertanyen tant a Sebastià Cormellas pare com al «mozo» i són volums sense enquadrar. De ser certa aquesta coincidència aquests volums –un miler segons registra l'inventari– tindrien un valor estimat de 3063 lliures i 18 sous que si la confraria beneficiària venia havia d'invertir en la celebració de misses.

Dit això, el nom donat als espais pel notari Boxeda no és, al nostre parer, aclaridor pel que fa a la distribució de títols o a la funció dels espais. Si donem per vàlida l'associació entre l'inventari del magatzem i les indicacions del testament que just fa un moment hem exposat, podríem considerar que els volums d'aquest espai tenen una millor projecció comercial. Ara bé, no podem confirmar aquesta teoria perquè, com hem vist, la distribució de temes i gèneres tampoc és concloent per poder establir-hi funcions. L'únic rastre documental que ens podria fer pensar que els llibres del magatzem tenen una major utilitat que els de la llibreria és que en la descripció de la llibreria es notifica que hi ha un conjunt de llibres «trencats i duplicats», però no deixa de ser una dada excessivament laxa.

Encara més, de l'anàlisi dels títols des d'un punt de vista cronològic tampoc extraïem conclusions fermes per caracteritzar la llibreria i el magatzem com a espais amb funcions clarament diferenciades. Per una banda, analitzant l'any de les edicions *princeps* de les obres identificades, en ambdós casos el resultat indica una xifra superior al 60% d'obres que van ser publicades per primera vegada entre 1600 i 1640, o fins i tot localitzem alguns títols amb primeres edicions anteriors al 1580. El predomini de textos més antics per sobre de possibles novetats editorials podria fer-nos dubtar sobre la funció dels espais o fins i tot sobre el projecte editorial,<sup>26</sup> però aquesta dada s'ha de prendre com un valor relatiu atès que de la manera com estan identificades les entrades és pràcticament impossible saber quina edició tenia al davant el responsable de l'inventari. Per tant, a hores d'ara no podem establir una diferenciació de les obres d'acord amb l'espai físic que ocupaven en la casa i l'obrador del carrer del Call. Per tant, la funció de cada espai roman, ara per ara, una pregunta sense resposta definitiva.

Del registre de l'inventari hem pogut identificar aproximadament el 50% dels títols de la llibreria i un 30% del magatzem, i les dades resultants apunten cap a una nissaga que va anar adoptant rols diferents pel que fa al comerç del llibre. En total, dels quasi dos mil títols

---

**26** El cas de Cormellas s'assembla en aquest fet i d'altres al del llibreter madrileny Miguel Martínez, que en un inventari de 1629 combina obra més antigues amb d'altres més recents. A aquest fet, Dadson exposava dues possibilitats interpretatives sense decantar-se per cap d'ella clarament: o bé que la llibreria no funcionava massa bé, o bé que Martínez s'havia especialitzat tant en llibre antic com modern (Dadson 1998, 319-20). En el cas dels Cormellas es podria relacionar amb els canvis de rol respecte del negoci familiar de Cormellas pare i fill.



del registre n'hem identificat 771, i d'aquests sols 212 es corresponen amb obres que es van estampar a la ciutat comtal. Més concretament, del 50% de les obres identificades en relació amb la llibreria sols un 27,4% dels títols es van imprimir a la ciutat de Barcelona, i d'aquests sols un 11,4% són edicions dels Cormellas segons les dades de què disposem actualment. De la mateixa manera, del 30% dels llibres del magatzem identificats, un 27,5% de les obres s'han imprès a Barcelona, i d'aquestes la meitat coincideixen amb els textos impresos pels Cormellas. Aquestes xifres, que hem de prendre amb cautela perquè encara cal identificar una quantitat significativa d'obres, ens fan considerar que els Cormellas van dur a terme una activitat comercial d'intercanvi de volums gens menyspreable. Com hem vist, el 73% de les obres identificades en ambdós espais no tenen una edició barcelonina coneguda, i algunes vegades fins i tot són edicions úniques fetes en altres indrets de la geografia peninsular o europea, com ara Madrid, Lisboa, València, Toledo o Córdoba.

Siga com siga, estem en disposició de considerar que el projecte editorial dels Cormellas no sols passava per la reimpressió dels textos amb més èxit a Castella, com indiquen les xifres provisionals que hem tractat ací, sinó que també van desenvolupar una tasca com a mercaders i distribuïdors de llibres, com a mínim, a la corona d'Aragó i Castella, com ja havien apuntat de manera més teòrica Vindel (1935, 60) o Ramos (2009, 30).

Sense voler entrar ací en massa detall perquè és un tema del que ens ocuparem en un altra aportació, les xifres que exposem en aquest article, així com la documentació notarial amb què estem treballant, ens permeten parlar de dos projectes editorials diferenciats a mans de Sebastià de Cormellas pare i Sebastià de Cormellas fill. Mentre que el negoci principal del pare és clarament el de la impremta –tot i que existeixen indicis per poder parlar de plets legals per la venda de llibres sense autorització–, Sebastià de Cormellas fill fou primer llibreter i després mercader, mai impressor. El canvi d'ofici, a més, va coincidir amb la mort del pare i amb el seu nomenament com a conseller quart de la ciutat de Barcelona.

En aquestes coordenades, i en defensa del seu estatus social i de la conservació de l'estampa Cormellas, va dur a terme la publicació l'any 1638 del text *Discurs en favor de Sebastià de Cormellas, mercader, contra los magnífics consols [...] de la Llotja de la Mar*. El text, redactat amb el suport d'advocats de primer ordre –com ara Joan Pere Fontanella– adduia que el primer a exercir l'ofici fou d'estatus noble i que, per tant, no es podia considerar una art mecànica, ni el fet de ser-ne propietari anava en detriment del seu estatus com a mercader; defensava la impremta com un art liberal que servia, entre d'altres, per exercitar el coneixement intel·lectual i difondre la fe cristiana. La motivació per a la creació i publicació del discurs sembla respondre a un requeriment per part del Consell, però més



enllà del procediment legal, del qual ens ocuparem en un altre moment, el *Discurs* és una petjada ben significativa de com la mentalitat de Cormellas fill era la d'algú que buscava un progrés social que la germandat d'impressors o la confraria de llibreters no li podien proporcionar.<sup>27</sup> Ara bé, mantenir la impremta li proporcionava una font d'ingressos i un material amb què mercadejar –en alguns moments amb les conseqüències legals d'exercir una tasca fora del seu ofici.

Tot plegat, ací hem aportat dades per anar més enllà d'algunes de les fites remarcades de la nissaga Cormellas –com ara la impressió de literatura del Siglo de Oro o relacions de successos– o de les hipòtesis teòriques sobre la seua habilitat per reimprimir i distribuir obres. L'anàlisi dels continguts de l'inventari, així com d'altres rastres documentals, ens permet aprofundir en altres qüestions de gran importància per entendre el circuit comercial de la corona d'Aragó i de la península Ibèrica. Ara podem interpretar amb xifres i arguments fermes que la «casa» Cormellas fou un negoci complex i variant, adscrit a les tendències literàries i a les múltiples possibilitats comercials del negoci del llibre del segle XVII, en contacte amb altres impressors i, alhora, exercint com a distribuïdors de lletra impresa en una xarxa comercial que encara estem en procés de dibuixar. Hi romanen qüestions per resoldre, que anirem desgranant en futures aportacions, però podem parlar dels títols que els Cormellas van acumular a casa seua, de l'accés a obres impreses fora de la ciutat comtal i de la corona catalanoaragonesa i la possible diferenciació de rols i interessos comercial amb el pas dels anys.

## Arxius consultats

AHPB, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Jaume Corbera, 730/33.  
AHPB, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Rafael Cassanyes, 867/27.  
AHPB, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Francesc Serra, 875/31

## Bibliografia

Camprubí, X. (2012). «Llibres i lliure comerç a la Barcelona moderna: els conflictes entre l'impressor Rafael Figueró i la confraria dels llibreters (1671-1711)». *Recerques* 65, 75-107.  
Camprubí, X. (2014). *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps* [tesi doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.  
Camprubí, X. (2020). *La revolució de la impremta*. Catarroja: Afers.

---

**27** Hem de tenir en compte, a més, que jeràrquicament la germandat d'impressors està per sota de la confraria de llibreters, de manera que esdevenir impressor hauria suposat una davallada en les seues aspiracions socials.

- Cayuela, A. (2005). *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Clemente, Y. (2010). «Los catálogos de librería de las sociedades Anisson-Posuel y Arnaud-Borde conservados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense». *Revista General de Información y Documentación*, 20, 353-89.
- Dadson, T.J. (1998). «La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII». López-Vidriero, Cátedra 1998, 167-234.
- Dadson, T.J. (1998). «La librería de Miguel Martínez (1629), librero y editor del primer tercio del siglo XVII». Dadson, T.J., *Libros, lectores y lecturas*. Madrid: Arco-libros, 302-21.
- Delgado Casado, J. (1996). *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. 2 vols. Madrid: Arco.
- Discurs en favor de Sebastià de Cormellas, mercader, contra los... consols y consell de vint del magistrat de la Llotja de la Mar de la present ciutat de Barcelona* (1638). Barcelona: Casa de Sebastià de Cormellas.
- Espino, A. (2003). «Libros, lecturas y lectores en la Barcelona de la primera mitad del siglo XVII». *Estudis*, 29, 205-29.
- Fernández, D.; Gómez, G. (coords) (2021). «La parte veinte: historia editorial». Vega, L. de: *Comedias. Parte XX*. Edición crítica de Prolope. Barcelona: Gredos, 1-100.
- Gómez, G. (2015). *Del corral al papel: Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Griffin, C. (1998). «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540». López-Vidriero, Cátedra 1998, 257-373.
- López-Vidriero, M.L.; Cátedra, P.M. (dirs) (1998). *El libro antiguo español*, vol. 4. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Pedraza, J.M. (2008). *El libro español en el renacimiento: la 'vida' del libro en las fuentes documentales contemporáneas*. Madrid: Arco.
- Peña Díaz, M. (1996). *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas. Barcelona, 1473-1600*. Lleida: Milenio.
- Pontón, G. (2014). «Sebastián de Cormellas, mercader de libros». Pedraza Jiménez, F.B.; García González, A. (eds), *La comedia española en la imprenta catalana*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 15-33.
- Ramos, R. (coord.) (2009). «La octava parte: historia editorial». Vega, L. de, *Comedias. Parte VIII*. Edición crítica de Prolope. 3 vols. Lleida: Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 9-55.
- Sánchez, M.P. (2020). «La navidad de Zaragoza: una miscelánea aragonesa». Aguirre, M., *Navidad de Zaragoza. Edición de María Pilar Sánchez Laílla*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Instituto de Estudios Altoaragoneses; Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón, VII-CXCVII.
- Vindel, F. (1935). *La Verdad sobre el 'Falso Quijote'*. 2 vols. Barcelona: Antigua Librería Babra.

# Sevilla en la producción editorial de libros de caballerías

Giada Blasut

Università degli Studi di Trento, Italia

**Abstract** This contribution aims to describe Seville's publishing production of Spanish books of chivalry. In particular, it aims to offer a new reading of some of the data already known in order to investigate when Seville became a center for the printing of the genre. In addition, it considers other reasons that make the ancient Hispalis a point of irradiation of the genre, such as the number of titles that were printed there.

**Keywords** Spanish chivalric romance. Printing industry. Seville. Cromberger.

**Índice** 1 Introducción. – 2 Estado de la cuestión. – 3 Primera fase (1496-1514). – 4 Segunda etapa (1515-24). – 5 Tercera fase (1524-53). – 6 Cuarta fase (1554-1623). – 7 Sevilla: el centro más prolífico de títulos caballerescos. – 8 Conclusión.

## 1 Introducción

La monografía de Daniel Eisenberg *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, publicada en 1979 y posteriormente ampliada con la colaboración de María Carmen Marín Pina en el año 2000, determinó para los estudiosos de los libros de caballerías castellanos una doble toma de conciencia. Si, por un lado, se hacía necesario ofrecer una definición de este género literario con el fin de establecer cuáles títulos integrarían su corpus, por otro lado, venía manifestándose también la necesidad de catalogar los testimonios impresos y manuscritos en los que tales textos se habían transmitido.<sup>1</sup> Por tal motivo, después de esta labor pionera otros investigadores se enfrentaron al doble reto que Eisenberg y Marín Pina habían planteado, incluso ofreciendo, en ocasiones, una nueva definición del género.<sup>2</sup> En el año 2000 salió a la luz una publicación de gran importancia para entender la difusión y la recepción que los libros de caballerías castellanos tuvieron entre el público áureo: *Imprenta y libros de caballerías*, de José Manuel Lucía Megías. En ella, su autor avanza por primera vez la hipótesis de considerar este corpus como un género editorial además de literario.<sup>3</sup> Esta idea representó una modalidad inédita de considerar los libros de caballerías, en la que cada obra se considera a la vez como un texto (y por tanto literatura) y un libro (es decir, un objeto físico). En virtud de esto, y al lado de la común poética literaria, también las peculiaridades tipográficas de los libros de caballerías entran de pleno derecho en la definición del género (editorial) formulada por Lucía Megías (2000). En efecto, y como demuestra el célebre escrutinio de la biblioteca de don Quijote –episodio al que alude también Lucía Megías– los lectores de la época sabían reconocer y, por tanto diferenciar, los libros de caballerías de las restantes publicaciones gracias a las características físicas y materiales de tales volúmenes. Por este motivo, la conformación material no puede ignorarse a la hora de establecer cuáles títulos conforman su corpus. En la base de lo expuesto, y al igual que ocurría durante los Siglos de Oro, José Manuel Lucía Megías (2000, 67) amplía las fronteras del género hasta comprender aquellas obras que presentan tales características editoriales, como es el caso, por ejemplo,

**1** Como es sabido, en ambos trabajos (Eisenberg 1979; Eisenberg, Marín Pina 2000) se restringía el corpus de los libros de caballerías a aquellas obras que fueron redactadas originariamente en castellano.

**2** Entre ellas recuerdo, a modo de ejemplo, la propuesta que Javier Guijarro Ceballos avanzó en *El Quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballerescas* (2007), en la que el estudioso defiende la idea de considerar como parte integrante del corpus únicamente aquellos títulos escritos en español por autores castellanos.

**3** Lucía Megías tomó la expresión ‘género editorial’ de Víctor Infantes (1992), quien la utilizó para analizar las historias caballerescas.

de las traducciones de otras lenguas extranjeras y de las crónicas o relatos de ficción medieval.

A partir de la definición y catalogación de Lucía Megías (2000), la presente contribución pretende describir la producción editorial sevillana de los libros de caballerías desde una perspectiva nueva, que, sin embargo, se sustenta en la base de algunos datos ya conocidos.<sup>4</sup> Para cumplir con el objetivo propuesto, se adoptará, ante todo, una perspectiva diacrónico-cuantitativa para entender cuándo y por qué Sevilla se convirtió en un centro de impresión del género. Secundariamente, se ofrecerán algunas reflexiones sobre los títulos que vieron la luz en esta ciudad y también sobre los que, en cambio, nunca contaron con una edición sevillana. En consecuencia, los libros de caballerías manuscritos –que, en la definición de Lucía Megías, forman parte del género literario de los libros de caballerías– quedan excluidos de este estudio donde, por tanto, se tienen en consideración únicamente los sesenta y tres títulos que se difundieron en letras de molde.<sup>5</sup>

## 2 Estado de la cuestión

Que la antigua ‘Hispalis’ fuera una de las ciudades más importantes de la monarquía hispánica es incuestionable. Sevilla fue uno de los puntos clave del comercio peninsular y de sus redes mercantiles de todo tipo, al mismo tiempo que se afirmó durante muchos años como la capital económica de España y del mercado americano. Por esta razón, no sorprende que la ciudad se distinguiera también en el desarrollo de una tecnología, la imprenta con caracteres móviles, que habría revolucionado para siempre el conocimiento y su propia difusión.<sup>6</sup> Sevilla fue, en efecto, una de las primeras ciudades de la Península en dar acogida al invento de Gutenberg, y una de las pocas

<sup>4</sup> Para el estudio me he basado en las ediciones que señala Lucía Megías (2000, 609-18) y en las que añade Arcadio Castillejo Benavente (2019). Por este motivo, en la presente contribución se tienen en cuenta tanto las ediciones que se han conservado como las que se han perdido, pero de las que tenemos noticia. Estas últimas se indican entre paréntesis cuadrados. A este propósito, es de interés señalar que el *Progetto Mambrino: Biblioteca Digitale* (<https://mambrino.mappingchivalry.dlcs.univr.it>) está elaborando una base de datos bibliográfica que aspira a catalogar todas las ediciones y reediciones de los libros de caballerías castellanos, así como sus manuscritos, traducciones y *aggiunte* (continuaciones originales italianas).

<sup>5</sup> Se trata de un total de diecisiete libros manuscritos. Sobre este tema, consúltese Lucía Megías 1998; 2000; 2003.

<sup>6</sup> Remito a los clásicos trabajos de Norton (1966; 1978), así como a la más reciente monografía de Castillejo Benavente 2019 para el análisis de la imprenta hispalense del siglo XVI. A su vez, los impresores y el mercado editorial sevillano son objeto de estudio de Álvarez Márquez (2007; 2009), González-Sánchez, Maillard Álvarez (2003); Maillard Álvarez (2007), entre otros. Sobre la cuestión del origen de la imprenta en Sevilla, véanse Martín Abad 2003 y el ya citado trabajo de Castillejo Benavente 2019.

localidades hispánicas en contar desde sus inicios con impresores autóctonos.<sup>7</sup> Análogamente, sus méritos se extienden al Nuevo Mundo, donde en los años cuarenta del siglo XVI, el taller sevillano de los Cromberger inauguró la imprenta americana con la implantación de una sucursal en México (Griffin 1991).<sup>8</sup> Es más: Sevilla fue incluso el centro más prolífico en la producción de libros de caballerías castellanos (Lucía Megías 2009), un género que contó con una enorme acogida tanto dentro como fuera de los confines monárquicos, afirmandose entre los productos literarios más exitosos del momento.

Sin embargo, y como la crítica ha demostrado, no todas las ciudades de la Península se dedicaron a la impresión de libros de caballerías. Al contrario, existieron unos focos de irradiación, unas ciudades particularmente activas en su producción, entre las que destacaron, por número de ediciones, Sevilla, Toledo y Zaragoza, y en menor medida también Alcalá de Henares, Valladolid, Burgos, Salamanca, Medina del Campo y Valencia.<sup>9</sup> En términos absolutos, Sevilla fue la ciudad en la que se registró el mayor número de ediciones caballerescas, un total de ochenta de las más de doscientas que se realizaron durante los siglos XVI y XVII (Lucía Megías 2009; Castillejo Benavente 2019). Le siguen Toledo con veintitrés ediciones, y Zaragoza con catorce (Lucía Megías 2009, 15). Análogamente, Sevilla sobresalió incluso por la cantidad de primeras ediciones y por el número de talleres que se dedicaron a estas publicaciones, un total de trece casas tipográficas. Le suceden Zaragoza con once talleres, y Toledo con nueve (15). Aparte de eso, Sevilla, y concretamente el taller de Jacobo Cromberger, fue el lugar donde se definieron las características materiales que permiten considerar los libros de caballerías como un género editorial: la conformación en grandes y extensos volúmenes en formato folio, el empleo de la letra gótica, la disposición del texto en dos columnas, y una portada vistosa donde, por lo común, se suele representar un caballero jinete, o bien un escudo nobiliario u otro motivo iconográfico (Lucía Megías 2000).

Con todo, y a pesar de que Sevilla fue la ciudad más longeva en la impresión de este género, su empeño no fue siempre constante y

**7** En opinión de Clive Griffin (1991, 25-6, nr. 2), además de Sevilla, también otras localidades contaron con primeros impresores autóctonos: Puebla de Montalbán, Zamora, Guadalajara, Toledo, Huete, Murcia, Palma de Mallorca e Híjar. El tema es objeto de estudio también de Martín Abad (2003).

**8** Amén de la sede mexicana gestionada por Juan Pablos, los Cromberger tuvieron el monopolio de la exportación de libros a la Nueva España durante muchos años, lo que en ocasiones provocó las protestas de varios impresores sevillanos (Griffin 1991).

**9** Si se considera la increíble vigencia del género, desde finales del siglo XV hasta bien entradas las primeras tres décadas del siglo XVII, sorprende notar la ausencia de algunos importantes focos impresores de la monarquía como es el caso de Madrid, desde 1561 corte estable del reino.

fructífero. Por el contrario, es posible identificar cuatro fases diferentes de su producción. En algunas, Sevilla se afirma como centro de impresión de los libros de caballerías, a veces de forma exclusiva, otras compartiendo protagonismo con alguna localidad peninsular; mientras que, en otros momentos, la ciudad asume un papel periférico, cuando no inexistente.

### 3 Primera fase (1496-1514)

La primera etapa de la producción sevillana se extiende desde el comienzo del género, en la última década del siglo XV, hasta 1514. Con gran probabilidad, la impresión caballeresca de la ciudad arrancó en 1496 cuando debió de salir de los tórculos del taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono la *editio princeps* del *Amadís de Gaula*, hoy perdida (Ramos 2002). Se trata de una fase primeriza del desarrollo de esta literatura en la que Sevilla se impone progresivamente sobre las demás ciudades empeñadas en su producción, en orden cronológico de aparición: Burgos, Valladolid, Valencia, Toledo y Zaragoza.

En concreto, de la comparación entre los frutos editoriales sevillanos y los de estas ciudades destaca lo siguiente. Desde el punto de vista cuantitativo, Sevilla se impone con la publicación de diez ediciones frente a Salamanca con cuatro, Valladolid y Valencia con tres, y Zaragoza y Toledo con una. Análogamente, la antigua Hispalis prevalece también por el número de primeras ediciones que allí se realizan, un total de cinco, frente a las tres de Salamanca, y las dos de Burgos, Valencia y Valladolid.

Por su parte, también el análisis de los títulos publicados durante esta fase ofrece datos interesantes que permiten diferenciar la producción sevillana de las demás. Como ha puesto en evidencia José Manuel Lucía Megías (2000, 49-59), durante los primeros veinte años de este género narrativo no fueron muchos los títulos caballerescos originales que se registraron en la Península, dado que, en opinión del estudioso, los escritores necesitaron de un periodo de tiempo para redactar sus propias obras siguiendo la poética que el *Amadís de Gaula* había inaugurado. No obstante, durante esta fase tampoco escasearon las novedades editoriales, entre las que sobresalen las entregas de las dos series narrativas más importantes del género: el ciclo de *Amadís de Gaula* –a cuya obra fundacional se suman otros tres libros: *Las sergas de Esplandián* ([1510] 1521), *Florisando* (1510) y el *Lisuarte de Grecia* compuesto por Feliciano de Silva (1514)–; y el ciclo de *Palmerín de Olivia*, del que se editan tanto la homónima primera parte (1511) como su continuación, el *Primaleón* (1512).<sup>10</sup> Aunque sea

<sup>10</sup> Sobre la posibilidad de considerar estas obras ‘libros únicos’, cf. Demattè 2024.

un «compañero extraño» (Lucía Megías 2000), la *Crónica del caballero Cifar* (1512) se añade también a estos títulos dado que se trata de un relato de ficción que fue impreso materialmente como si fuera un libro de caballerías original, por lo que debe situarse dentro del límite del género. Por consiguiente, se registra un total de siete obras escritas en castellano por autores autóctonos.

En paralelo con la producción en español, y para hacer frente a la demanda de un público lector ávido de títulos caballerescos, en esta etapa inicial los impresores peninsulares apostaron también por otra tendencia: la publicación de traducciones procedentes de otras lenguas peninsulares, como es el caso de *Tirante el Blanco* (Diego Gumiel, 1511, Valladolid) -cuyo original escribió en catalán Joanot Martorell-, o bien europeas (59-65).<sup>11</sup> Se tradujeron del italiano *Guarino Mezquino* (Jacobo Cromberger, 1512, Sevilla),<sup>12</sup> *Renaldos de Montalbán* ([Jordi Costilla, 1511, Valencia] 1523) y su continuación, *La Trapesonda* ([Jordi Costilla, 1513, Valencia] 1533); mientras que se vertieron del francés el *Baladro del sabio Merlín* (Juan de Burgos, 1498, Burgos), *Oliveros de Castilla* (Fadrique Biel de Basilea, 1499, Burgos) y *Tristán de Leonís* (Juan de Burgos, 1501, Valladolid).<sup>13</sup> Las obras traducidas durante esta fase alcanzan los siete títulos, al igual que las obras compuestas originariamente en castellano.

Como se ha adelantado, tanto las impresiones originales como las traducciones se publicaron con las mismas características tipográficas, ofreciéndose de este modo a los lectores contemporáneos como un idéntico producto editorial. No había, en efecto, distinción entre las obras redactadas en castellano y las que en cambio fueron el resultado de la importación.<sup>14</sup> Se trató, en fin, de una estrategia editorial destinada a proponer en el mercado del libro una oferta que diera respuesta a la demanda de los lectores (49-59).

A este propósito, el estudio del tipo de ediciones que salieron a la luz en este periodo en la Península manifiesta la predilección sevillana por alternar la impresión de inéditos títulos autóctonos -en particular los del ciclo de *Amadís de Gaula-*, con la reedición de

**11** Al clasificar las traducciones dentro del género de los libros de caballerías castellanos, Lucía Megías (2000) las denomina ‘compañeros extranjeros’.

**12** Después de esta primera edición de *Guarino mezquino*, Jacobo Cromberger no volvió a publicar un libro de caballerías durante trece años. Ignoro por qué el impresor no se dedicó a este género durante tanto tiempo, ni he podido encontrar en Griffin (1991) información alguna al respecto.

**13** Es de interés destacar que Juan de Burgos trabajó primero en Burgos y después en Valladolid, inaugurando de este modo la impresión de libros de caballerías en ambas ciudades.

**14** Este proceso de asimilación de las traducciones de otras lenguas extranjeras encuentra justificación en la propia poética del género, puesto que, por lo común, los libros de caballerías originales se presentaban como traducciones (ficticias) de antiguos manuscritos.



traducciones. En efecto, si, por un lado, en la antigua Hispalis vieron la luz por primera vez los primeros cinco libros amadisianos y el séptimo (además de la *Crónica del caballero Cifar*), por otro lado, destacaron también las reediciones de algunas obras traducidas. Al contrario, los restantes territorios peninsulares apostaron únicamente por editar o reeditar las traducciones (Burgos, Valladolid y Valencia), o, al contrario, por imprimir exclusivamente títulos castellanos, como ocurrió en Salamanca, que contrasta además por difundir tres primeras ediciones sobre un total de cuatro publicaciones (*Florisando*, *Palmerín de Olivia* y *Primaleón*), y por afirmarse como lugar de propagación del ciclo palmeriniano.

Con todo, es preciso señalar una característica que Sevilla comparte con las demás ciudades: la importancia que en sendas localidades adquiere un único taller al que se atribuye la mayor o total producción de libros de caballerías. En Sevilla, Jacobo Cromberger firma siete de las diez ediciones que se realizan en la ciudad, mientras que Juan de Burgos, Juan de Porras y Jordi Costilla publican todas las respectivas impresiones de Burgos, Salamanca y Valencia.

#### 4 Segunda etapa (1515-24)

Terminada esta primera fase de desarrollo del género caballeresco, se registra un cambio de rumbo a partir de 1515. Durante casi diez años, hasta mediados de 1524, Sevilla deja de ser el centro de impresión de los libros de caballerías, a la vez que Toledo se afirma como nuevo punto de irradiación. Al igual que había ocurrido anteriormente en otras localidades, también en la ciudad imperial la producción caballeresca corrió a cargo de un único impresor, en este caso Juan de Villaquirán. Suyas son, en efecto, todas las ediciones toledanas de este tiempo –un total de siete–, entre las que sobresalen las *editiones principes* de la *Demanda del santo Grial* (1515) y de las primeras tres partes del ciclo de *Clarián de Landanís* (1518, 1522 y 1524), lo que confirma también para Toledo la tendencia al monopolio que algunas ciudades, o talleres, habían manifestado en la publicación de unas sagas narrativas en concreto. Esta disposición se observa, por lo menos en lo que atañe a sus *editiones principes*, en: Sevilla, en particular en el taller de los Cromberger en relación con el ciclo amadisiano; Salamanca, por la difusión de la serie de *Palmerín de Olivia*; y Toledo, especialmente en la tipografía de Juan de Villaquirán, en la impresión de las entregas de la saga de *Clarián de Landanís*.

En este momento, la producción caballeresca decrece notablemente en las restantes localidades, si bien se extiende incluso fuera de los confines peninsulares, como demuestra una reedición romana de *Amadís de Gaula* (Antonio Martínez de Salamanca, 1519). A excepción

de Valencia, donde en tres diferentes talleres ven la luz cuatro títulos inéditos, y de Salamanca –que registra tres publicaciones– en los demás lugares la impresión de estos libros desaparece completamente, como ocurre, por ejemplo, en Burgos y Valladolid; mientras que en Zaragoza y Sevilla se registran sendas únicas ediciones. En relación con la imprenta hispalense, sorprende notar la total ausencia de Jacobo Cromberger, el impresor que había triunfado en la primera fase y que dominará en la siguiente. No es él, en efecto, sino Juan Varela de Salamanca quien edita el único libro caballeresco sevillano de esta segunda fase: una reedición de *Tristán de Leonís* (1520).

## 5 Tercera fase (1524-53)

La tercera fase de la producción sevillana (1524-53) se corresponde con su momento de mayor esplendor en la impresión de libros de caballerías. Se trata de un periodo de veintinueve años en los que Sevilla se afirma progresivamente como centro de este género hasta convertirse, en algunos años concretos, en su único lugar de irradiación.

Analizando esta etapa, se aprecia cómo, después de la segunda fase en la que la producción sevillana casi había desaparecido por completo, a partir del otoño de 1524 se asiste a una importante recuperación que fue inicialmente favorecida por Juan Varela de Salamanca, el único impresor sevillano en editar un libro de caballerías en las dos fases anteriores.<sup>15</sup>

Entre los aspectos que en este momento hacen de Sevilla un centro de difusión destaca ahora el número de talleres activos en la impresión de libros de caballerías, así como su empeño duradero y constante en esta labor. Además de la casa tipográfica de Juan Varela de Salamanca, otros seis talleres contribuyen al incremento editorial sevillano de este periodo.<sup>16</sup> Entre ellos sobresale de nuevo el de la familia Cromberger, en cuya gestión se suceden ahora varias generaciones, como ha estudiado Clive Griffin (1991). En efecto, cuando en 1525 –después de trece años sin imprimir un libro de caballerías– Jacobo vuelve a entrar en este mercado con una reedición de *Lisuarte de Grecia* de Feliciano Silva, lo hace firmándola junto con su hijo Juan, quien le sustituiría tras su muerte en 1528.<sup>17</sup> A su vez, a

<sup>15</sup> Durante la primera etapa, Juan Varela de Salamanca había publicado la *editio princeps* del *Lisuarte de Grecia* [1514], de Feliciano de Silva; mientras que, y como se ha indicado arriba, en la segunda fase había impreso una reedición de *Tristán de Leonís* (1520).

<sup>16</sup> En la primera mitad del siglo, Sevilla contaba en total con unos quince talleres de imprenta (Castillejo Benavente 2019).

<sup>17</sup> Como señala Griffin (1991, 102) se desconoce la fecha exacta de la muerte de Jacobo Cromberger, quien, sin embargo, debió de fallecer antes del 8 de octubre de 1528, fecha en la que su esposa, Comincia de Blanquis, se declara viuda por primera vez.

consecuencia del fallecimiento de Juan en 1540, el taller pasaría primero a su esposa, Brígida Maldonado, y después, a partir de 1545, a su hijo Jácome, el último impresor de la familia.<sup>18</sup> Por este motivo, y en palabras de Aurora Domínguez Guzmán (1975, 13), puede hablarse de una verdadera dinastía tipográfica.

En los años treinta de la centuria, otro taller de imprenta sevillana haría su aparición en el mercado editorial caballeresco. Se trata de la tipografía de Dominico de Robertis, quien, en 1534 -un año después de empezar su labor editorial- dio a luz el primer libro de caballerías que se editará en su tipografía: la *editio princeps* de la segunda parte de *Tristán de Leonís*. Tras la muerte de Robertis, ocurrida entre la primavera y el verano de 1549, su taller sigue activo hasta 1554 de la mano de su sucesor y sobrino político, el licenciado Pedro de Luján, el único hombre de la Sevilla del quinientos que se dedicó al mismo tiempo a la impresión y redacción de libros de caballerías.<sup>19</sup> A este propósito, quizás no sea casual que Luján iniciara su actividad, en 1549, con una edición revisada y modificada del *Silves de la Selva*: la única obra que había escrito hasta la fecha y cuya *editio princeps* había realizado Dominico de Robertis en 1546.<sup>20</sup>

Siempre en la década de los cuarenta, otros impresores empezaron a dedicarse a este género: Sebastián de Trujillo publica cuatro ediciones entre 1543 y 1549; Andrés de Burgos realiza dos ediciones, ambas de 1548; mientras que Antonio Álvarez imprime una única edición en 1548. Por fin, en 1550 entra en este mercado también Juan Vázquez de Ávila con la *editio princeps* de la segunda parte de *Clarián de Landanís*.

Durante casi tres décadas, los impresores sevillanos se dedicaron continua y constantemente a los libros de caballerías. Si se excluye el año de 1532, por las razones que se indicarán abajo, y otras pocas fechas (1529, 1537 y 1538) en las que no se registraron publicaciones en absoluto, Sevilla editó en todo momento títulos pertenecientes a este género. En particular, el estudio diacrónico de la producción pone de manifiesto cómo esta se hace más abundante a medida que se acerca la mitad de la centuria. Concretamente, la importancia de Sevilla va creciendo de manera exponencial a partir de la década de los treinta, cuando trabajan los impresores más prolíficos del género: los Cromberger, Juan Varela y Dominico de Robertis; hasta afirmarse en algunos años determinados del decenio sucesivo como la única ciudad empeñada en la edición o reedición de estas obras,

**18** Es de interés recordar que Jácome Cromberger casó con Inés de Alfaro, hija de Juan Varela de Salamanca (Griffin 1991, 139).

**19** La madre de Pedro de Luján y la esposa de Dominico de Robertis eran hermanas (Hazañas y la Rúa 1949).

**20** Para un análisis de la tradición textual del *Silves de la Selva*, remito a Blasut 2021.

como ocurrió en 1536, 1543, 1544, 1546 y 1549. Por este motivo, en la tercera etapa, la antigua Hispalis sobresale también por la cantidad de publicaciones que se realizaron. En este marco temporal, la producción de los talleres sevillanos se concreta en setenta y tres de las ciento veintisiete ediciones de este periodo. Específicamente, la producción conjunta de los Cromberger se materializa en cuarenta y dos ediciones, a las que siguieron, por número, las doce que imprimieron Dominico de Robertis y Pedro Luján, y las ocho que Juan Varela de Salamanca publicó en esta época. Al contrario, las demás ciudades se dedican a esta narrativa de forma más o menos esporádica imprimiendo tan solo una o muy pocas ediciones.<sup>21</sup> Ejemplifican esta situación Cuenca, donde Cristóbal Francés editó, a instancias del librero Atanasio de Salcedo, la única edición de un libro de caballerías de esta ciudad de la que tenemos noticia, la *editio princeps* del *Amadís de Grecia* (1530) (Lucía Megías 2009, 18-20), y Valladolid, que en esta etapa participó en la producción caballeresca casi exclusivamente entre 1532 y 1533. En estos años, Nicolás Tierri imprimió en Valladolid cuatro *editiones principes*: las primeras dos partes del ciclo de *Florambel de Lucea* (1532); el décimo libro de *Amadís de Gaula*, titulado *Florisel de Niquea* (1532); y el *Platir*, tercera entrega de la serie de *Palmerín de Olivia*. Estas obras convierten momentáneamente esta ciudad en un importante punto de irradiación, al mismo tiempo que las tres impresiones de 1532 de Nicolás Tierri destacan por ser, además de obras inéditas, las únicas publicaciones del género de ese año.

Tras haber aclarado la hegemonía sevillana de este periodo, queda por comprender qué tipo de publicaciones se realizaron en la ciudad durante este tiempo. El estudio comparativo de los productos tipográficos de Sevilla con los de las demás ciudades muestra cómo los impresores hispalenses privilegian la reedición de títulos ya conocidos, en lugar de nuevas obras. Por esto, en la tercera fase de producción, cuya extensión -recordémoslo- abarca casi treinta años, se dieron en total tan solo siete primeras ediciones:

1. *Libro de Tristán el joven*, segunda parte *Tristán de Leonís*, 1534, Dominico de Robertis;
2. *Baldo*, IV parte del ciclo de *Renaldos de Montalbán*, 1542, Dominico de Robertis;
3. *Belianís de Grecia* [1545];
4. *Cirongilio de Tracia*, 1545, Jácome Cromberger;

**21** La producción de las restantes ciudades es como sigue: Toledo: once ediciones; Valladolid: seis; Venecia, Salamanca, Medina del Campo y Lisboa: cuatro; Valencia y Burgos: tres; Roma y Zaragoza: dos; Cuenca, Barcelona, Évora y Lovaina: una (Lucía Megías 2000, 610-15).

5. *Silves de la Selva*, docena parte de *Amadís de Gaula*, 1546, Dominico de Robertis;
6. Libros III y IV del *Felixmagno*, segunda entrega del homónimo ciclo, 1549, Sebastián Trujillo;
7. *Floramante de Colonia*, segunda parte de *Clarián de Landa-nís*, 1550, Juan Vázquez de Ávila.

El número de ediciones principes sevillanas es bastante limitado, sobre todo si se tiene en consideración que entre 1534 y 1553 se imprimieron en la ciudad setenta y cinco ediciones, y que en el mismo periodo se escribieron treinta y un títulos nuevos en total. Sin embargo, si se prescinde de las distintas fases de producción, Sevilla fue, junto con Toledo, la ciudad en la que se imprimió el mayor número de primeras ediciones, un total de doce en cada una de ellas. Empero, y como se ha dicho, el estudio de este dato en relación con el número total de las ediciones de estas ciudades confiere una lectura diferente del fenómeno, confirmando la escasez de publicaciones inéditas en Sevilla.

Como ha destacado José Manuel Lucía Megías (2009), esta práctica hispalense debe leerse, en general, a la luz de las estrategias editoriales de los Cromberger. En efecto, y a pesar de ser en términos absolutos los impresores más prolíficos de libros de caballerías, solamente en raras ocasiones los Cromberger apostaron por dar a conocer títulos inéditos, privilegiando, al contrario y por lo común, la reedición de las obras más exitosas del género, en especial las del ciclo de *Amadís de Gaula*. En esta fase, diecisiete de las cuarenta y una ediciones que salieron de su taller pertenecen a tal saga narrativa. Es más, si se excluye la supuesta *editio princeps* de Polono y Ungut, así como dos reediciones de la segunda mitad del siglo que realizaron Alonso de la Barrera (1575) y Fernando Díaz (1586), respectivamente, los Cromberger se afirmaron como los únicos tipógrafos sevillanos del *Amadís de Gaula*. Asimismo, este taller es el único en haberse ocupado de la reedición de los títulos que conforman el ciclo de *Espejo de caballerías*, cuyas primeras ediciones habían visto la luz en Toledo.<sup>22</sup> Por fin y siempre atendiendo al número de sus ediciones, también destacaron entre los productos de esta tipografía el tercer libro de *Renaldos de Montalbán*, con cinco reediciones (1533, 1541, 1545, 1548 y 1550), y el *Palmerín de Olivia* con cuatro (1536, 1540, 1547 y 1553).

Esta pauta, es decir, la publicación de reediciones, a veces fue asumida también por los restantes talleres de la ciudad, que, además

<sup>22</sup> El primer libro de la saga fue publicado, en 1518, por Gaspar de Ávila, el segundo en 1527 por Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro, mientras que el tercero había salido en 1547 de los tórculos de Juan de Ayala, a costa de Diego Lopes.

de apostar por unos títulos que contasen ya con el aprecio del público lector y con una demanda existente, optaron de igual forma por aquellos libros que, con anterioridad, habían impreso los Cromberger.<sup>23</sup> Así parecen explicarse, por ejemplo, las reediciones de diferentes libros de *Renaldos de Montalbán* que Dominico de Robertis llevó a cabo entre 1542 y 1545. Con todo, no faltaron puntos de diferencia entre los Cromberger y los demás impresores sevillanos, como demuestra el interés que Sebastián de Trujillo prestó en el ciclo de *Felixmagno*, una saga narrativa que nunca fue tenida en consideración por los Cromberger y de la que él publica dos reediciones de la primera parte (libros I y II), así como la *princeps* de la siguiente (libros III y IV).<sup>24</sup>

La tendencia hispalense a preferir los títulos ya notorios es aún más evidente si se compara con Toledo, cuya producción total fue superada únicamente por Sevilla. Para poner algunos ejemplos, considérese que, en el periodo 1524-28, de las siete ediciones de libros de caballerías que se imprimieron en Toledo, cinco lo hacían por primera, mientras que en Sevilla solo una de las catorce ediciones que se publicaron era de un texto de caballerías inédito.<sup>25</sup> Este afán innovador de la ciudad imperial se registra incluso durante los años 1547-48, cuando, frente a ocho reediciones sevillanas, Toledo publica tres primeras ediciones: los libros I y II del *Palmerín de Inglaterra* (herederos de Fernando de Santa Catalina, 1547 y 1548) y la tercera parte de *Espejo de caballerías* (Juan de Ayala, 1547, a costa de Diego Lopes).

## 6 Cuarta fase (1554-1623)

Después de tanto éxito, a mediados de los años cincuenta del XVI se abre un nuevo periodo para Sevilla que se extenderá hasta los límites cronológicos del desarrollo del género literario. Se trata de una fase de decadencia, en la que la antigua Hispalis desaparece por completo de la producción de libros de caballerías, a pesar de que estos cuenten por aquel entonces con una importante renovación poética gracias al desarrollo de un nuevo paradigma: el del entretenimiento (Lucía Megías 2002). La tipografía de los Cromberger no publicará libros de esta narrativa a partir de 1553, si bien seguirá activa

<sup>23</sup> Algunos casos específicos han sido profundizados por Lucía Megías 2009, a quien remito para mayores detalles.

<sup>24</sup> Sobre estas publicaciones de Trujillo y la posibilidad de considerarlas un libro único, remito al trabajo de Claudia Demattè 2024.

<sup>25</sup> Entre las *editiones principes* toledanas destacan las primeras dos entregas del ciclo de *Espejo de caballerías* que salieron a la luz en los talleres de Gaspar de Ávila (1525) y de Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro (1527), respectivamente.

hasta 1560 de la mano de su último representante, Jácome. Un año después, en 1554, Pedro de Luján pone fin a su actividad editorial en un momento muy complicado de su trayectoria personal y laboral en el que incluso le encarcelan por deudas. Por su parte, Sebastián de Trujillo, cuya actividad había empezado en 1549, toma ahora otros caminos, centrándose precisamente entre 1552 y 1553 en las publicaciones de fray Bartolomé de las Casas y, poco después, de Domingo de Valtanás.<sup>26</sup>

Asimismo, y como es notorio, en estos años se intensifican las censuras religiosa y civil: en 1554 se difunde la *Censura general de Biblias*, un documento que tendrá repercusiones negativas en particular en la imprenta sevillana; en 1558, la *Pragmática* sobre la venta e impresión de libros y, por último, en 1559, un nuevo catálogo de libros prohibidos realizado por la Inquisición española.<sup>27</sup>

Durante veinte años, de 1554 a 1574, inclusive, no se publican libros de caballerías en la ciudad, que en la segunda mitad del siglo XVI registra tan solo cuatro reediciones: dos del *Amadís de Gaula* (1575, Alonso de la Barrera, y 1586, Fernando Díaz, a costa de Alonso de Mata), y una edición de los libros I y II de *Lepolemo*, respectivamente, que debió de publicar Francisco Pérez alrededor de 1580. La mitad de los años cincuenta marca, por tanto, un antes y un después en la historia editorial caballeresca de Sevilla.

Cuando la antigua Hispalis decae, emergen otras ciudades en la publicación de los libros de caballerías. Entre los nuevos focos de irradiación resaltan: en un primer momento, Toledo (entre 1555-63), después Medina del Campo (1562-64) y Alcalá de Henares (1563-64), y en menor medida también Burgos (1563-64), y, por último, a partir de la década de los ochenta y hasta finales del género, Zaragoza y nuevamente Alcalá de Henares (entre 1579-84 y 1586-1623). De todas estas, Alcalá de Henares es la única que arranca su actividad impresora de libros de caballerías en la segunda mitad del siglo XVI, concretamente en 1563, mientras que todas las demás habían publicado ya en la primera parte de la centuria (Lucía Megías 2009, 21). Con todo, nunca los centros de impresión que destacan ahora alcanzan el esplendor, la continuidad y sobre todo la hegemonía que Sevilla tuvo durante las épocas anteriores.

En general, y a diferencia de la primera parte de la centuria, en la segunda mitad se registran muchos más años sin publicaciones de este género, al mismo tiempo que se asiste a un decrecimiento de la

<sup>26</sup> En la segunda mitad de la centuria, el número de talleres activos en la ciudad rondaba los treinta (Castillejo Benavente 2019).

<sup>27</sup> Para un análisis de estos documentos, sus implicaciones en el mundo editorial hispánico y los cambios que determinaron en la conformación del libro antiguo consúltense: Lucía Megías 1999; Bouza Álvarez 2012; Martínez de Bujanda 2016; Pedraza, Clemente san Román, Reyes Gómez 2003; Reyes Gómez 2009, entre otros.

producción inédita, como atestigua el hecho de que las nuevas obras tan solo alcanzan diez títulos.<sup>28</sup>

Respecto a las publicaciones de este periodo, y al igual que había ocurrido con anterioridad, se nota la inclinación de algunas ciudades por la difusión de unos ciclos en particular. Así, por ejemplo, tanto Zaragoza como Alcalá de Henares se dedicarán casi de forma exclusiva a las ediciones y reediciones de las entregas del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* entre 1555 y 1563, fecha de la última reedición de la tercera parte de esta saga.

## 7 Sevilla: el centro más prolífico de títulos caballerescos

Treinta y nueve de los sesenta y tres libros de caballerías que tuvieron una tradición impresa –es decir, nada menos que el 61,90 % del total– dispusieron de por lo menos una edición o reedición realizada en Sevilla.<sup>29</sup> Siguen Toledo con veintiún títulos, y Valladolid con doce títulos. Así las cosas, Sevilla se afirma como el centro más importante de la impresión del género, no solamente por el número de ediciones en conjunto, como había destacado la crítica, sino también por la cantidad de obras diferentes que en ella se imprimieron.

A partir de todo lo expuesto, cabe preguntarse por qué algunas obras nunca se editaron en la antigua Hispalis. Se trata de un total de veintiséis libros que vieron la luz en distintas ciudades de la monarquía hispánica: Toledo, Valladolid, Valencia, Lisboa, Salamanca,

**28** Son los siguientes, en orden cronológico de publicación: 1. *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, 1555, Esteban de Nájera); 2. *Felixmarte de Hircania* (Valladolid, 1556, Francisco Fernández de Córdoba); 3. *Olivante de Laura* (Barcelona, 1554, Claudio Bornat); 4. *Leandro el Bel* (Toledo, 1563, Miguel Ferrer); 5. *Febo el troyano* (Barcelona, 1576, Pedro Malo); 6. *Belianís de Grecia*, partes III-IV (Burgos, 1579, Pedro de Santillana); 7. *Espejo de príncipes y caballeros*, segunda parte (Alcalá de Henares, 1580, Juan Íñiguez); 8. *Espejo de caballerías*, partes I-III (Medina del Campo, 1586, Francisco del Canto, a costa de Juan Boyer); 9. *Espejo de príncipes y caballeros*, tercera parte (Alcalá de Henares, 1587, Juan Íñiguez de Lequerica); 10. *Policisne de Boecia* (Valladolid, 1602, sucesores de Juan Íñiguez de Lequerica).

**29** En orden alfabético: 1. *Amadís de Gaula*; 2. *Amadís de Grecia*; 3. *Baladro del sabio Merlín*; 4. *Belianís de Grecia* (I-II); 5. *Cirongilio de Tracia*; 6. *Clarián de Landanís* (parte I, libro I); 7. *Clarián de Landanís* (parte I, libro II); 8. *Clarián de Landanís* (parte II); 9. *Clarián de Landanís* (parte III); 10. *Clarián de Landanís* (parte IV); 11. *Claribalte*; 12. *Crónica del caballero Cifar*; 13. *Demanda del santo Grial*; 14. *Espejo de caballerías* (libro I); 15. *Espejo de caballerías* (libro II); 16. *Espejo de caballerías* (libro III); 17. *Felixmagno* (I-II); 18. *Felixmagno* (III-IV); 19. *Florambel de Lucea* (parte I); 20. *Florambel de Lucea* (parte II); 21. *Florisando*; 22. *Florisel de Niquea* (partes I-II); 23. *Florisel de Niquea* (partes III); 24. *Guarino Mezquino*; 25. *Las sergas de Esplandián*; 26. *Lepolemo* (parte I); 27. *Lepolemo* (parte II, *Leandro el Bel*); 28. *Lisuarte de Grecia* (VII); 29. *Lisuarte de Grecia* (VIII); 30. *Morgante* (libro II); 31. *Oliveros de Castilla*; 32. *Palmerín de Olivia*; 33. *Primaleón*; 34. *Renaldos de Montalbán* (libro IV, *Baldo*); 35. *Renaldos de Montalbán* (libros I-II); 36. *Renaldos de Montalbán* (libros I-III); 37. *Silves de la Selva*; 38. *Tristán de Leonís* (libro I); 39. *Tristán de Leonís* (libro II, *Tristán el Joven*).



Burgos y Barcelona. El estudio diacrónico de estas publicaciones permite arrojar luz sobre la cuestión. En verdad, si se atiende a la fecha en la que tales obras se difundieron en letras de molde, resulta que nueve de estas se editaron por primera vez en la segunda mitad del siglo XVI o a principios del XVII, es decir, en un periodo en el que Sevilla había perdido ya su hegemonía. En consecuencia, no sorprende que su publicación se realizara en otras ciudades. En orden de publicación, se trata de estos títulos:<sup>30</sup>

1. *Espejo de príncipes y caballeros* (I), Zaragoza, 1555, Esteban Nájera;
2. *Felixmarte de Hircania*, Valladolid, 1556, Francisco Fernández de Córdoba;
3. *Olivante de Laura*, Barcelona, 1564, Claudio Bornat;
4. *Febo el troyano*, Barcelona, 1576, Pedro Malo;
5. *Belianís de Grecia* (III-IV), Burgos, 1579, Pedro de Santillana.
6. *Espejo de príncipes y caballeros* (II), Alcalá de Henares, 1580, Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo);
7. *Espejo de caballerías* (libros I-II-III), Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Juan Boyer);
8. *Espejo de príncipes y caballeros* (III), Alcalá de Henares, 1587, Juan Íñiguez de Lequerica;
9. *Policisne de Boecia*, Valladolid, 1602, sucesores de Juan Íñiguez de Lequerica.

Por el contrario, los restantes diecisiete títulos de los veintiséis que no disponen de una edición sevillana vieron la luz en la primera mitad de la centuria:

1. *Tirante el Blanco*, Valladolid, 1511, Diego Gumiel;
2. *Floriseo* (I y II), Valencia, 1516, Diego de Gumiel;
3. *Arderique*, Valencia, 1517, Juan Viñao;
4. *Floriseo* (III), Salamanca, 1524, Alonso de Porras y Lorenzo de Liondedei;
5. *Polindo*, Toledo, 1526, Juan de Villquirán;
6. *Florindo*, [s.l., s.i., 1528];
7. *Morgante* (I), Valencia, 1533, Francisco Díaz Romano;
8. *Platir*, Valladolid, 1533, Nicolás Tierri;
9. *Lidamor de Escocia*, Salamanca, 1534, ¿Juan de Junta?, a costa de Juan de Córdoba;
10. *Valerían de Hungría*, Valencia, 1540, Francisco Díaz Romano;

<sup>30</sup> De estos títulos, *Felixmarte de Hircania*, *Olivante de Laura*, *Febo el troyano* y *Policisne de Boecia* contaron con única edición, la *princeps*, lo que puede ser un indicio del escaso suceso que tuvieron.

11. *Philesbián de Candaria*, Medina del Campo, 1542, Juan de Villaquirán;
12. *Florando de Inglaterra* (I y II), Lisboa, 1545, Germán Gallarde;
13. *Florando de Inglaterra* (III), Lisboa, 1545, Germán Gallarde;
14. *Cristalián de España*, Valladolid, 1545, Juan de Villaquirán;
15. *15; Palmerín de Inglaterra* (I), Toledo, 1547, herederos de Fernando de Santa Catalina;
16. *Palmerín de Inglaterra* (II), Toledo, 1548, herederos de Fernando de Santa Catalina (a costa de Diego Ferrer);
17. *Florisel de Niquea* (IV), Salamanca, 1551, Andrés de Portonariis.

La fecha de publicación de estas obras resulta llamativa al coincidir con la época de mayor esplendor de Sevilla. Con todo, es posible que estos títulos no tuvieran mucho éxito entre los lectores, dado que a excepción de *Florindo*, *Lidamor de Escocia*, *Cristalián de España* y *Florisel de Niquea* (IV), los demás libros no contaron con reediciones. En consecuencia, no extraña que los editores sevillanos no las consideraran, prefiriendo en cambio dedicarse a la impresión de los títulos más famosos del género. Por otra parte, es de interés enfatizar que muchos libros que no se editaron en Sevilla eran traducciones, como es el caso, por ejemplo, de *Tirante el Blanco* y *Arderique*.

Asimismo, para determinadas obras es posible comprender incluso por qué fueron impresas en una ciudad en concreto. Así, por ejemplo, el *Valerían de Hungría* fue impreso en 1540 en Valencia porque fue esta la ciudad donde su autor, Dionís Clemente, y el impresor Francisco Díaz Romano firmaron el contrato de edición. A su vez, la publicación de *Florindo*, de Fernando de Basurto, en 1530 en Zaragoza, encuentra justificación en la voluntad del mecenas del autor, el conde de Fuentes, Juan Fernández de Heredia, quien se comprometió como editor del libro a fin de destacar su propia casa y persona (Pedraza Gracia 2016).

Otras veces, en cambio, la publicación de un libro en un sitio determinado parece estar vinculada con el propio impresor y la ciudad en la que este trabaja, como ocurre con las ediciones que Juan de Villaquirán realizó en diferentes lugares de España: Toledo, Medina del Campo y Valladolid. Es decir, que detrás del lugar donde se imprime una obra por primera vez, pueden esconderse, en realidad, diferentes agentes del libro, como ya había sugerido Lucía Megías (2009).

## 8 Conclusión

El papel hegemónico que Sevilla ejerció en la difusión en letras de molde de los libros de caballerías castellanos se basa en varios y diferentes argumentos. La ciudad fue, ante todo, la más duradera y prolífica en la publicación de ediciones y reediciones de este género literario, hasta ser en algunos años concretos su único centro de irradiación. Por otra parte, Sevilla dominó este mercado tipográfico en la época de mayor esplendor editorial y literario de los libros de caballerías, a los que supo dotar, además, de unas características tipográficas que, al igual que las armas de los caballeros andantes que protagonizan sus historias, les permitieron lucirse y distinguirse de las demás publicaciones del momento. Para terminar, también es preciso reconocer que la antigua Hispalis se afirmó incluso por la cantidad de obras que en ella vieron la luz: treinta y nueve títulos de un total de ochenta y dos obras que conforman el corpus, o mejor, sesenta y tres si se consideran únicamente las obras impresas.

## Bibliografía

- Álvarez Márquez, M. del C. (2007). *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Álvarez Márquez, M. del C. (2009). *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos*. 3 vols. Zaragoza: Libros Pórtico.
- Blasut, G. (2021). «Para una edición crítica del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, duodécimo libro amadisiano». *Historias Fingidas*, 9, 145-64.
- Bouza Álvarez, F. (2012). «*Dásele licencia y privilegio*» *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Castillejo Benavente, A. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI: (1521-1600)*. Sevilla; Córdoba: Editorial Universidad de Sevilla; Editorial Universidad de Córdoba.
- Demattè, C. (2024). «Ciclos de caballerías hispánicas versus libros de caballerías ‘únicos’ y ‘suelos’: una propuesta de nueva clasificación». Gutiérrez Trápaga, D.; Gutiérrez Padilla, M. (eds), *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*. Ciudad de México: HEÚRESIS - Universidad Autónoma de México, 127-38.
- Domínguez Guzmán, A. (1975). *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*. Sevilla: Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.
- Eisenberg, D. (1979). *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*. London: Grant & Cutler.
- Eisenberg, D.; Marín Pina, M.C. (2000). *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González-Sánchez, C.A.; Maillard Álvarez, N. (2003). *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI*. Gijón: Trea.
- Griffin, C. (1991). *Los Cromberger: historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Hazañas y la Rúa, J. (1949). *La imprenta en Sevilla: Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX*, vol. 2. Sevilla: Diputación Provincial.

- Infantes, V. (1992). «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial». Vilanova Andreu, A. (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 467-74.
- Lucía Megías, J.M. (1998). «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)». Beltrán, R. (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universidad de Valencia, 311-41.
- Lucía Megías, J.M. (1999). «La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española». *Indagación: revista de historia y arte*, 4, 195-220.
- Lucía Megías, J.M. (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Lucía Megías, J.M. (2002). «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos». *Edad de Oro*, 21, 9-60.
- Lucía Megías, J.M. (2003). *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial.
- Lucía Megías, J.M. (2009). «Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla». González, A.; Campos García Rojas, A. (eds), *Amadís y sus libros*. México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, 13-53.
- Maillard Álvarez, N. (2007). *Difusión y circulación de la cultura escrita en Sevilla. 1550-1600* [tesis doctoral inédita]. Dir. por C.A. González Sánchez. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Martín Abad, J. (2003). *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c.1471-1520)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Martínez de Bujanda, J. (2016). *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Norton, F.J. (1966). *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge: University Press.
- Norton, F.J. (1978). *A Descriptive Catalogue of the Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pedraza Gracia, M.J. (2016). «Mecenazgo y edición en la primera mitad del siglo XVI: el Florindo de Fernando Basurto (Zaragoza: Pedro Hardouin, 1530)». *RILCE*, 32(1), 225-43.
- Pedraza, M.J.; Clemente san Román, Y.; Reyes Gómez, F. de los (2003). *El libro anti-guo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Ramos, R. (2002). «Problemas de la edición zaragozana del Amadís de Gaula (1508)». Carro Carbajal, E.B.; Puerto Moro, L.; Sánchez Pérez, M. (eds), *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote")*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 319-42.
- Reyes Gómez, F. de los (2009). *El libro en España y América: legislación y censura: siglos XV-XVIII*. 2 vols. Madrid: Arco Libros.

# Diez años de prisas por imprimir teatro (Lope de Vega, Madrid, 1617-25 y 1635)

Laura Fernández García

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Abstract** The *Partes de comedias* supervised by Lope de Vega were printed in Madrid – the centre of the empire –, between 1617 and 1625, and later in 1635. This corpus consists of 14 volumes and serves to establish a pattern of action in the printing houses of the court in the first third of the seventeenth century, with particular attention to the management of time. This study examines, for example, the increase or decrease in the pace of work according to certain market interests; it establishes the average time taken for certain processes, such as the production of the clean copy, the printing original; and it also updates some of the bibliographical data on these editions, particularly those relating to collaboration between printers, different issues and ghost editions.

**Keywords** Lope de Vega. Production and publishing market. *Partes de comedias*. Printing. Original printing.

**Índice** 1 Introducción. – 2 *Partes* publicadas entre 1617 y 1625. – 2.1 *La Parte Novena*. – 2.2 Plazos de preparación del original de imprenta y de concesión de licencias. – 2.3 *Las Partes Décima, Oncena y Docena*. – 2.4 *Las Partes Trece y Catorce*. – 2.5 *Las Partes Decimaquinta, Decimasexta y Decimaséptima*. – 2.6 *Las Partes Decimaoctava, Decinueve y Veinte*. – 3 *Las Partes* publicadas en 1635: *la Veinte y una* y *la Ventidós*.

## 1 Introducción

Cualquiera que haya trabajado para una editorial contemporánea podrá dar fe de que, a pesar de las nuevas tecnologías, de los avances en estudios de mercado y de la mejora en las técnicas de publicación, la esencia de la producción y publicación de libros ha cambiado muy poco desde los tiempos de la imprenta incunable; y menos aun si la comparación se lleva a los talleres del siglo XVII, momento en que el método y sus agentes habían alcanzado unos niveles de estandarización y profesionalización muy elevados. Los mismos testigos podrán certificar que una de las máximas que rige el mundo editorial es la urgencia, el ‘todo es para ayer’. En las páginas que siguen se pretende mostrar cómo esa circunstancia ya obraba en las prensas áureas. De hecho, casos como los que atañen a la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, a la primera del *Quijote* o a *La pícarra Justina* (Micó 1994; Rico 1999; 2005) son de sobra conocidos y resultan bien significativos. Cabe plantearse, sin embargo, hasta qué punto son simples anécdotas o dan la pauta de un fenómeno habitual, incluso endémico.

La edición de las *Partes* de comedias controladas por Lope de Vega podría tomarse como corpus de partida para realizar un muestreo de mayor calado por varias razones. La primera tiene que ver con su extensión en el tiempo (10 años);<sup>1</sup> la segunda, con su dimensión (26 volúmenes en total);<sup>2</sup> y, la tercera, con la concurrencia, a veces simultánea, de varios talleres. Ciertamente, solo se restringiría a un género -de entretenimiento- y a un lugar -Madrid-, pero estos factores no son excluyentes para nuestro propósito, no son contraargumentos, sino, como mucho, los límites que definen ese corpus.<sup>3</sup>

---

Este artículo forma parte del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación *La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección* (PID2021-124737NB-I00), y se inscribe asimismo entre las actividades del grupo de investigación *Literary Traditions and Texts from the Early Modern Age: Italian, Iberian and Transatlantic Networks* (2021 SGR 00155), financiado por la AGAUR.

**1** Nueve años, de 1617 a 1625, en los que se imprimen las *Partes* de IX a XX; y 1635, cuando ven la luz la XXI y la XXII.

**2** Esa cifra corresponde a las 14 ediciones príncipe (es decir, 168 comedias) ya citadas, más 12 reediciones.

**3** Para realizar ese recorrido, debe partirse obligatoriamente del cuadro que Luigi Giuliani (2002b, 13) preparó para la edición de la *Parte III* y que sigue siendo hoy impresionante. En él se recogen todas las publicaciones de *Partes* actualizadamente de Lope, en primeras ediciones o reimpressiones. En los últimos años, sin embargo, con la edición sucesiva de las *Partes* llevada a cabo por el Grupo de investigación Prolope, se han matizado algunos de esos datos, sobre todo por lo que refiere a impresiones en colaboración. Al final del artículo se recoge en apéndice el listado actualizado de ediciones realizadas en Madrid entre 1617 y 1635. Para las primeras ediciones se han consignado los datos de los trámites administrativos, que dan cuenta de los plazos de producción.

## 2 Partes publicadas entre 1617 y 1625

Nos situamos, en un primer momento, en el período que va de 1617 a 1625 y que corresponde, como es sabido, a la primera etapa de impresión de *Partes* de comedias supervisadas por el Fénix. Desde 1604 habían ido apareciendo con mayor o menor disgusto del dramaturgo las *Partes I a VIII* (Campana et al. 1997; Iriso Ariz, Laplana Gil 1998; Giuliani 2002a; 2002b; Déodat-Kessedjian, Garnier 2004; Pineda, Pontón 2005; Di Pastena 2008; Ramos 2009).

### 2.1 La *Parte Novena*

En 1617, con la *Novena*, se abre un capítulo de especial importancia porque el autor toma las riendas de la empresa editorial y ello supone un cambio de enjundia a muchos niveles: sobre el valor y autoridad de los textos, sobre la concepción y redacción de las dedicatorias, sobre el reconocimiento a los autores de comedias, sobre el uso de marcas personales y creación de una figura pública, sobre, en definitiva, el texto y su difusión y sobre el contexto en la vida del propio Lope (Presotto 2007). Esas «doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo», según reza su portada [fig. 1], fueron impresas, como tantas otras veces antes y después, en el taller de la viuda de Alonso Martín y a costa de Alonso Pérez. Resulta difícil concretar desde cuando se estuvo preparando el volumen, pero, al menos conceptualmente, sería verosímil situarlo tras el fallo en contra del autor y a favor de Francisco de Ávila, del 23 de agosto de 1616 (González Palencia 1921; Salazar y Bermúdez 1942; Di Pastena 2008, 9-12; Laplana Gil 2008).

El acopio de originales desde mediados de 1616 debió de ser febril, como han demostrado Presotto (2007), Valdés, Morrás (2010), Fernández García, Pontón (2012) y Laplana Gil (2013). El «responsable material» de ese proceso fue el propio Lope (Fernández García, Pontón 2012, 2), con significativo respaldo del duque de Sessa en un primer momento. Sucesivamente se fueron reuniendo y agrupando las piezas que acabarían conformando las *Partes IX a XII*, las cuales, a grandes rasgos, pueden tenerse por un proyecto unitario: en palabras de Laplana Gil (2013, 1) un «primer ciclo de partes de comedias publicadas bajo la supervisión directa y explícita de Lope», que van llegando al mercado con una «cadencia temporal» de aproximadamente seis meses.

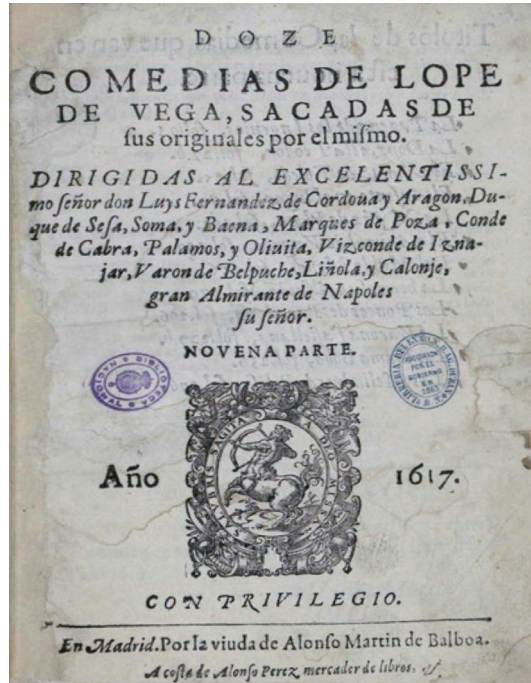


Figura 1

Lope de Vega, portada de la edición príncipe de la *Parte IX*. Madrid, 1617, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez. Biblioteca Nacional de España, R/13860. <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000014188>

## 2.2 Plazos de preparación del original de imprenta y de concesión de licencias

Para valorar en su justa medida esos plazos, hay que tomar en consideración multitud de variables. Desde luego, las fechas en que se otorgaban los permisos legales (licencias, privilegios, fes de erratas y tasas) nos dan una información valiosa a la que atenderemos en lo siguiente, pero antes hay que prestar atención al tiempo que debía dedicarse a la preparación del original de imprenta. Para el caso de las ediciones príncipe, una vez Lope había reunido y escogido las comedias que iban a conformar una *Parte*, estas debían pasarse a limpio. Se trataba de un trabajo que frecuentemente encargaba y supervisaba quien costeaba la impresión o el propio obrador que iba a encargarse de la producción del volumen. Para efectuar dicha operación, se agrupaban los materiales originales, que debían de ser más o menos heterogéneos (autógrafos, copias de compañía, manuscritos de memorión...), y un amanuense profesional los copiaba con un formato unificado y con buena letra. Esa puesta en limpio, el original, era el documento que se presentaba ante el Consejo de Castilla



con el fin de obtener las autorizaciones necesarias para que la impresión fuera legal.<sup>4</sup> Por supuesto, todo ese proceso no se realizaba en un día, pero ¿es posible conjeturar un plazo orientativo?

Disponemos, en efecto, de algunos indicios que nos dan una idea aproximada del tiempo que podía llevar ese traslado. Por ejemplo, Herrera Vázquez (2013, § 5), a propósito de la copia de las obras de Diego Hurtado de Mendoza incluida en el manuscrito magliabechiano (VII, 354) de la Biblioteca Nazionale de Florencia, recopila diversos datos tan valiosos como irrefutables, puesto que están refrendados por documentación en la que se explicitan fechas concretas.<sup>5</sup> El texto, que constituye una primera sección del código y ocupa los folios 1r-227r,<sup>6</sup> fue copiado en limpio en aproximadamente un mes y medio, en una combinación equivalente a varias tandas simultáneas de trabajo: más o menos la mitad (114 folios, no consecutivos) fue transcrita por Juan de las Heras, mientras que el resto (113 folios) se repartió entre cuatro copistas más (con asignaciones desiguales).

Ese manuscrito resulta especialmente interesante porque está copiado en cuarto, el mismo formato de los autógrafos de Lope. Sus medidas, según Cacho (2001, 59) son de 21,2 × 15,5 cm; muy similares, por tanto, a las de, por ejemplo, los autógrafos de *El castigo sin venganza* y *La dama boba*, que son de 21 × 15 cm y 21,5 × 15 cm respectivamente, según la descripción de Presotto (2000, 149; 181).

La extensión media de una comedia autógrafa es de 48 folios (4 pliegos, a razón de 16 folios, 32 hojas por acto, sin contar los que servían de carpetilla y que no contenían texto propiamente dicho).<sup>7</sup> Ese número, multiplicado por las doce piezas de una *Parte*, da un resultado de 576 folios. Tal cifra representaría, aproximadamente, el volumen de trabajo base del copista que preparara el original de imprenta, aunque el resultado fuera menor en cuanto a folios, que no en cuanto a trabajo (pues podría ser que distribuyera el texto de forma distinta, pasando fragmentos dispuestos a una columna en el manuscrito base, a dos columnas en la copia).<sup>8</sup> Si se aplica una analogía matemática entre el ejemplo de Hurtado de Mendoza y este, con todas las salvedades que se quieran,<sup>9</sup> el tiempo estimado de copia se alargaría ca-

**4** La breve descripción ofrecida parte de los estudios sobre el original de imprenta de Garza Merino (2003; 2004; 2005; 2009; 2012; en prensa); Rico (2005) y Díaz Moreno (2006). Respecto a los originales de textos dramáticos áureos, pueden consultarse Gómez Moral 2018 y Zugasti 2008; 2011, y, para el caso concreto de Lope, Fernández García 2021; 2024.

**5** Para una descripción pormenorizada del manuscrito, véase Cacho 2001, 59 ss.

**6** En ese espacio se recogen unos textos en prosa iniciales más 95 composiciones poéticas.

**7** Los datos se extraen de la descripción realizada por Presotto (2000, 17-60) y Boadas (2021, § 19).

**8** Véase al respecto Boadas 2021; en preparación.

**9** Por ejemplo, que hubieran más o menos copistas o que el formato fuera más o menos complejo.

si cuatro meses, con la intervención equitativa de dos amanuenses.<sup>10</sup>

Otro testimonio que ofrece luz sobre este proceso es la edición príncipe de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes. Ese libro representa en extensión alrededor de un tercio de una *Parte*,<sup>11</sup> y, según los cálculos establecidos, el tiempo dedicado a su copia pudo ser de poco menos de tres meses, lo que hubiera dejado un mes para los trámites legales: unos plazos verosímiles que se ajustan a los cuatro meses que mediaron entre la muerte del autor, a finales de abril de 1616, y la concesión de la primera licencia, a 9 de septiembre del mismo año.<sup>12</sup> En efecto, con el original listo, podían pedirse las licencias pertinentes. El intervalo entre la solicitud y la concesión también debe tenerse en cuenta, a pesar de que podía variar mucho, según expone Bouza (2012).

A pesar de conocer todas esas variantes, casi nunca resulta fácil calibrar, no ya con exactitud, los tiempos de la preparación de una *Parte* antes de su llegada a la imprenta, pues pocas veces se dispone de todas las piezas del puzle. Pero, en función de los datos ofrecidos y a modo de estimación media, la puesta en limpio del original de imprenta de una *Parte* más la petición de licencias llevaría en torno a cinco meses.

Si retomamos el ejemplo de la *Parte Novena*, podemos aventurar que, como su primera licencia se otorgó a 1 de abril de 1617, el proceso de copia del original de imprenta pudo haber comenzado a inicios de noviembre de 1616. Coincidiría con el paso de la producción de la *Parte VII* (que recibió su fe de erratas a 8 de noviembre) a la de la *VIII*, que imprimieron al alimón los talleres de María de Quiñones ('Juan de la Cuesta') y Francisca de Medina (viuda de Alonso Martín), a costa de Miguel de Siles.<sup>13</sup> Ambos obradores, por cierto, estaban colaborando en ese mismo momento en la edición de la *Historia* en

---

**10** Curiosamente, los tiempos de copia estimados para las pecias en la Edad Media concuerdan con esta estimación: para que un solo copista trasladara una pecia, 4 folios de formato folio, según Shoener (1988, 19-20) se necesitaban cuatro días. Si el formato fuera la mitad, un cuarto, ese tiempo sería de 2 días; 576 folios repartidos entre dos copistas nos resultarían 144 días, es decir, algo más de cuatro meses. Garza Merino (2005; en prensa) ofrece múltiples ejemplos de originales de imprenta copiados por más de un amanuense, como el de Luis Mercado, *De pulsus arte et harmonia libri duo* (nr. 30), el de Juan Gutiérrez, *Canonicarum utriusque fori, tam exterioris, quam interioris animae, quaestionum. Liber primus et secundus* (nr. 41) o el de Pedro de Vega, *Tercera parte de la Declaración de los siete psalmos penitenciales* (nr. 58).

**11** Esa ratio procede de comparar varias ediciones príncipe de *Partes* separadas en el tiempo (como la *VIII*, que cuenta con 74 pliegos y medio, o la *XIII*, con 76), con la príncipe del *Persiles*, que cuenta con 58 pliegos (Ramos 2009, 27; Fernández Rodríguez 2014, 22; Fernández García 2018, 504-5).

**12** Véase a este respecto Fernández García 2021, § 3; Boadas, Fernández García, en prensa.

**13** Los detalles de esa colaboración pueden verse en Di Pastena 2008, 15-22; Ramos 2009, 25-35.

castellano de Juan de Mariana encargada por Alonso Pérez, que vio la luz en 1616 (tomo II) y 1617 (tomo I); dos volúmenes en folio de unas 800 páginas cada uno.<sup>14</sup>

La segunda aprobación de la *Novena*, firmada por Juan de Piña, se concede el 28 de abril, y el Privilegio, el 27 de mayo. En ese momento la imprenta de Francisca de Medina recupera el original presentado; lo cuenta e imprime sus 76 pliegos antes del 9 de julio, fecha de la Fe de erratas, para cuya obtención se había entregado el cuerpo del libro impreso; la Tasa es del 13 del mismo mes. Las cuentas nos dicen, así, que la tirada se realizó en poco más de un mes, a razón de unos dos pliegos por día: es mucha rapidez. Si tomamos por buena la exposición de Alonso Víctor de Paredes (2002, 43v-44r), de que la capacidad de una mesa de composición y una prensa era de un pliego por día,<sup>15</sup> tendríamos que suponer que al menos trabajaron a la vez dos grupos de componedores y dos prensas. Con ese ritmo, a mediados de julio de 1617 la *Parte IX* estaba lista para venderse.

### 2.3 Las Partes Décima, Oncena y Docena

Menos de cuatro meses después de estamparse la *Novena*, ya se habían obtenido las aprobaciones para imprimir la *Parte Décima*, fechadas a 7 y 15 de noviembre, y poco después el Privilegio, firmado a 27 del mismo mes. El 8 de enero de 1618 ya se había emitido la Fe de erratas. En este caso, el libro, de 76 pliegos y medio, se confeccionó en un mes escaso. Sabemos, sin embargo, que la empresa se llevó a cabo entre dos imprentas, como demuestran con solvencia Valdés, Morrás (2010, 32-6): las primeras seis comedias se imprimieron en el taller de la viuda de Alonso Martín, quien figuraba en la portada, y, las siguientes, en el de 'Juan de la Cuesta', regentado por María de Quiñones, y consignado en el colofón [figs. 2a-b].<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Alonso Pérez y la viuda de Alonso Martín ya habían trabajado ese mismo año, en concreto en la producción del *Romancero* y *monstro imaginado*, de Alonso de Ledesma, un octavo de unos 200 folios. El *Libro del reino de Dios y del camino por do se alcanza*, *confirmado con ejemplos y sentencias de santos*, de Pedro Sánchez, impreso y costeado por el mismo tándem, es un cuarto de unos 400 folios, fechado en 1616, pero, en realidad, está listo a finales de 1615, como muestran su Fe de erratas, firmada a 12 de noviembre por Murcia de la Llana y su Tasa, firmada a 16 del mismo mes por Juan de Jerez. Para los datos de edición y ejemplares de ambas obras, puede verse Cayuela 2005, 189-90 y la base de datos *Iberian Books* (<https://iberian.ucd.ie/>).

<sup>15</sup> Esa exposición es retomada, entre otros, por Moll (2003), Rico (2005, 386) y Muñoz Sánchez (2016, 287-8). Ese cálculo se preveía para los libros de gran tirada (superior a 1500 ejemplares), como suponemos que eran las *Partes* de Lope; para las inferiores, la estimación era de pliego y medio diario.

<sup>16</sup> En las mismas fechas el taller de la viuda de Alonso Martín está imprimiendo la reedición de *El peregrino en su patria*.



**Figuras 2a-b** Lope de Vega, portada y colofón de la edición príncipe de la *Parte X*. Madrid, 1618, viuda de Alonso Martín y Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Síles. Biblioteca Nacional de España, R/13861. <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000014079>

Una vez lista la *Parte X* en enero de 1618, solo un mes más tarde, el 4 de febrero, ya se había obtenido licencia de impresión para la *XI*;<sup>17</sup> y el 24 del mismo mes, el Privilegio. El tiempo que media entre esa concesión y el 6 de mayo, cuando se emite la Fe de erratas, nos dice que el volumen, de 75 pliegos y medio, se estampó en unos dos meses, a razón de poco más de pliego por día.<sup>18</sup>

La tramitación de licencias de la *Parte XII* tuvo más de un contratiempo, como explica con detalle Laplana Gil (2013, 10-11): la Aprobación no se obtuvo hasta el 23 de septiembre de 1618 y el Privilegio se hizo esperar hasta el 6 de octubre del mismo año.<sup>19</sup>

El libro, de 71 pliegos, se imprimió en unos dos meses,<sup>20</sup> y se utili-

<sup>17</sup> La portada y los folios 2rv de la edición príncipe de la *Parte XI*, Madrid, 1618, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, pueden consultarse en la página web de la Österreichische Nationalbibliothek, \*38.H.2, 11, 1, <https://tinyurl.com/mr3zmrcc5>.

<sup>18</sup> Los detalles de impresión pueden consultarse en Fernández García, Pontón 2012, 17-18.

<sup>19</sup> La portada y los folios ¶2rv de la edición príncipe de la *Parte XII*, Madrid, 1619, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, pueden consultarse en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/25127, <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000134644>.

<sup>20</sup> Como expone Laplana Gil (2013, 19-21), el mismo taller realizó de inmediato una segunda edición, a plana y renglón, para saldar una deuda con Sebastián de Cormellas, lo cual aclara que no haya edición barcelonesa de esta *Parte*. La cercanía propició que algunos ejemplares se encuadernaran mezclando pliegos de una y otra edición, como también pasará en otras ocasiones (con algunos ejemplares de la *Parte XIII*, por ejemplo).

zó la conocida estrategia de poner la fecha del año siguiente (1619 en este caso) para que el libro prevaleciera más tiempo como novedad.

Queda descrita, así, la cadencia de impresión de esas primeras cuatro *Partes* controladas por Lope, que corresponde aproximadamente a una cada seis meses, con una acentuada rapidez en la producción de la IX y la X (utilizando dos prensas para la primera y dos imprentas para la segunda), y un ritmo un poco más tranquilo, aunque no lento, para la XI y la XII.

## 2.4 Las *Partes* Trece y Catorce

La *Parte* siguiente, la XIII, no vio la luz hasta mediados de enero de 1620. Esa ampliación -duplicación- del intervalo entre uno y otro volumen no debe atribuirse a la relajación voluntaria de los ritmos, sino a otras circunstancias. En primer lugar, es normal que Lope tardara más en realizar los preparativos de la *Trece* porque sabemos que el duque de Sessa, su principal proveedor de textos hasta aquel momento, no colaboró en esa ocasión. El Fénix, por tanto, tuvo que echar mano del favor de los autores de comedias para recuperar sus obras.<sup>21</sup> Solo esta eventualidad ya justificaría la tardanza; pero, a ella debe sumarse la circunstancia de que el autor estaba organizando al mismo tiempo la XIII y la XIV, con la división estratégica de comedias en una y otra *Parte* y el encargo a talleres distintos.<sup>22</sup> La concurrencia de todos esos detalles fue la causa de ese retraso.

Pero hay que entender también los plazos de impresión. Recordemos que su Aprobación había sido otorgada el 18 de septiembre de 1619, el Privilegio, el 7 de octubre del mismo año, y la Tasa y la Fe de erratas, el 18 de enero de 1620. Por lo tanto, el libro tardó unos tres meses en estamparse. Como describe N. Fernández Rodríguez (2014, 16-21), el trabajo se llevó a cabo mediante la colaboración de dos talleres: de nuevo el de la viuda de Alonso Martín y el de 'Juan de la Cuesta'. Esa división de esfuerzos hubiera permitido imprimir el volumen, de 76 pliegos y medio, en un mes, como se logró para la *Décima*. Ese intervalo tan corto cuadraría con los muchos desajustes que se hallan en la edición (entre la tabla y la foliación, por ejemplo) y con las pruebas que demuestran que se recolocaron al menos dos comedias, *El desconfiado* y *El cardenal de Belén*.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Un favor que se explicitó tras el elenco de cada pieza. De todo ello da buena cuenta N. Fernández Rodríguez (2014, 4-5).

<sup>22</sup> Como bien explica López Martínez (2015, 1-8).

<sup>23</sup> Lo ha estudiado Fernández García (2021). Sin duda otra de las variables que hubieron de influir fue la inclusión de una dedicatoria independiente para cada comedia, habida cuenta de que Lope pudo haberlas entregado con el proceso de impresión muy avanzado.

Otro elemento que habría que sopesar para entender que la empuja de la *XIII* se alargara tres meses es la existencia de dos emisiones de esa *princeps*, con portada y preliminares distintos. Tal vez esa duplicidad conllevó un incremento de la tirada.<sup>24</sup> Como sea, por unas razones o por otras, las prisas volvieron a influir en la producción de esa obra, incluso en su historia editorial inmediata. En efecto, poco después de la primera, se volvió a tirar una edición cuya portada reproduce casi facsimilarmente la de la príncipe.<sup>25</sup>

La disposición sigue a plana y renglón a la primera excepto para las dedicatorias, que se recompusieron. Las dos únicas excepciones a este sistema son, precisamente, las dos comedias que en la príncipe ya presentaban una disposición singular, *El desconfiado* y *El cardenal de Belén*, que aquí están contadas por entero de nuevo y compuestas sin tener la príncipe como modelo formal. Esa reedición muestra otras pequeñas anomalías que conviene destacar.

En primer lugar, parece que las capitales de las que se disponía condicionaron los inicios de algunas dedicatorias, como en *El remedio en la desdicha*: donde la príncipe lee «La historia de Jarifa y Abindarráez escribió Montemayor, autor de la *Diana*...», en la segunda, se halla: «Escribió la historia de Jarifa y Abindarráez Montemayor, autor de la *Diana*» (Ippolito 2014, 413).<sup>26</sup>

Desde luego, el cambio no perdía ningún dato importante, solo jugaba con el orden de las palabras.<sup>27</sup> Pero esas variantes, afortunadamente, han obligado al editor moderno a fijarse bien en esas letras capitales. Y mirándolas, y comparándolas, puede decirse que

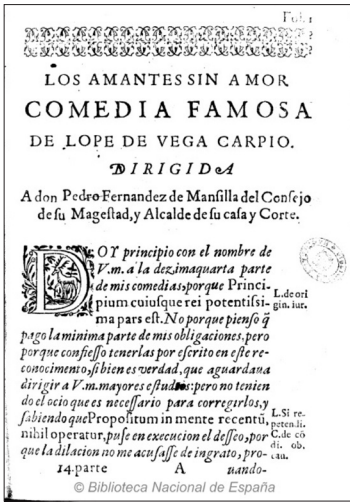
**24** Ese incremento no reflejaría el éxito del libro, sino de la previsión de que lo tuviera (tal vez a resultas del nuevo sistema de dedicatorias).

**25** La comparación puede realizarse consultando la portada de la primera edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín y 'Juan de la Cuesta', a costa de Alonso Pérez, disponible en la página web de la Universidad Complutense de Madrid, FOA 243, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5315920852&seq=5>, y la portada de la segunda edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez [Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles], disponible en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/14106, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014430>.

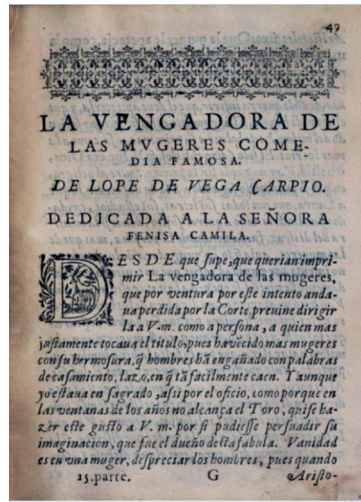
**26** Esos inicios pueden observarse en el folio 52r de la primera edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín y 'Juan de la Cuesta', a costa de Alonso Pérez, disponible en la página web de la Universidad Complutense de Madrid, FOA 243, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5315920852&seq=5>, y en el folio 52r de la segunda edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez [Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles], disponible en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/14106, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014430>.

**27** Pero sucedió en más lugares, así, en el inicio de *Los esclavos libres*: que en la príncipe dice: «La *Fábula de Píramo y Tisbe* me envió con una carta el excelentísimo señor Duque de Sessa, escrita del ingenio de Vuestra Merced...», y la segunda edición, «El excelentísimo señor Duque de Sessa me envió con una carta la *Fábula de Tisbe y Píramo*, escrita del ingenio de Vuestra Merced [...]» (Sanz, Treviño 2014, 563).





**Figura 3** Lope de Vega, folio 1r de la segunda edición de la *Parte XIV*. Madrid, 1621, viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles. Biblioteca Nacional de España, U/10572. <https://tinyurl.com/2s3n2bn3>



**Figura 4** Lope de Vega, folio 49r de la primera edición de la *Parte XV*. Madrid, 1621, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez. Universidad Complutense de Madrid, FOA 245. <https://tinyurl.com/mr274zdv>

son las mismas que suele utilizar la imprenta de Fernando Correa de Montenegro y de su viuda, Catalina del Barrio. Así se aprecia en el ejemplo de la segunda edición de la *Parte XIV* [fig. 3]<sup>28</sup> y en varios testimonios más aducidos por Luis Sánchez Lailla (2016, 17-27) para la *princeps* de la *XV*, también impresa en el taller de Correa [fig. 4].<sup>29</sup> En los tres lugares se observa la misma D mayúscula, con decoración vegetal y una suerte de ciervo.

En esas tres ediciones (las segundas de la *XIII* y la *XIV* y la primera de la *XV*) coinciden también otros elementos ornamentales, como algunas cenefas (Fernández Rodríguez 2014, 20; López Martínez 2015, 40). Pero el dato que más sorprende se halla en la que se conoce como segunda emisión de la segunda edición madrileña de la *Parte XIII*, que mantiene el pie de imprenta de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, aunque fechada en 1621.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Véase al respecto López Martínez 2015, 29-42.

<sup>29</sup> La misma capital se halla en el folio 1r de la segunda edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez [Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles], que puede consultarse en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/14106, <http://bdh.bne.es/bnearch/detail/bdh0000014430>.

<sup>30</sup> La segunda emisión de la segunda edición de la *Parte XIII*, Madrid, 1621, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, puede consultarse en la página web de la Staatsbibliothek de Berlín, XK-3143-e, <https://stabikat.de/Record/482102527>.

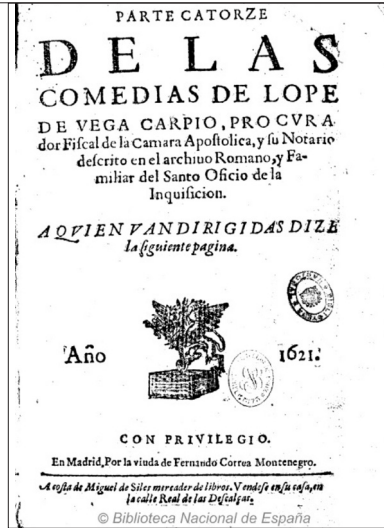


Figura 5

Lope de Vega, portada de la segunda edición de la *Parte XIV*. Madrid, 1621, viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles. Biblioteca Nacional de España, U/10572. <https://tinyurl.com/bdh6s6sh>

En la portada se aprecia cómo se ha sustituido el grabado del Sagitario que se veía en las portadas de la primera y la segunda edición de la *Parte XIII* (consignadas arriba en la nota 25), por el del hipogrifo que era marca de Miguel de Siles (aparte el evidente cambio de año).<sup>31</sup> Con esa marca, según López Martínez (2015, 40), Siles dejaría constancia de su colaboración en esa segunda edición de la *Parte XIII*, que debió de imprimirse, al menos parcialmente, en el obrador de Correa [fig. 5].

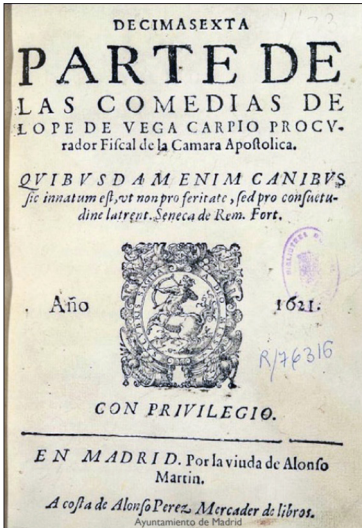
La *Parte XIV*, que se había programado junto a la *XIII*, recibió aprobación el 23 de octubre de 1619 y privilegio el 26 de diciembre de ese año.<sup>32</sup> No es posible estimar, sin embargo, en qué plazo se imprimió, porque, evidentemente, se dilató por no sacar al mercado dos *Partes*, la *XIII* y la *XIV*, al mismo tiempo, y porque el propio taller de ‘Juan de la Cuesta’ había estado confeccionando la *Trecena*. Su éxito está corroborado por la nueva edición aparecida un año más tarde, en 1621, a cargo, como recordábamos antes, del taller de Correa y el librero Miguel de Siles.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ese impresor, a esas alturas de 1621, estaba apostando fuerte por Lope, pues costeó una reedición de la *X* (impresa por Diego Flamenco), una reedición de la *XIV* y la primera y segunda tirada de la *XVII* (las tres en colaboración con el taller de Correa).

<sup>32</sup> Los detalles que refieren a la *Parte XIV* se toman de López Martínez 2015, 24-42.

<sup>33</sup> Pueden consultarse las imágenes en los ejemplares disponibles en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/25607 (<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013913&page=1>) y U/10572 (<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013913&page=1>).





**Figura 6** Lope de Vega, portada de la primera edición de la *Parte XVI*. Madrid, 1621, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L23. <https://tinyurl.com/3v2pb6fy>



**Figura 7** Lope de Vega, portada de la primera edición de la *Parte XVII*. Madrid, 1621, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles. British Library, 11726.K.25. <https://tinyurl.com/4ur5menw>

## 2.5 Las Partes Decimaquinta, Decimasexta y Decimaséptima

Las *Partes XV, XVI y XVII* debieron de tramitarse en la misma fecha o en fechas muy cercanas, pues las concesiones son también muy próximas (septiembre-octubre de 1620 para los tres casos). Como explica Sánchez Laílla (2016, 6), cuando Lope recabó las autorizaciones necesarias, repartió las empresas entre Alonso Pérez, que quedó al cargo de la *XV* y la *XVI*, y Miguel de Siles, que se ocupó de la *XVII*.<sup>34</sup>

El taller de Correa fue el primero en sacar a luz su encargo: la primera edición de la *XV*. La obra constaba de 77 pliegos y fue impresa en unos 40 días, así que, para conseguir tal celeridad, debemos suponer que empleó dos grupos de componedores y dos prensas. La *XVII*, aparecida en el mismo obrador, se llevó a cabo en dos meses y medio. Debe considerarse que en algún momento hubieron de coincidir las composiciones de ambos volúmenes. Prueba de ello es la indicación

<sup>34</sup> Véanse las figuras 6 y 7 y consúltese, además, el ejemplar de la primera edición de la *Parte XV*, Madrid, 1621, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez, en la página web de la Universidad Complutense de Madrid, FOA 245, <https://tinyurl.com/mr274zdvdv>.

que hallamos en la mayoría de los pliegos de esas ediciones príncipes, «15.parte» o «17.parte», que permitiría no confundir los cuadernos de obras tan similares, ni en la imprenta ni, posteriormente, en la librería.<sup>35</sup>

La *Parte XVI*, como se ha dicho, obtuvo sus licencias en septiembre-octubre de 1620. Sin embargo, no se imprimió hasta muchos meses después, obteniendo la Tasa en septiembre de 1621 y la Fe de erratas en diciembre de ese año. Para comprender el retraso en la producción de ese volumen, se han esgrimido tanto razones materiales como personales, que resumen D'Artois, Giuliani (2017, 6-8). Tal vez el argumento más plausible es que Lope hubiera demorado la aparición de la obra por razones políticas, por cerciorarse de que el conde duque de Olivares –el primer dedicatario de la obra– era el político más influyente del reino. Ahora bien, los mismos investigadores se preguntan:

si tras empezar a imprimirse la *Parte XV* probablemente a finales de octubre de 1620 [...], se decidió no proceder con las doce comedias previstas, ¿por qué se continuó imprimiendo las de la *Parte XVII* sin cambiar la numeración de la *parte*? Puestos a dejar de lado una de las tres *partes*, ¿por qué se decidió mantener la numeración originaria de cada colección y saltarse un número?

La respuesta es clara y elimina ese escollo de la argumentación: porque no se podía modificar el título de un libro una vez otorgadas las licencias y privilegios reglamentarios.

También resulta claro que, con los datos de que disponemos, no es posible aventurar cuándo se inició el proceso de stampa de esa *Parte XVI*,<sup>36</sup> ni cuáles fueron los obstáculos a los que se enfrentó. En esa órbita cabría situar, por ejemplo, el cambio de orden de algunas comedias, como defiende Kennedy (1965-66, 31), que habría supuesto recontar el original de imprenta, o la reprogramación del calendario de trabajo en el taller de la viuda de Alonso Martín; circunstancias que perfectamente podrían haber dilatado el término de impresión del libro.

Como sea, el trabajo de Sánchez Laílla (2016), D'Artois, Giuliani (2017) y Crivellari, Maggi (2018) permite establecer que la secuencia de publicación de las ediciones que nos ocupan fue la que sigue:

**35** Sobre el proceso de composición de la *Parte XVII*, véase Crivellari, Maggi 2018, 25-9. Las indicaciones mencionadas pueden observarse, por ejemplo, en el folio 17r de la edición príncipe de la *Parte XV*, Madrid, 1621, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez, disponible en la página web de la Universidad Complutense de Madrid, FOA 245, <https://tinyurl.com/mr274zdv>; o en el folio 19r de la edición príncipe de la *Parte XVII*, Madrid, 1621, Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, disponible en la página web de la British Library, 11726.K.25, <https://tinyurl.com/4ur5menw>.

**36** Plausiblemente después del nombramiento de Olivares como Grande de España, el 10 de abril de 1621.

<i>Parte</i>	<i>Producción</i>	<i>Puesta a la venta</i>
<i>Decimaquinta</i> , Correa de Montenegro-Alonso Pérez	Octubre-diciembre de 1620	Enero de 1621
<i>Decimaséptima</i> , Correa de Montenegro-Miguel de Siles	Octubre-diciembre de 1620	Febrero de 1621
<i>Decimaquinta</i> , viuda de Alonso Martín-Alonso Pérez	Octubre-diciembre de 1621	Enero de 1622
<i>Decimasexta</i> , viuda de Alonso Martín-Alonso Pérez	¿Abril?-diciembre de 1621	Enero de 1622
<i>Decimaséptima</i> , viuda de Fernando Correa-Miguel de Siles		¿Enero de 1622?

Y se constata también que debe eliminarse la edición fantasma de la *XVII* a cargo de la viuda de Alonso Martín y Alonso Pérez, según demuestran Crivellari, Maggi (2018, 2; 25-7).

## 2.6 Las Partes *Decimoctava*, *Decinueve* y *Veinte*

Las *Partes XVIII* y *XIX* obtuvieron las licencias de impresión en junio de 1622, pero no se imprimieron de inmediato, sino que sufrieron retrasos en su aparición: casi seis meses en el primer caso, hasta diciembre de 1622-enero de 1623; más de un año, en el segundo, hasta febrero de 1624 [figs. 8-9]. Sánchez Jiménez, Sáez (2019, 4) y García-Reidy, Plata (2020, 6) lo achacan con acierto a la saturación de obras de Lope en el mercado. En cualquier caso, para estos dos volúmenes resulta imposible acotar el tiempo de impresión.

Para cerrar un primer gran bloque, que iría de 1617 hasta 1625, debe hablarse de la *Parte XX* [fig. 10].<sup>37</sup> Esta se llevó a cabo en el plazo de unos dos meses –sin prisas, pero sin pausas–, entre el 3 de noviembre de 1624 (fecha de la concesión del Privilegio) y el 17 de enero de 1625 (fecha de la Fe de erratas). Tras este volumen se inició el periodo en que no se otorgaron nuevas licencias para publicar libros de entretenimiento, el cual se extendió hasta diciembre de 1634.<sup>38</sup>

Durante ese período de veda, la *Parte XX* se reimprimió en Madrid en 1626, 1627 y 1629, con el dato interesante de que la reedición madrileña de 1626 se llevó a cabo con la colaboración de los talleres de la viuda de Alonso Martín y de Juan González, a costa de Alonso Pérez, hecho que hace sospechar de nuevo ciertas prisas de impresión.

<sup>37</sup> Estos detalles de la *Parte XX* siguen, a grandes rasgos, lo expuesto por D. Fernández Rodríguez, Gómez Sánchez-Ferrer (2021, 3-11).

<sup>38</sup> Sobre la esa prohibición *de facto*, véase Moll 1974.



Figura 8

Lope de Vega, portada de la primera edición de la *Parte XVIII*. Madrid, 1623, Juan González, a costa de Alonso Pérez. Biblioteca Nacional de España, R/13869. <https://tinyurl.com/3bnujvns>



Figura 9

Lope de Vega, portada de la primera edición de la *Parte XIX*. Madrid, 1624, Juan González, a costa de Alonso Pérez. Biblioteca Nacional de España, R/13870. <https://tinyurl.com/362bw6nk>

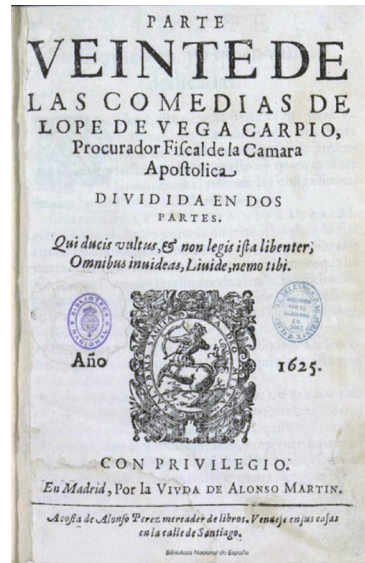


Figura 10

Lope de Vega, portada de la edición príncipe de la *Parte XX*. Madrid, 1625, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez. Biblioteca Nacional de España, R/13871. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000255502&page=1>

### 3 **Las Partes publicadas en 1635: la Veinte y una y la Ventidós**

Habrà que esperar hasta 1635 para que Lope retome su actividad de edici3n de las *Partes*. Lo hace en cuanto tiene noticia de que se ha concedido una licencia a Tirso, que la obtiene el 8 de diciembre de 1634 para su *Segunda parte de comedias*. Las licencias de la *Parte XXI* estàn resueltas en abril-mayo de 1635, y las de la *XXII* en mayo-junio.<sup>39</sup> Entre diciembre de 1634 y abril de 1635 median cinco meses: y, en ellos, se realiz3 el acopio y selecci3n de piezas y se prepar3 el original de imprenta de ambos volúmenes. Sin duda, las prisas habían vuelto. Se contact3 con dos talleres amigos, no solo con uno, sin duda para poder sacar las *Partes* casi al unísono: eran el de la viuda de Alonso Martín y el de la viuda de Juan González.<sup>40</sup> Pero ese ímpe-tu que intuimos en Lope no tuvo un correlato en la producci3n, dado que la *XXI* y la *XXII* se estamparon en un tiempo prudencial de tres meses. Demasiado para que el Fénix las viera impresas.

Este recorrido de diez años y 14 *Partes* de comedias tambi3n ha sido rápido. Es por ello que se ha primado la selecci3n frente a la exhaustividad y se han tomado de aquí y de allá los elementos indispensables para comprender la trayectoria editorial de esas obras, todas controladas con mayor o menor cuidado por Lope. Esa selecci3n es hoy posible gracias al proyecto de edici3n crítica que ha promovido durante más de treinta años el Grupo de investigaci3n Prolope. Realizado gracias a la colaboraci3n de más de 100 especialistas, ha ido puliendo y sumando datos a los estudios y a las ediciones clásicas, de manera que el panorama textual y editorial de la obra dramática del Fénix es hoy más amplio, más rico y más abierto a nuevos descubrimientos que nunca.

Desde una perspectiva de conjunto, es fácil imaginar lo duro que debía de ser competir con Lope... incluso siendo Lope. Así, los años analizados nos desvelan que la publicaci3n de las *Partes* se debati3 entre las ansias de publicar, las prisas y el éxito, por un lado, y el freno que imponía la búsqueda de estrategias para renovar -al menos no saturar- el mercado, por otro. Tras diez años de arduo trabajo, Lope se erige tambi3n en monstruo del negocio editorial y, en ese camino, de nuevo es fácil intuir una de sus reglas o lecciones: que siempre puede hallarse una raz3n, tal vez excusa, para ir con prisas.

**39** Los datos completos sobre la historia editorial de las *Partes XXI* y *XXII* pueden consultarse en Fernández García, Rodríguez-Gallego, Vald3s 2022; Antonucci, Presotto 2023.

**40** Puede consultarse la primera edici3n de la *Parte XXI*, Madrid, 1635, viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño, en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/25134, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134568&page=1>; así como de la primera edici3n de la *Parte XXII*, Madrid, 1635, viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, disponible tambi3n en la página web de la Biblioteca Nacional de España, R/24991, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134295&page=1>.



## Bibliografía

- Antonucci, F.; Presotto, M. (2023). «La *Ventidós parte perfeta*: historia editorial». Antonucci, F.; Presotto, M. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-44.
- Boadas, S. (2021). «*Las bizarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», en Boadas, S. (ed.), «Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega», num. monogr., *Criticón*, 142, 27-46.  
<https://doi.org/10.4000/criticon.19907>
- Boadas, S. (en preparación). «Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*».
- Boadas, S.; Fernández García, L. (en prensa). «Problemas bibliográficos de *El peregrino en su patria*». *Ecdótica*.
- Bouza, F. (2012). «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Akal: Madrid.
- Cacho, M.T. (2001). *Manuscritos hispánicos en las Bibliotecas de Florencia*. 2 vols. Florencia: Alinea.
- Campana, P. et al. (1997). «Introducción». *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 11-40.
- Cayueta, A. (2005). *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Crivellari, D.; Maggi, E. (2018). «La *Decimaséptima parte*: historia editorial». Crivellari, D.; Maggi, E. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-60.
- D'Artois, F.; Giuliani, L. (2017). «La *Decimasexta parte*: historia editorial». D'Artois, F.; Giuliani, L. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-38.
- Déodat-Kessedjian, M.-F.; Garnier, E. (2004). «La *Quinta parte*: historia editorial». Déodat-Kessedjian, M.-F.; Garnier, E. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte V*. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 5-27.
- Di Pastena, E. (2008). «La *Séptima parte*: historia editorial». Di Pastena, E. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 9-59.
- Díaz Moreno, F. (2006). «Un original de imprenta del siglo XVI: el *De Re Militari* de Diego Gracián de Alderete». *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*, 3(5), 6-12.  
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/52597>
- Fernández García, L. (ed.) (2018). *Miguel de Cervantes, "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*. Notas de I. García Aguilar y C. Romero, intr. de I. Lozano. Madrid: Real Academia Española.
- Fernández García, L. (2021). «*El cardenal de Belén* de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente». en Boadas, S. (ed.), «Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega», num. monogr., *Criticón*, 142, 109-28.  
<https://doi.org/10.4000/criticon.20112>
- Fernández García, L. (2024). «Tes autógrafos dramáticos del Siglo de Oro empleados como originales de imprenta: a propósito de Lope, Moreto y Matías de los Reyes», en Boadas, S.; Presotto, M. (eds), «Autógrafos teatrales áureos: patrimonio y creación literaria», num. monogr., *Bulletin Hispanique*, 126(1), 183-208.  
<https://doi.org/10.4000/11xyj>
- Fernández García, L.; Pontón, G. (2012). «La *Oncena parte*: historia editorial». Fernández García, L.; Pontón, G. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-37.

- Fernández García, L.; Rodríguez-Gallego, F.; Valdés, R. (2022). «La Veinte y una parte verdadera: historia editorial». Pontón, G.; Valdés, R. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-68.
- Fernández Rodríguez, D.; Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2021). «La Parte veinte: historia editorial». Fernández Rodríguez, D.; Gómez Sánchez-Ferrer, G. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-109.
- Fernández Rodríguez, N. (2014). «La Tercera parte: historia editorial». Fernández Rodríguez, N. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-37.
- García-Reidy, A.; Plata, F. (2020). «La Parte decinueve: historia editorial». García-Reidy, A.; Plata, F. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-74.
- Garza Merino, S. (2003). «El original de imprenta de la *Primera parte del Flos Sanctorum* (Toledo, Diego de Ayala, 1578)». Castillo Martínez, C.; Lucía Megías, J.M. (eds), *Decíamos ayer... Estudios en honor a María Cruz García de Enterría*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 227-38.
- Garza Merino, S. (2004). «El *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta». Cátedra, P.M.; López Vidriero, M.L. (eds), *La memoria de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, vol. 1. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 435-62.
- Garza Merino, S. (2005). *Manuscritos e imprenta* [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Garza Merino, S. (2009). «*Vida de San Gerónimo*: El texto en proceso de constitución». *Edad de Oro*, 28, 105-42.  
<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2009-28>
- Garza Merino, S. (2012). «Imprenta manual y pruebas de imprenta». Cayuela, A. (ed.), *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 111-36.
- Garza Merino, S. (en prensa). *El original de imprenta en España (siglos XV-XVII)*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Biblioteca Nacional de España.
- Giuliani, L. (2002a). «La Tercera parte: historia editorial». Giuliani, L. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 11-49.
- Giuliani, L. (2002b). «La Cuarta parte: historia editorial». Giuliani, L.; Valdés, R. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 7-30.
- Gómez Moral, A. (2018a). «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro*. Para algunos [ca. 1637] de Matías de los Reyes». *Revista de Literatura*, 80, 385-406.  
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.015>
- Gómez Moral, A. (2018b). *De "La culebra de oro. Para algunos" al "Para algunos" de Matías de los Reyes: del manuscrito original de imprenta al impreso* [tesis doctoral]. Madrid: UNED.
- González Palencia, Á. (1921). «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, 17-26.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/pleito-entre-lope-de-vega-y-un-editor-de-sus-comedias/>
- Herrera Vázquez, M. (2013). «De copias y copistas (II): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 354 de la Biblioteca Nazionale de Florencia». Bègue, A.; Herrán Alonso, E. (eds), *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Siglo de Oro*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 219-28.  
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.2601>
- Ippolito, R. (ed.) (2014). «Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*». Fernández Rodríguez, N. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 393-536.

- Iriso Ariz, S.; Laplana Gil, J.E. (1998). «La *Segunda parte*: historia editorial». Iriso Ariz, S. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 11-48.
- Kennedy, R.L. (1965-66). «A Reappraisal of Tirso's Relations to Lope and his Theatre». *Bulletin of the Comediantes*, 17(2), 23-34; 18(1), 1-13.  
<https://doi.org/10.1353/boc.1966.0002>
- Laplana Gil, J.E. (2008). «Lope y Francisco de Ávila». *Anuario Lope de Vega*, 14, 133-54.
- Laplana Gil, J.E. (2013). «La *Docena parte*: historia editorial». Laplana Gil, J.E. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-43.
- López Martínez, J.E. (2015). «La *parte Catorce*: historia editorial». López Martínez, J.E. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-69.
- Micó, J.M. (1994). «Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el *Guzmán* y *La pícaro Justina*». Cerdan, F. (éd.), *Hommage à Robert Jammes*, vol. 2. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 827-48.
- Moll, J. (1974). «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 97-103.  
[https://apps-rae-es.webpkgcache.com/doc/-/s/apps.rae.es/BRAE\\_DB\\_PDF/TOMO\\_LIV/CCI/Mo11\\_97\\_103.pdf](https://apps-rae-es.webpkgcache.com/doc/-/s/apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LIV/CCI/Mo11_97_103.pdf)
- Moll, J. (2003). «El taller de imprenta». Baranda, N. et al. (eds), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 31-8.
- Muñoz Sánchez, J.R. (2016). «En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)»: imprenta y librerías en el siglo XVII». *Artifara*, 16, 277-300.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5776332>
- Pineda, V.; Pontón, G. (2005). «La *Sexta parte*: historia editorial». Pineda, V. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 7-53.
- Paredes, A.V. de (2002). *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*. Ed. por J. Moll. Madrid: Calambur.
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, M. (2007). «La *Novena parte*: historia editorial». Presotto, M. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 7-38.
- Ramos, R. (2009). «La *Octava parte*: historia editorial». Ramos, R. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 9-55.
- Rico, F. (1999). «*Don Quijote*, Madrid, 1604, en prensa». *Bulletin Hispanique*, 101(2), 415-34.  
[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1999\\_num\\_101\\_2\\_5016](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1999_num_101_2_5016)
- Rico, F. (2005). *El texto del "Quijote"*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Salazar y Bermúdez, M. de los D. (1942). «Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega». *Revista de Bibliografía Nacional*, 3(3-4), 208-16.
- Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A. (2019). «La *Decimaoctava parte*: historia editorial». Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-64.
- Sánchez Laílla, L. (2016). «La *Decimaquinta parte*: historia editorial». Sánchez Laílla, L. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 1-72.
- Sanz, O.; Treviño, E. (eds) (2014). «Lope de Vega, *Los esclavos libres*». Fernández Rodríguez, N. (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 539-709.



- Shoener, H.V. (1988). «La production du livre par la pecia». Bataillon, L.J.; Guyot, B.G.; Rouse, R.H. (éds), *La production du livre universitaire au Moyen Age. Exemplar et pecia*. Paris: CNRS, 17-39.  
[https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1990\\_num\\_148\\_1\\_450575\\_t1\\_0227\\_0000\\_003](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1990_num_148_1_450575_t1_0227_0000_003)
- Valdés, R.; Morrás, M. (2010). «La *Décima parte*: historia editorial». Valdés, R.; Morrás, M. (eds), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, vol. 1. Lérida: Editorial Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 9-66.
- Zugasti, M. (2008). «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto». Lobato, M.L.; Martínez Berbel, J.A. (eds), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana-Veruert, 39-72.
- Zugasti, M. (2011a). «Autoridad textual y piratería, con sombras de memori3n al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654) de Agustín Moreto». *Boletín de la Real Academia Española*, 91, 169-91.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868771>
- Zugasti, M. (ed.) (2011b). *Agustín Moreto, "El poder de la amistad"*, vol. 3. Dir. por M.L. Lobato. Kassel: Reichenberger, 1-225.

## Apéndice de las ediciones de *Partes de comedias*, Madrid, 1617-35

### 1617

*Parte VII*, viuda de A. Martín, M. de Siles, 1617

*Parte VIII*, viuda de A. Martín, M. de Siles, 1617

*Parte IX*, viuda de A. Martín, A. Pérez, 1617

Aprobación 01/04/1617

Aprobación 28/04/1617

Privilegio 27/05/1617

Fe de erratas 09/07/1617

Tasa 13/07/1617

+/- 1 mes de producción / 76 pliegos

### 1618

*Parte II*, 'Juan de la Cuesta', M. Martínez, 1618

*Parte X*, viuda de A. Martín y 'J. de la Cuesta', M. de Siles, enero de 1618

Aprobación 07/11/1617

Aprobación 15/11/1617

Privilegio 27/11/1617

Fe de erratas y

Tasa 08/01/1618

+/- 1 mes de producción / 76 pliegos

*Parte XI*, viuda de A. Martín, A. Pérez, mayo de 1618

Aprobación 04/02/1618

Privilegio 24/02/1618

Fe de erratas 06/05/1618

Tasa 10/05/1618

+/- 2 meses de producción / 75 pliegos y medio

### 1619

*Parte XII*, viuda de A. Martín, A. Pérez, enero de 1619

Aprobación ¿15/08/1618?

Privilegio 06/10/1618

Fe de erratas 14/12/1618

Tasa 22/12/1618

+/- 2 meses de producción / 71 pliegos

## 1620

*Parte XIII*, viuda de A. Martín-‘J. de la Cuesta’, A. Pérez, enero de 1620, 2 emisiones

Aprobación 18/09/1619  
Privilegio 07/10/1619  
Fe de erratas y Tasa 18/01/1620  
+/- 3 meses de producción / 76 pliegos y medio

*Parte XIV*, ‘J. de la Cuesta’, M. de Siles, junio de 1620

Aprobación 23/10/1619  
Privilegio 26/12/1619  
Fe de erratas 07/06/1620  
Tasa 12/06/1620  
+/- 6 meses en la imprenta / 74 pliegos

*Parte XIII*, viuda de A. Martín, A. Pérez-[F. Corra de Montenegro, a costa de M. de Siles], 1620, 2 emisiones, la segunda fechada en 1621

## 1621

*Parte X*, D. Flamenco, M. de Siles, 1621

*Parte XIV*, viuda de F. Correa, M. de Siles, 1621

*Parte XV*, F. Correa de Montenegro, A. Pérez, enero de 1621

Aprobación 24/09/1620  
Privilegio 24/10/1620  
Fe de erratas 15/12/1620  
Tasa 17/12/1620  
+/- 1,5 meses de producción / 77 pliegos

*Parte XVII*, F. Correa de Montenegro, M. de Siles, febrero de 1621

Aprobación 20/10/1620  
Privilegio 31/10/1620  
Fe de erratas 25/01/1621  
Tasa 27/01/1621  
+/- 2 meses de producción / 79 pliegos

*Parte XV*, viuda de A. Martín, A. Pérez, 1621

*Parte XVI*, viuda de A. Martín, A. Pérez, enero de 1621

Aprobación 24/09/1620  
Privilegio 24/10/1620  
Tasa 27/09/1621  
Fe de erratas 15/12/1621  
+/- 11 meses en la imprenta / 72 pliegos

**1622**

*Parte XVII*, viuda de F. Correa, M. de Siles, 1622

**1623**

*Parte XVIII*, J. González, A. Pérez, enero de 1623

Aprobación	16/06/1622
Aprobación	22/06/1622
Privilegio	25/06/1622
Fe de erratas	04/12/1622
Tasa	06/12/1622

+/- 6 meses en la imprenta / 79 pliegos

**1624**

*Parte XIX*, J. González, A. Pérez, febrero de 1624

Aprobación	16/06/1622
Aprobación	22/06/1622
Privilegio	25/06/1622
Fe de erratas	20/02/1624
Tasa	27/02/1624

+/- 20 meses en la imprenta, 71 pliegos y medio

**1625**

*Parte XIX*, J. González, A. Pérez, 1625

*Parte XX*, viuda de A. Martín, A. Pérez, enero de 1625

Aprobación	29/09/1624
Aprobación	05/10/1624
Privilegio	03/11/1624
Fe de erratas	17/01/1625
Tasa	18/01/1625

+/- 2 meses de producción, 75 pliegos y medio

**1626**

*Parte XX*, viuda de Alonso Martín-Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1626

**1627**

*Parte XX*, J. González, A. Pérez, 1627

**1629**

*Parte XX*, J. González, A. Pérez, 1629

**1635**

*Parte XXI*, viuda de A. Martín, D. Logroño, septiembre de 1635

Aprobación 29/04/1635

Aprobación 19/05/1635

Privilegio 25/05/1635

Fe de erratas 04/09/1635

Tasa 05/09/1635

+/- 3 meses de producción / 66 pliegos y medio

*Parte XXII*, viuda de J. González, D. de Palacio y P. Vergés, octubre de 1635

Aprobación 12/05/1635

Licencia 14/05/1635

Aprobación 26/05/1635

Privilegio 21/06/1635

Fe de erratas 28/09/1635

Tasa 02/10/1635

+/- 3 meses de producción / 64 pliegos y medio



# La vida editorial de *El viaje entretenido*, entre la(s) periferia(s) y el centro

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer

Universidad Complutense de Madrid – ITEM, España

**Abstract** *El viaje entretenido*, by Agustín de Rojas Villandrando, is one of the first printed volumes of theatre in the seventeenth century. Far from the models used by the main theatrical collections of the century, it was spread in a small *octavo* book that reached seven editions between 1603 and 1624. Its marginality, due to the literary genre of the work, contrasts with its atypical proliferation as an editorial object, which places the book at the center of the interest of readers and editors alike throughout the Spanish Peninsula, making out of it a precursor of printed short plays.

**Keywords** Agustín de Rojas Villandrando. El viaje entretenido. Literary genre. Sociology of the literary edition. Spanish Golden Age.

**Índice** 1 Introducción. – 2 El género (editorial) de *El viaje entretenido*: un primer asedio al texto. – 3 Las ediciones de *El viaje entretenido*: entre centros y periferias. – 4 El valor simbólico en las ediciones de *El viaje entretenido*: la construcción de la imagen autorial y el camino hacia la centralidad en los comienzos del siglo XVII.

## 1 Introducción

*El viaje entretenido*, libro misceláneo de Agustín de Rojas Villandrando reconocido desde pronto por la crítica por su valor histórico y sociológico (Cirot 1923; Jackson-Schbetta 2023) y valorado más recientemente por su temprana recopilación de loas (Plaza Carrero 2008a; 2008b), trajo consigo la gran novedad de ser uno de los primeros volúmenes de teatro impreso del siglo XVII. Apartándose de los que serían los modelos transitados por las grandes colecciones teatrales de la centuria, las mismas que pronto ocuparían el centro cultural desde el punto de vista del interés tanto de los editores como de los lectores, surgió un librito de faltriquera (en octavo), escrito por un hombre de mil oficios (Rojas Villandrando 1977, 31-2), en el que se daba todo el protagonismo al teatro breve cuando apenas se planteaba su inclusión como complemento de otros géneros teatrales, como lo demuestran las *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, Angelo Tavanno 1604). Su singularidad, tanto por la concepción literaria de la obra como por su transformación en objeto editorial de éxito, ofrece palpables evidencias del fructífero diálogo que supo establecer con los lectores de las primeras décadas del Seiscientos. Al estudio de esa conquista de la centralidad del discurso literario desde los márgenes (al menos desde los márgenes genérico y editorial con respecto a las principales ediciones de novela y teatro del siglo) pretendemos dedicar las páginas siguientes.

## 2 El género (editorial) de *El viaje entretenido*: un primer asedio al texto

Los testimonios impresos de la obrita de Rojas Villandrando se sitúan, *a priori*, en la periferia de las formas literarias, aunque son numerosas las concomitancias con los géneros más influyentes de su momento que ponen en valor su aparición en el mercado del libro en 1603. La publicación de la *princeps* sacó a la palestra una obra de difícil clasificación, a medio camino entre el diálogo y la miscelánea (Gómez 2000, 145-60; Plaza Carrero 2008b), pero compuesta en esencia por una antología de loas; eso sí, muchas de ellas ya con un carácter bien lejano de su inicial propósito teatral, pues una vez dispuestas en tipos móviles se podían leer como «poemas recitados en un escenario» que «han perdido su virtud esencial, su virtud propiamente dramática» (Ressot 1972, 30). *El viaje entretenido* se sirve llamativamente de la forma dialogada para ir ensartando hasta cuarenta de esas loas teatrales, a menudo también con cierto carácter narrativo, lo que le da a la obra también un aire de muestrario, en toda su amplitud y variedad. Eso sí, es en el diálogo, como género literario, donde podemos encontrar algunas de las características más representativas de la obra de Rojas Villandrando: es el propio autor



quien aparece conversando, de camino a Toledo o a Burgos, con Ríos, Ramírez y Solano, sin que medie narración alguna y dirigiendo a menudo la conversación hacia las conclusiones derivadas de las numerosas loas recitadas; a ello se une también la ausencia de acción, espacio y tiempo específicos, la presencia de temas propios del diálogo (la discusión sobre la condición de las -buenas y malas- mujeres, la lucianesca *Loa en alabanza de la mosca...*), las numerosas características del lenguaje familiar propio de los diálogos renacentistas y, en definitiva, la finalidad didáctica en torno a la (aparente) discusión de ideas que se deriva de la contraposición de distintas opiniones.

Pero la utilización de esa forma literaria, ya anticuada para cuando ve la luz la primera edición, no parece suficiente para explicar su buena fortuna entre los lectores. Para ello conviene recordar su contexto editorial más inmediato, comenzando por la primera de las siete ediciones que conociera la obra, y que vio la luz en Madrid, a costa de Francisco de Robles y de la mano de Juan Flamenco, el primer oficial mayor de la Imprenta Real en el siglo.<sup>1</sup> En su calidad de impresor real, su actividad había estado centrada principalmente en la composición en letras de molde de pragmáticas y cédulas, aunque la imprenta que regentó no olvidó otro tipo de textos (y de géneros), incluidos los impresos literarios. Aunque no debieron de ser los textos a los que Flamenco les otorgaba más valor, no son desdeñables las ediciones de obras de ficción que salieron de sus talleres, entre las que destaca una reedición de la *Diana* de Jorge de Montemayor (Madrid, Imprenta Real [i.e. Juan Flamenco], 1602).

Tampoco podemos pasar por alto la implicación del primer editor de *El viaje entretenido*. Robles debió de solicitar el privilegio para publicar la obra de Rojas Villandrando poco antes de que el manuscrito del *Quijote* llegase a sus manos,<sup>2</sup> y acaso en el mercado del libro se llegaran a identificar ambas obras, publicadas bajo un mismo 'sello editorial', como ejemplos de un tipo de literatura de carácter narrativo y

**1** Para una síntesis actualizada, con descripciones bibliográficas de las distintas ediciones de *El viaje entretenido*, véase Gómez Sánchez-Ferrer 2017. Allí se han tratado de enmendar las imprecisiones detectadas en Ressayre (1972, 37-8) y Joset (en Rojas Villandrando 1977, LII-LVIII), fruto de la complicada difusión editorial del texto. Agradecemos la impagable ayuda de Mercedes Fernández Valladares en dicha tarea.

**2** Sabemos que Robles fue el responsable de pedir las licencias para la publicación del *Quijote* (Bouza Álvarez 2012, 43-4), y es muy probable que hiciera lo mismo en el caso de *El viaje entretenido*. Para la implicación económica de Robles en el libro de Rojas Villandrando, conviene tener presentes también las palabras de Rico (2005, 104-5; cursivas en el original) en relación con el *Quijote*: «no lo es [i.e. verosímil] en absoluto que Cervantes pusiera en limpio un libro de tales dimensiones antes de haberlo apalabrado con Francisco de Robles; y hay que colegir que después los gastos de confección del original irían a cuenta del editor [...]. Tratándose de libreros o editores profesionales y de autores de obras largas y con buenas expectativas comerciales (caso distinto son quienes se concertaban con un impresor para publicar una obra a su propia costa), hay que entender que lo más común sería que el desembolso fuera a cargo del empresario».

estructura miscelánea capaces de recordar algunas de las obras que más éxito habían cosechado en la centuria anterior. Dado que en su configuración editorial las loas conocieron un nuevo contexto que permitía su lectura en clave de poema o de breve relación (algunas de ellas, a fin de cuentas, estaban escritas en forma de romance), acaso la puesta en venta de *El viaje entretenido* en la casa de Robles permitiese a los primeros compradores asociar el libro -implícitamente, al menos- con otros impresos literarios costeados por el mismo editor, favoreciendo su recepción como una simple recopilación de cuentecillos. La predilección de Robles por las nuevas formas narrativas que empezaban a aparecer en el panorama literario del momento se justificaría así por su deseo de dar a la imprenta esta recopilación de unos cuantos casos curiosos, entrelazados por un marco dialogado, recogidos a modo de 'alivio de caminantes'. La apuesta, desde luego, dio sus frutos de manera abundante, a juzgar por la ausencia del librito de Rojas Villandrando en el inventario *post mortem* de Robles: en él no parece que quedase por vender ningún cuerpo de sus dos ediciones (1603 y 1604), y la ausencia resulta todavía más elocuente si comparamos el caso con sus siguientes apuestas editoriales, pues todavía tenía a su muerte ciento cuarenta y cinco cuerpos de la primera parte del *Quijote* y más de trescientos sesenta de la segunda esperando comprador (Laspéras 1979).

A esa primera recepción condicionada por el contexto editorial debió de contribuir también el hibridismo genérico del que participa, característica esencial de la novela barroca desde sus inicios. Además, el formato editorial favorece la identificación con otras recopilaciones de narraciones, con o sin marco, a la manera de las que compusieron (y dieron a la imprenta) Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. Así debieron de entender los lectores la obra, entre la novela dialogada, la colección de *novelle* (Ressot 1972, 30-1; Fernández Nieto 1995),<sup>3</sup> la ficción picaresca (Córdoba Perozo 2023) y la compilación de piezas teatrales; producto editorial este último que, sin embargo, no se desarrollaría antes de los años cuarenta del siglo (Gómez Sánchez-Ferrer 2015, 363-96).

Desde el punto de vista de la construcción del género editorial, igualmente, no se puede pasar por alto la insistencia del propio Rojas Villandrando (1977, I, 27; 32-3) en el tono misceláneo de su obra, preparada a base de «juntar rábanos, alcaparras, lechugas y falsas riendas», pues «quien a muchos ha de contentar, de todo se ha de valer». Esa voluntad abarcadora permite predisponer al lector, en el contexto literario y editorial de su momento, hacia el modelo de los 'libros para todos' que mayores ediciones y mayor número de ventas conocieron

**3** En el carácter idealizado de la historia de Leonardo y Camila y su vínculo con otras formas narrativas del momento han insistido Ressot (1972, 34) y Falconeri, para quien la novelita responde a «la moda de su época (lo habían hecho, entre muchos, Montemayor, Alemán, Cervantes), [razón por la que] Rojas intercala en su libro un cuento de amor: una novela que podríamos llamar pastoril-sentimental, alternando prosa y poesía» (1965, 13).

en el Siglo de Oro (Moll 2011, 153-66; Bradbury 2010). Los compradores estaban abocados, en fin, a dilucidar el género de la obra de Rojas Villandrando, pero siguiendo unos indicios literarios y editoriales que se podían decodificar atendiendo a la forma externa y, sobre todo, a los condicionantes del mercado del libro.

### 3 Las ediciones de *El viaje entretenido*: entre centros y periferias

La concepción híbrida de *El viaje entretenido*, así como la toma al asalto de su lugar en el campo literario del Barroco más temprano, nos permiten explicar solo una parte del fenómeno editorial que debió de suponer a principios del siglo XVII. La notable fortuna del texto en el cambio de siglo se hace notar ya en las circunstancias materiales de las dos primeras ediciones, que salieron al mercado casi de manera simultánea: la *princeps*, en 1603, y la primera reedición, en 1604, ambas impresas en Madrid por Juan Flamenco, en la Imprenta Real, y costeadas por Francisco de Robles. Se trata en sendos casos de libritos en octavo, aunque ciertamente voluminosos a la vista de sus 51 pliegos, emparentados entres sí por su configuración material, como se puede apreciar fácilmente a partir de la descripción y la fórmula colacional de los ejemplares:

*El viaje entretenido de Agustín de Rojas, natural de la villa de Madrid. Con una exposición de los nombres históricos y poéticos que no van declarados.* Madrid. Imprenta Real [Juan Flamenco]. A costa de Francisco de Robles. 1603. [Colofón: En Madrid. Por Juan Flamenco. M. DC. III]: 8<sup>o</sup>.- .<sup>8</sup>.- ¶-¶¶¶<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Zz<sup>8</sup>, Aaa<sup>8</sup>.- 32 h., I-739 [= 749] [750] pp., 1. h. presumiblemente en blanco.- L. red. y curs.

*El viaje entretenido de Agustín de Rojas, natural de la villa de Madrid. Con una exposición de los nombres históricos y poéticos que no van declarados.* Madrid. Imprenta Real [Juan Flamenco]. A costa de Francisco de Robles. 1604. [Colofón: En Madrid. Por Juan Flamenco. M. DC. IIII]: 8<sup>o</sup>.- .<sup>8</sup>.- ¶-¶¶¶<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Zz<sup>8</sup>, Aaa<sup>8</sup>.- 32 h., I-749 [750] pp., 1 h. presumiblemente en blanco.- L. red. y curs.

Lo que no es tan fácil de adivinar a partir de la descripción física de las ediciones es que existió un segundo estado en la edición de 1603<sup>4</sup> en el que se corrigen algunos errores en la numeración de las

<sup>4</sup> Es el que se encuentra en el ejemplar R/5112 de la Biblioteca Nacional de España, por ejemplo. Desgraciadamente, se trata de un ejemplar manipulado con el que hay que proceder con suma cautela.

páginas. Asimismo, la segunda edición de la obra, tan cercana en el tiempo a la primera, no es más que una copia a plana y renglón de la *princeps*. Esa acumulación de estados y ediciones en tan poco tiempo dio lugar a una situación muy relevante para entender el impacto del librito desde una perspectiva socioliteraria, pues pronto debieron de confundirse (voluntaria o involuntariamente) las ediciones y estados. Eso seguramente propiciaría que desde pronto existieran ejemplares manipulados, situación que ha hecho que se multipliquen falsamente ediciones y emisiones de la obra en las últimas décadas.<sup>5</sup> Sea fruto de esos años o sea algo posterior, parece lógico relacionar tales prácticas, de las que hoy tenemos pruebas en los volúmenes conservados,<sup>6</sup> con una circulación del libro probablemente mayor que la que se intuye en función de su primera puesta en venta y que hizo necesario, en fin, sustituir las páginas deterioradas (o acaso censuradas) tomando las que eran necesarias de las ediciones más próximas. Este tipo de prácticas no era infrecuente en la época (Moll 2011, 20-63), y la necesidad de completar los volúmenes vendidos cuando estaban mutilados, por la razón que fuese, debió de mover a los libreros a resolver la situación de la manera que mejor sabían. No dejaría de ser una estrategia poco ética, aunque lícita, para ofrecer a los interesados un volumen completo con las andanzas de Rojas y sus compañeros.

El éxito editorial de *El viaje entretenido*, que hizo de él un pequeño *best-seller* literario de principio del Seiscientos (Whinnom 1980), se extendió hasta conocer otras cinco ediciones preparadas en talleres tipográficos de tradición y procedencia muy diversa, algunos de ellos situados claramente en los márgenes de los centros editoriales del momento. A las dos primeras ediciones les siguió otra leridana en

---

**5** Algunos de los problemas relacionados con la existencia de ejemplares manipulados habían salido ya a la luz, sin una clara solución desde un punto de vista bibliográfico, en la edición de Joset (Rojas Villandrando 1977, LVII-III). Planteaba entonces el editor que existían hasta tres ediciones entre 1603 y 1604: la primera con portada y colofón de 1603 (según el ejemplar de la British Library, C.57.aa.19), la segunda con portada de 1604 y colofón de 1603 (según el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R/5112), y la tercera con portada y colofón de 1604 (según el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, Res.Y2.2351). Se ha aludido, asimismo, a otras ediciones fantasma fácilmente rechazables: la supuesta edición de 1640 (Barrera y Leirado 1860, 338; cf. Fernández Nieto 1995, 218), citada -al parecer- por primera vez en la *Historia de la literatura española* de Ticknor, muy probablemente sea fruto de una errata (por alusión a la edición de 1604). De igual manera, la posible edición de 1583 (supuestamente impresa en Madrid por Alfonso Gómez) hay que considerarla igualmente un fantasma editorial nacido en la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio (1783, I, 178), dada la cronología de las propias loas publicadas en *El viaje entretenido*.

**6** Uno de esos ejemplares manipulados es el de la *princeps* conservado en la Biblioteca Nacional de España (R/5112), que se abre con un cuaderno (:·1 - ··8) tomado de un volumen de la edición de 1604. También el ejemplar del Institut del Teatre (VIT-120) de 1604 incluye en el cuaderno C y en la hoja D4 algunas hojas impresas en 1603.

dos emisiones (Luis Menescal / Jerónimo Margarit 1611)<sup>7</sup> que supuso su difusión por tierras catalanas y aragonesas precisamente en el mismo año en que se imprimió en Castilla la segunda obra de Rojas Villandrando, *El buen repúblico* (Salamanca, Antonia Ramírez, a costa de Juan Fernández de Luna, 1611). Asimismo, un poco más tarde, en 1613, coincidiendo ya con el final del privilegio que se le había otorgado a la primera edición de *El viaje entretenido*, otros editores y libreros de Madrid y Cataluña volverían sus ojos a la obra con nuevas ediciones: Luis Menescal (Lérida, 1615) se limitará a reeditar a plana y renglón el texto tal y como había salido de sus mismas prensas en 1611, aprovechando la aprobación (ya sin privilegio) obtenida entonces. Casi a la vez, la viuda de Alonso Martín (Madrid, 1614) consigue, gracias a Miguel Martínez, nuevas licencias del Consejo de Castilla para reimprimirlo (eso sí, con trece pliegos menos que en la *princeps*).

Con todo, en esos mismos años no eran solo los editores quienes repararon en la obra literaria de Rojas Villandrando, pues desde 1612 se recogió *El buen repúblico* entre los libros prohibidos del *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* de Bernardo de Sandoval y Rojas (Madrid, Luis Sánchez).<sup>8</sup> Si bien no será hasta el *Novus librorum prohibitorum et expurgatorum index* de Antonio Zapata (Sevilla, Francisco de Lira, 1632) cuando se cite por primera vez *El viaje entretenido* como obra que debía ser expurgada, no faltan ejemplares en los que se pueden encontrar tachados los pasajes señalados. A la vista de los fragmentos que se mandaron censurar, está claro que no se vieron con buenos ojos ya en un principio los pasajes de carácter religioso (aun en sus alusiones más externas), pues en ellos se centraron los cortes. Es evidente también la supresión de algunas loas y pasajes completos de dudoso valor moral, bien por detenerse en demasía en asuntos luctuosos o eróticos (a veces incluso relacionados con personajes bíblicos como María Magdalena) o bien por presentar de manera jocosa la alabanza de personajes reprobables como los ladrones. Por su parte, aunque las ediciones publicadas en el siglo XVII presentan cortes sustanciales, no responden siempre a lo que los censores dejaron indicado. A modo de botón de muestra, si

**7** Cada una de las emisiones presenta en portada el nombre de uno de los dos editores.

**8** En el ejemplar de la British Library (C.57.aa.19) una mano marca a lápiz, en el margen, los pasajes que deben suprimirse y en el ejemplar R/5112 de la BNE se tachan algunos (solo algunos) de los pasajes señalados en el *Index*. Por su parte, en el ejemplar de la edición de 1625 que se conserva en la BNE (U/3844) se pueden encontrar tachados a mano, con tinta, todos los pasajes expurgados. Joset conjetura, al respecto, que las «ediciones posteriores a las de 1603-1604 sufren erratas, cambios y varios accidentes textuales. Pero éstos no tienen nada que ver con expurgaciones [...]. Lo que pasa es que lectores escrupulosos borraron a mano los pasajes censurados. Pero eso ocurrió después de publicarse el *Índice*» (en Rojas Villandrando 1977, 45).

prestamos atención a la primera de las supresiones (la que afecta a las páginas de 2 a 6), podremos comprobar que el texto aún se mantiene íntegro tanto en las ediciones madrileñas de 1604 y 1614 como en la gaditana de 1625, pero en las ediciones leridanas y barcelonesas a partir de 1611 se elimina parcialmente el fragmento, comenzando –eso sí– algunas líneas más adelante de lo que habían marcado los inquisidores. Tales diferencias implican, *de facto*, una doble vía de difusión para la obra (e, indirectamente, una doble relación con los lectores), con una versión censurada del texto que comenzó a divulgarse antes en el reino de Aragón que en el de Castilla.

Pero, pese a las cortapisas impuestas por la censura, la obra seguía interesando a los lectores tanto de Castilla como de Aragón y Cataluña en la década de 1620, como demuestran las siguientes ediciones. En 1624 será Sebastián de Cormellas quien se deje seducir por la obra de Rojas Villandrando, quizá complementando así su extenso catálogo de (re)ediciones de obras –dramáticas, sobre todo– de éxito para los lectores de Barcelona (Pontón 2014). Todavía un año más tarde, y ya entrando en la década más negra para el teatro impreso, se repetía la experiencia en una edición ilegal, sin licencias, impresa por Juan de Borja con pie de imprenta de Cádiz, 1625.<sup>9</sup> El impreso probablemente se diese a la estampa como parte de los proyectos literarios de Borja, entre los que se encuentran nada menos que dos ediciones contrahechas de la *Parte veinte y una* y la *Parte veinte y dos de comedias de Lope de Vega*<sup>10</sup> y otras dos ediciones más de la *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio*, impresas en 1621 y 1626. Una vez más, *El viaje entretenido* debió de darse a conocer entre los interesados por la literatura de la época dentro de lo que podríamos identificar –anacrónicamente– como un ‘sello editorial’ fácilmente reconocible, pues la edición se presentó ante los lectores ‘firmada’ en la portada con la marca de impresión de Borja: un Hércules vestido con la piel de león y apoyado sobre su clava, probablemente en recuerdo del origen mítico de la ciudad de Cádiz.<sup>11</sup> Asimismo, su aparición en el mercado del libro castellano más de veinte años después de la primera edición es, a nuestro juicio, un testimonio impagable del éxito de la obra de Rojas Villandrando y, sobre todo, de su rendimiento económico a la altura de 1625. Solo así se explica que un impresor gaditano se decidiese a competir desde la periferia con

---

**9** Téngase en cuenta que el año de la edición coincide con la suspensión de la concesión de licencias en Castilla (Moll 2011, 177-83). Es posible que el fin de la carrera editorial de la obra dependa, de hecho, de las circunstancias legales que se vivieron entre 1625 y 1634.

**10** Bouza Álvarez 2011, 351-5; 2012, 19-20; Fernández García, Rodríguez-Gallego, Valdés 2022, 1-14; Gómez Sánchez-Ferrer, Iglesias Feijo, Valdés Gázquez 2024.

**11** Es el mismo que aparece también en la portada de la *Arcadia* impresa en 1621 y en la falsa *Parte veinte y una*.

otros centros de producción de libros mucho mayores y, más aún, que se decidiese a imprimir de manera fácilmente identificable un texto al que (estando ya preparado para su puesta en venta) casi con toda seguridad se le negarían las licencias, como sugiere la tardía y complicada fecha de edición.

La última edición anterior al siglo XIX de la que tenemos constancia llegará mucho tiempo después y en un contexto editorial y social absolutamente distinto: la imprimirá en Madrid Benito Cano, en 1793, a partir de una versión del texto «corregida y enmendada según el expurgatorio del año de 1747» (A1r, Portada), con la intención de dar al lector una edición de más cómodo manejo y lectura. Con esa recuperación tardía culmina el periplo editorial de la obra, y lo hace precisamente siguiendo la estela de las ediciones del teatro de Lope (en su *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776-79) o de Cervantes (junto al *Viaje al [sic] Parnaso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1784) con las que los ilustrados reivindicaron -muy tardíamente- el valor de los escritores del primer Barroco. No es poca cosa para un texto tan olvidado después de haber conseguido siete ediciones en el primer cuarto del siglo XVII y resurgir además, gracias a la edición de Benito Cano, como un digno representante de nuestra literatura áurea, capaz de integrarse en la República Literaria que a finales del siglo XVIII se estaba conformando frente a los grandes escritores de las naciones extranjeras.

#### **4 El valor simbólico en las ediciones de *El viaje entretenido*: la construcción de la imagen autorial y el camino hacia la centralidad en los comienzos del siglo XVII**

La importancia de una obra como *El viaje entretenido* no se limita a sus bondades literarias (pocas o muchas) ni a su simple éxito editorial: es necesario considerar también, por último, su valor simbólico. Propuestas como las de Bourdieu (1992, 28-45; 1997, 77-97; 108-24) y acercamientos a la cuestión en terrenos vecinos, como el teatro de Shakespeare (Straznicky 2003; Erne 2013; Hooks 2016),<sup>12</sup> han demostrado la importancia de atender a la difusión editorial de una obra en el contexto en el que se inscribe, poniendo de relieve que la búsqueda de la centralidad en el campo literario se construye no solo desde la imagen literaria o desde el impacto editorial de los textos, sino también por medio de otras estrategias más sutiles, que añaden un claro valor cultural a la obra capaz de acercar al autor a los ámbitos

---

<sup>12</sup> Merece la pena recordar, con todo, que sus propuestas entroncan claramente con los trabajos mucho mejor conocidos, y cercanos a nuestra materia de estudio, de Chartier 2000; Mckenzie 2005; Pontón 2017.



del poder o a los laureles del reconocimiento de su creación artística. A lo largo de toda la Edad Moderna, la relevancia significativa y simbólica de la imprenta se encuentra a menudo en los detalles que construyen el texto desde la letra impresa, y *El viaje entretenido* no podía ser una excepción a esa norma.

Merece la pena reparar, más allá de la amplia difusión impresa de *El viaje entretenido* en términos cuantitativos, en la búsqueda de una repercusión directa en el contexto más inmediato, ya desde la simple puesta en página: la construcción del relato tiene que ver, en este sentido, con la 'imagen impresa' del libro (Infantes 2006, 147-62); la sugerente 'retórica tipográfica' planteada por Gamonal Arroyo (2005) o por Carrere (2009). Aunque no siempre reparemos en ello, la imprenta fue un verdadero campo semántico en el que los impresores, editores y libreros sembraron su impronta para que germinase en manos del lector ideal, capaz de desentrañar todas las claves significativas del libro. Desde ese punto de vista, la primera edición de la obra de Rojas Villandrando ofrece un ejemplo de singular interés por su disposición tipográfica. Aunque sea una tendencia abandonada pronto, es muy relevante que las piezas más claramente dramáticas del volumen (las loas que va cantando Rojas a lo largo del viaje) se compongan todavía en letra cursiva, delatando el origen teatral de los textos reunidos y marcando una diferencia con los que están en prosa, más fácilmente reconocibles como cuentos o novelas cortas. No se pueden derivar interpretaciones sistemáticas de tipo genérico a partir de un detalle tipográfico como este, pero tampoco deja de ser elocuente la filiación que se establece así con la tradición, que edita en cursiva los textos dramáticos (los clásicos, principalmente, pero también otros tan cercanos cronológicamente como las *Seis comedias de Lope de Vega*). La decisión cobra cierta importancia, en fin, frente a otras posibilidades editoriales, pues enfatiza el valor dramático de las piecillas, alejándolas de otros modelos cercanos como el de los primeros entremeses sueltos, compuestos por completo en letra redonda ya en el siglo XVII. Si al comienzo de este trabajo planteábamos que *El viaje entretenido* era, desde una perspectiva literaria, un espacio híbrido donde se encontrarían las formas heredadas del siglo XVI con las que estaban naciendo en el XVII, algo similar se puede decir de su disposición editorial. En cualquier caso, las reediciones del texto de Rojas Villandrando olvidarán el valor de la cursiva como marca dramática a partir de 1611, presentando las loas en letra redonda y haciendo que prevalezca el estilo editorial propio del Seiscientos desde entonces.

No obstante, aunque en las ediciones posteriores el diseño tipográfico olvida esa diferenciación visual (marca de 'teatralidad' vs. 'no teatralidad'), en los impresos siguientes se añaden nuevos elementos semánticos de mayor relevancia, incluso. Los adornos que estaban presentes en la *princeps* se mantendrán, de un modo u otro, también en



las siguientes ediciones: iniciales grabadas y tipográficas, marmosetes geométricos, ornamentos tipográficos de formas vegetales y florales, cabeceras de adornos tipográficos... Sin que podamos decir que ninguno de esos adornos se aparte de las costumbres de la época, ayudan a subrayar la estructura del texto (sobre todo separando los cuatro libros o marcando, ocasionalmente, el comienzo de las loas intercaladas).

Asimismo, lo que se pierde en la codificación editorial de las primeras ediciones, se gana desde el punto de vista semántico con el retrato que abre la edición barcelonesa de Sebastián de Cormellas en 1624. La imagen xilográfica del escritor impresa en el frontis del libro responde a los usos y costumbres de la Edad Moderna para construir una figura del 'autor' tangible y cercana.<sup>13</sup> Aun así, lo más interesante de nuestro caso es el uso particular que se le da en la obra de Rojas Villandrando, pues ayuda a consolidar la recreación icónica del escritor tanto en el imaginario del lector como en su esperable paso a la posteridad, aunque lejos del espacio castellano que había servido para dar a conocer en un primer momento la obra. Este supuesto retrato, un busto, está enmarcado por una orla ovalada y situado dentro de un rectángulo con las esquinas adornadas. Llama poderosamente la atención la mirada penetrante de este Rojas Villandrando, que se dirige hacia el lector (aunque sea de soslayo) marcando un cierto aire adusto. Los potenciales compradores del libro repararían a buen seguro en su imagen aseada (con pelo corto rizado, barba perfilada y bigote poblado), ataviado con un jubón (acaso un peto de armadura) del que sale un cuello alto con lechuguilla, símbolo de estatus social. De hecho, como en los retratos de Lope, podemos decir que se trata de un «joven elegante y un tanto arrogante» (Javier Portús, en McGrath 2008, 279), con cierta resonancia caballerescas o heroica. Es evidente, por consiguiente, su alto valor simbólico y su importancia en la construcción -espuria, como veremos inmediatamente- de la imagen del autor, mecanismo indiscutible de propaganda y autopromoción. En lo que seguramente no repararían los compradores es en que la imagen del autor de *El viaje entretenido* que nos ofrece Cormellas de ningún modo podía coincidir con su verdadero rostro, pues el taco xilográfico impreso era en realidad una viñeta autorial reutilizada, estampada por primera vez para concretar el aspecto de Alonso de Ercilla en la edición madrileña de Pierres Cosin de 1569, imagen que fue desechada a partir de 1578 (Gómez Canseco 2019).

Pese a todo, el retrato no pierde un ápice de su importancia desde el punto de vista cultural. El capital simbólico que aporta al libro

---

**13** García Reidy (2013, 225) considera que este tipo de imágenes son «elementos que debían ser leídos -es decir, descifrados- por los lectores». Dicha sugerencia ha dado frutos especialmente jugosos en casos como los de Lope de Vega (Sánchez Jiménez 2006; McGrath 2008) o Mateo Alemán (Rodríguez 2008).

permite constatar, por una parte, el reconocimiento social que se esperaba obtener para el escritor, algo que ya había intentado hacer el propio Ercilla con el segundo de sus retratos (Gómez Canseco 2019). Además, la confección de la imagen autorial en la edición de 1624 camina de la mano con la que el propio Rojas Villandrando aspiraba a dar de sí mismo en 1611, fecha en la que debió de dejar atrás su actividad en la industria del teatro para empezar a formar parte de «la buena sociedad» (Ressot 1972, 19; cf. Joset en Rojas Villandrando 1977, XVIII-XX). Para entonces se vanagloria en la portada de *El buen repúblico* de ser «escribano del rey, nuestro señor, y notario público» (en Ressot 1972, 23). No es baladí esa actitud si tenemos en cuenta que la segunda obra de Rojas Villandrando marcó un cambio definitivo en su vida, presentándose con ella la otra cara de su producción. El dramaturgo abandonaba así definitivamente el éxito que había cosechado con el relato de sus andanzas –ficticias o no– como cómico para componer «un tratado epistolar de ciencia política» (Falconeri 1965, 8), lo que no estaba tan lejos del tono grave que pretende transmitir la imagen que acompaña la edición barcelonesa de Cormellas.

Esta última estratagema editorial viene a consolidar, a nuestro juicio, la multiplicidad de aspectos que hacen de *El viaje entretenido* una obra de especial relevancia en los albores del siglo XVII. A partir del estudio de su vida editorial, tal y como queda esbozado en estas páginas, se ha intentado poner de manifiesto la importancia de la difusión del texto entre la(s) periferia(s) y el centro, en sus diferentes posibles interpretaciones: literaria, genérica y editorial (que, en este caso, nos ha llevado de las primeras ediciones madrileñas, cercanas a la voluntad del autor, hasta las ediciones expurgadas de Lérida y la edición ilegal de Juan de Borja). La visión de conjunto ensayada aquí, deudora de los principios de la bibliografía material, la bibliografía textual, la sociología de la edición y la lectura y de la más reciente bibliografía cultural, es la que nos permite, en última instancia, juzgar la centralidad (o no) de un texto tan atípico; y merece la pena hacer una última reflexión sobre el caso que nos ocupa, teniendo en cuenta todo lo expuesto. El transcurso de la obra, aun sin salirnos de sus primeros veinticinco años de existencia, evidencia una relación fluida entre los distintos centros y periferias en el campo literario de principios del Barroco. Así, lo que en 1603 parecía una obra híbrida y extraña para el contexto literario y editorial, se puede juzgar también como un antecedente (adelantado a su tiempo) de lo que llegarían a ser las principales colecciones de teatro breve en el siglo (las individuales, de Francisco Navarrete o Luis Quiñones de Benavente, pero también las colectivas, publicadas por Andrés García de la Iglesia, Diego Dormer o Juan Micón). Un año antes, incluso, de que echase a andar el modelo de las *partes de comedias* de Lope de Vega, y mucho antes de que el padre de la comedia nueva se decidiese a hacerse cargo de su teatro en su paso por la

imprensa, *El viaje entretenido* inaugura una carrera editorial por la que habrían de pasar otras tantas piezas dramáticas del siglo (con o sin marco narrativo, desde unos centros editoriales u otros...) y que nos habla elocuentemente de las dificultades del teatro -breve, en particular- por buscar un cauce adecuado para llegar a los lectores en la primera mitad del siglo. Sugerente es, cuando menos, pensar que un texto que debió de conocer una notable repercusión entre los lectores de su momento, olvidado durante varios siglos, pueda resurgir hoy, no solo por su valor sociológico y literario, sino por su carácter central para entender en toda su complejidad la literatura de principios del siglo XVII.

## Bibliografía

- Barrera y Leirado, C.A. de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Barrera y Leirado, C.A. de la (1977). *El viaje entretenido*. Ed. por J. Joset. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI.
- Bouza Álvarez, F. (2011). «Política del libro del Consejo Real en el tiempo de Olivares». Noble Wood, O.; Roe, J.; Lawrence, J. (eds), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 339-62.
- Bouza Álvarez, F. (2012). «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- Bradbury, J.D. (2010). «The *miscelánea* of the Spanish Golden Age: An Unstable Label». *Modern Language Review*, 105, 1053-71.
- Carrere, A. (2009). *Retórica tipográfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Chartier, R. (2000). «La pluma, el taller y la voz: entre crítica textual e historia cultural». Rico, F.; Andrés, P.; Garza, S. (eds), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 243-57.
- Cirot, G. (1923). «Valeur littéraire du *Viaje entretenido*». *Bulletin Hispanique*, 25(3), 198-211.
- Córdoba Perozo, J.R. (2023). «Dos episodios picarescos en *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando». Arciello, D.; Matas Caballero, J. (eds), *Pícaros y picaresmo. Nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 33-59.
- Erne, L. (2013). *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Falconeri, J.V. (1965). «Introducción». Rojas Villandrando, A. de, *El viaje entretenido*. Salamanca; Madrid; Barcelona: Anaya, 5-16.
- Fernández García, L.; Rodríguez-Gallego, F.; Valdés, R. (2022). «La *Veinte y una parte verdadera*: historia editorial». Pontón, G.; Valdés, R. (eds), *Comedias. Parte XXI. Lope de Vega*. Barcelona: Gredos, 1-61.
- Fernández Nieto, M. (1995). «Donaires del primer teatro español». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R. (eds), *Los albores del teatro español = Actas de las XVII*

- Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio de 1994). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 215-34.
- Gamonal Arroyo, R. (2005). «Tipo/Retórica. Una aproximación a la Retórica Tipográfica». *Icono14. Revista científica de comunicación y nuevas tecnologías*, 5, 75-97.
- García Reidy, A. (2013). *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid; Fráncfort del Meno: TC-12; Iberoamericana Vervuert.
- Gómez Canseco, L. (2019). «El retrato de Alonso de Ercilla en *La Araucana*: variantes y función». *Lemir*, 23, 255-62.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2015). *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2017). «BDDH 290. Agustín de Rojas Villandrando. *El viaje entretenido*». *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*. <https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH290/el-viaje-entretenido/>
- Gómez, J. (2000). *El diálogo renacentista*. Madrid: Laberinto.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G.; Iglesias Feijoo, L.; Valdéz Gázquez, R. (2024). «El tomo 132 de Osuna, las *Partes XXI y XXII* falsas 'de Lope', el origen de la serie *Diferentes autores* y un impresor de Cádiz». Cienfuegos Antelo, G. et al. (coords). *Un caballero para Olmedo. Homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, vol. 1. Valladolid: Universidad de Valladolid, 469-79.
- Hooks, A.G. (2016). *Selling Shakespeare: Biography, Bibliography and the Book Trade*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Infantes, V. (2006). *Del libro áureo*. Madrid: Calambur.
- Jackson-Schbetta, L. (2023). «The Personal and Professional Industry of Theatre in Rojas's *El viaje entretenido*». Wolfe, G. (ed.), *The Routledge Companion to Theatre-Fiction*. Abingdon: Routledge, 29-41.
- Laspéras, J.-M. (1979). «El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes». *Cuadernos bibliográficos*, 38, 107-38.
- McGrath, D. (2008). «Lope as Icon». Samson, A.; Thacker, J. (eds), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 269-84.
- McKenzie, D.F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. de F. Bouza. Madrid: Akal.
- Moll, J. (2011). *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- Plaza Carrero, N. (2008a). «Introito, prólogo, loa». Huerta Calvo, J. (ed.), *Historia del teatro breve en España*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 82-7.
- Plaza Carrero, N. (2008b). «Agustín de Rojas Villandrando». Huerta Calvo, J. (ed.), *Historia del teatro breve en España*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 139-43.
- Pontón, G. (2014). «Sebastián de Cormellas, mercader de libros». Pedraza Jiménez, F.B.; García González, A. (eds), *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio internacional* (Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 15-33.
- Pontón, G. (2017). «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)». *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 4, 555-649.
- Ressot, J.P. (1972). «Introducción biográfica y crítica». Rojas Villandrando, A. de, *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia, 7-36.
- Rico, F. (2005). *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino.
- Rojas Villandrando, A. de (1977). *El viaje entretenido*. Ed. por J. J. J. J. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez, F. (2008). «'Como es uso y costumbre': el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes». *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, 32(2), 281-303.

- Sánchez Jiménez, A. (2006). *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.
- Straznicky, M. (2003). «What is a Stationer?». Straznicky, M. (ed.), *Shakespeare's Stationers: Studies in Cultural Bibliography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-16.
- Vian Herrero, A. (1982). *Diálogo y forma narrativa en "El Crotalón": estudio literario, edición y notas* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Whinnom, K. (1980). «The Problem of the Best-Seller in Spanish Golden-Age Literature». *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 189-98.



# Preservar, describir e identificar comedias sueltas antiguas: incógnitas y hallazgos bibliográficos

Alejandra Ulla Lorenzo

Universidade de Santiago de Compostela, España

**Abstract** In this paper we intend to address the difficulties raised by the preservation, description and identification of old Spanish theatre chapbooks, a publishing genre neglected by critics and sometimes forgotten by libraries or archives due to its overwhelming number, but also as a consequence of the bibliographic problems it presents. In recent years, the computer resources available to us have made it easier to create resources that promote the research of this group of printed editions. The new tools have allowed us to understand the importance of this editorial genre in the theatre of the Golden Age, since the theatre chapbooks sometimes preserve first or unique editions in the context of the dramatic heritage of the seventeenth century.

**Keywords** Golden Age Spanish Theatre. Theatre chapbooks. Bibliographic problems. Unique copies. Databases.

**Índice** 1 Introducción: algunas consideraciones sobre las comedias sueltas. – 2 El estudio de las comedias sueltas en la actualidad.

## **1 Introducción: algunas consideraciones sobre las comedias sueltas**

Las primeras obras teatrales que se publicaron en la Península Ibérica sueltas o individualmente pertenecen al período 1501-20, presentan un formato en cuarto y algunas de ellas pequeñas figuras xilográficas de carácter ornamental. Este modelo perduró hasta los primeros años del siglo XVII, aunque posteriormente los impresores buscaron otras formas más baratas para imprimir este género editorial (Cruickshank 2002). Durante todo el XVII el impreso suelto se convirtió en el molde que acogió con mayor éxito los textos teatrales áureos; particularmente, comedias, pero también autos y piezas breves de diferente tipología. Este formato editorial alcanzó su mayor celebridad en las prensas y librerías dieciochescas (Vega García-Luengos 2009, 38), si bien continuó imprimiéndose, con numerosos cambios, hasta bien avanzado el siglo XIX. Este modo de imprimir comedias no es exclusivo del comercio editorial español, puesto que encontramos ejemplos parecidos en otros muchos países europeos durante toda la Edad Moderna; la excepcionalidad de nuestro caso reside en el elevado número de sueltas que se produjeron y en el amplio período, de casi tres siglos, durante el cual los textos dramáticos salieron de las imprentas peninsulares publicados de este modo para su comercio dentro y fuera de España. Estas ediciones forman parte hoy en día de colecciones bibliográficas de diferente naturaleza, pero siempre de extraordinaria importancia cultural y sociológica.

Estudiar el conjunto de comedias sueltas antiguas –es decir, las publicadas en el siglo XVII–, que serán las que nos interesen en este trabajo, exige hacer referencia a los problemas bibliográficos de esta producción editorial. Por una parte, debemos llamar la atención sobre la publicación de comedias sin la autorización de los dramaturgos, sin las licencias legalmente exigidas y sin datos bibliográficos, rasgos que permiten adscribirlas al grupo de las ediciones ilegales (Moll 2011, 19). A estas debemos sumar las ediciones falsificadas, en cuyo contexto no solo se manipulan los datos de ciudad, el impresor y el editor, como señalaba Moll (53), sino que el fraude puede afectar también al autor y título. Este escollo es, muchas veces, difícil de detectar e igualmente complicado resulta aportar soluciones que, en ocasiones, no es posible buscar valiéndonos únicamente de la bibliografía material o la historia del teatro áureo, sino que debemos acudir a otras disciplinas auxiliares como la estilometría o la ecdótica (Ulla Lorenzo, Casariego Castiñeira 2022).

Las dificultades que hallamos a la hora de estudiar este género editorial varían en función de la etapa que estudiemos, de la imprenta y, muchas veces, de otras circunstancias exógenas que afectan a esa producción concreta. La tendencia a la omisión de datos es más frecuente en el siglo XVII, aunque también encontramos ejemplos en



el XVIII. Recuérdese, por ejemplo, cómo Teresa de Guzmán, dueña de la Lonja de Comedias de la Puerta del Sol, omitió de forma voluntaria el nombre de los impresores con los que trabajaba entre 1733 y 1737 (Ulla Lorenzo 2016). No hay duda, sin embargo, de que la falsificación supone una práctica que corresponde al siglo XVII y de ella hemos encontrado numerosos casos en Sevilla y en Valencia. Sirvan como ejemplo los impresos salidos de los talleres de Francisco de Lyra en la primera ciudad y de Benito Macé en la segunda (Vega García-Luengos 2002; Ulla Lorenzo, Casariego Castiñeira 2022). Debe considerarse, sin embargo, cómo la imprenta de los siglos XVIII y XIX hereda, en muchas ocasiones, las adscripciones autoriales falsas que provienen de las ediciones del XVII y que les sirvieron de modelo. Estas contribuyen a perpetuar las atribuciones espurias y a dificultar, así, el trazado de panoramas de conjunto.

Este tipo de impresos ha estado desatendido por parte de la crítica y, muchas veces, de las bibliotecas, debido a su abrumador número; pero también como consecuencia de las dificultades bibliográficas que presenta. Ambas circunstancias complican su preservación, descripción e identificación. A lo largo de los siglos XVIII, XIX, XX y XXI se han publicado diversos trabajos bibliográficos que han contribuido a establecer repertorios de las ediciones antiguas del teatro español y algunos se dedican de forma exclusiva a las comedias sueltas. Son ejemplos señeros el manuscrito *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716* de Fajardo, regidor de Madrid, escritor y académico de la Real Academia Española,<sup>1</sup> o el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de La Barrera y Leirado, publicado en 1860. En el siglo XX fue Coe (1958), hispanista norteamericana que desempeñó la mayor parte de su carrera en el Wellesley College, quien se interesó desde más temprano por el teatro español del Siglo de Oro y por las comedias sueltas en diferentes trabajos. De forma coetánea Bataillon, Cantíe (1952) hacían lo propio en el ámbito del hispanismo francés con un estudio sobre las comedias sueltas del impresor barcelonés Sebastián de Cormellas. Tal vez debido a su relación con Menéndez Pidal y Rodríguez-Moñino y, sin duda, gracias a la influencia de los estudios bibliográficos de Greg y McKerrow sobre la obra shakesperiana, Wilson ocupó sus últimos años de vida académica en el estudio concienzudo de las comedias sueltas desde la University of Cambridge. Fue uno de los primeros investigadores que puso sobre la mesa los diferentes escollos bibliográficos de este producto

---

**1** A este respecto debe recordarse el trabajo de Álvarez Barrientos (2012), en el que el estudioso recuerda que uno de los asuntos que perfiló el siglo XVIII fue el hecho de considerar el pasado como patrimonio, la conversión de ese pasado en cultura y la nacionalización de esta. Por este motivo, explica, se recogieron e inventariaron las ediciones del teatro antiguo español.

editorial, muchos de ellos aún sin resolver en la actualidad, así como la propuesta de creación, ya en el año 1966, de una base de datos en la que pudieran almacenarse las descripciones de las comedias sueltas.

The point of this memorandum is this: if we can obtain descriptions on the above lines of a largish number of imprinted and dated sueltas, we may be able to formulate a number of questions that may enable us to date approximately those sueltas that at present we have no means of dating. I suspect that a computer might be used with advantage here when the results of the questionnaire come in. The task is not on that I feel I could myself undertake, but might it not appeal to a young man, interested both in bibliography and in the theatre? (Wilson 1973, 211)

Este trabajo fue publicado de forma póstuma por Cruickshank, discípulo de Wilson, quien abrió diferentes caminos en la investigación sobre las comedias sueltas, particularmente de aquellas sin datos de publicación, para cuya identificación creó un método del que todavía hoy en día nos valemos y animó la publicación de catálogos de comedias conservadas en bibliotecas inglesas (Bainton 1988). También en los años setenta del siglo XX la profesora Profeti (1976) fatigó numerosas bibliotecas del mundo hasta crear la bibliografía completa de dramaturgos a los que apenas se había prestado atención hasta el momento y cuya producción se había difundido también en sueltas. Recuérdense, como ejemplo, Juan Pérez de Montalbán o Álvaro Cubillo. En el contexto académico español fue Moll (1964) el primero en interesarse por este género editorial en los años sesenta coincidiendo con el período en el que dirigió la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Sus trabajos iniciales crearon el germen adecuado para que en los últimos años ochenta Vázquez Estévez (1987) estudiase la colección de comedias sin pie de imprenta del Institut del Teatre de Barcelona y, a partir de los noventa, Vega García-Luengos (1991) abriese el camino para la publicación de importantes y numerosas investigaciones gracias a sus trabajos sobre el mercado editorial sevillano de las comedias sueltas, así como en torno a colecciones conservadas en distintas bibliotecas españolas. Así, desde esa fecha hemos asistido a la publicación de numerosos catálogos de comedias sueltas (Cerezo Rubio, González Cañal 1994; González Cañal, Cerezo Rubio, Vega García-Luengos 2007; Rodríguez-Gallego López, Ulla Lorenzo 2016), y de trabajos que se ocupan de estudiar la actividad editorial de los impresores especializados en la publicación de sueltas (Martín Abad 1986; Moll 1999; Gregg 2012).

A finales de los años ochenta del siglo pasado y en los primeros del presente se abrió en toda Europa el debate sobre la creación de instrumentos de información bibliográfica en soporte electrónico. Hasta

el momento, solo los catálogos de bibliotecas, y a veces de archivos, se habían beneficiado de las ventajas que este medio ofrecía. En los últimos años se han producido avances notables en la creación de bibliografías nacionales electrónicas entre las que es posible mencionar los proyectos llevados a cabo para Inglaterra, Alemania, Suiza, Francia y también la Península Ibérica.<sup>2</sup> En este contexto han sido varios los autores que han propuesto la creación de una herramienta informática de conjunto en la que se reuniesen las sueltas del teatro español después de hacerlo Wilson en 1966 (Bainton 1988; Szmuk 2001). Este planteamiento desembocó en el proyecto Comedias Seltas USA<sup>3</sup> que dirige Szilvia Szmuk. Este se ocupa de reunir las sueltas conservadas en bibliotecas académicas estadounidenses. Se trata de un proyecto de extraordinario valor, aunque excluye colecciones situadas en otros lugares del mundo.

## 2 El estudio de las comedias sueltas en la actualidad

Resultaba imprescindible, por tanto, atender a los fondos de comedias sueltas no incorporados al proyecto citado.

Con dicha perspectiva nació en el año 2020 el proyecto ISTAE (Impresos sueltos del teatro antiguo español),<sup>4</sup> base de datos que tiene como objetivo fundamental la recolección, descripción e identificación de los impresos sueltos publicados entre 1600 y 1834 que contengan textos teatrales del Siglo de Oro y, concretamente, comedias. El interés del grupo se centra en una colección de casi 3.000 sueltas conservada en noventa y seis cajas de la Biblioteca Nacional de España<sup>5</sup> que había permanecido alejada de la vista de los investigadores por no haber quedado reflejada, debido a distintas razones, en sus catálogos. Dicha colección integra una parte de la que el librero Agustín Durán vendió a la BNE en 1863, así como sueltas precedentes del Duque de Osuna y otras de origen no identificable.

En este contexto, y antes de ahondar en ISTAE, es indispensable hacer referencia al proyecto ASODAT, confederación a la cual pertenece ISTAE. Esta reúne varios grupos de investigación y tiene como finalidad la articulación de la información contenida en bases de datos relacionadas con el teatro clásico español y su documentación. En la fase inicial del proyecto se optó por adoptar una arquitectura vinculada de cuatro bases de datos (CATCOM, MANOS TEATRALES,

---

**2** Recuérdense los proyectos Universal Short Title Catalogue (<https://www.ustc.ac.uk/>) e Iberian Books (<https://iberian.ucd.ie>).

**3** <http://comediassueltasusa.com/>.

**4** <https://istae.uv.es/>.

**5** De aquí en adelante nos referiremos a la biblioteca a través de sus siglas (BNE).

CLEMIT y DIGITAL MÚSICA POÉTICA), mientras que en la segunda, recientemente finalizada, se han asociado dos bases de datos de nueva creación -la ya mencionada ISTAE y EMOTHE- y dos adaptadas -DICAT y ARTELOPE-. ASODAT surge de la convicción de que la puesta en contacto de la información de diferentes bases de datos permitirá hallazgos y ofrecerá respuestas a cuestiones que, estudiadas de forma aislada, no resultarían visibles.

Más allá de la relevancia que supone para un investigador poder llevar a cabo estas búsquedas complejas, debe considerarse la importancia de digitalizar estos materiales -efímeros y extremadamente caducos debido a su corta extensión y mala calidad de su papel- y, por ende, de preservarlos para el futuro. Además de su preservación, la digitalización de estos materiales nos permite adentrarnos en los métodos de bibliografía digital y procurar buscar nuevas formas que nos ayuden a reconocer de forma automatizada la tipografía y la ornamentación de los impresos sueltos del teatro antiguo español que carecen de datos bibliográficos o presentan informaciones falsificadas y así poder atribuirlos a un taller concreto. A este respecto, debe considerarse que las comedias sueltas presentan un conjunto de características tipográficas y ornamentales cuyo patrón, en aquellos casos en los que es posible establecerlo, permite atribuirlos a una imprenta concreta cuando esta no se conoce.

Durante la primera parte del proyecto (2020-23) un equipo de varios investigadores ha prestado atención a un conjunto de sueltas que carecen de datos bibliográficos pero cuyas características tipográficas permiten atribuirlos a la imprenta del siglo XVII. Para su correcta descripción e identificación se ha diseñado y puesto en funcionamiento una base de datos en la que han quedado catalogadas, de acuerdo con los presupuestos establecidos por Wilson (1973, 211-15) y Vega-García Luengos, Fernández Lera, Del Rey Sayagués (2001), a partir de los principios bibliográficos establecidos por Mckerrow y Gregg, doscientas comedias sueltas conservadas en la BNE que no habían sido catalogadas hasta la fecha. Esta descripción inicial nos ha permitido, en primer lugar, alimentar la base de datos con nueva información. A este respecto, debe recordarse que cuantas más ediciones tengamos catalogadas y, por tanto, indubitadas en términos bibliográficos, mayores serán las posibilidades de seguir identificando las dubitadas. En este sentido, pueden considerarse las indicaciones metodológicas de Wilson (1973, 218): «if we can obtain descriptions on the above lines of a largish number of imprinted and dated sueltas, we may be able to formulate a number of questions that may enable us to date approximately those sueltas that at present we have no means of dating». Esta misma idea ha sido reiterada por Wilson, Cruickshank (1980) en trabajos posteriores. Partimos, pues, de la hipótesis de que será posible cruzar los datos introducidos y explotar esa información en el proceso de búsqueda de novedosas respuestas

que nos permitirán plantear una serie de estudios cuantitativos y contestar preguntas que hasta el momento no podríamos haber solucionado valiéndonos únicamente de la investigación tradicional.

Además de catalogar, describir e identificar hemos logrado digitalizar, preservar y difundir un fragmento del patrimonio teatral áureo desconocido hasta la fecha con los medios que nos ofrece la tecnología. Por lo que, a través del proyecto, se cumple una de las prioridades establecidas en el Bloque 2 («Cultura, creatividad y sociedad inclusiva») del Horizonte Europa, que consiste en proteger y promover el patrimonio cultural. A este respecto, debe considerarse que un fragmento importante de la colección que estamos estudiando está integrado por ediciones de las que no se conservan más ejemplares, por lo que, en muchos casos, el texto preservado en la suelta es la muestra única de una comedia áurea, circunstancia que obliga a su custodia a través de la reproducción digital.

La catalogación inicial llevada a cabo en el contexto de ISTAE ha permitido también entender la importancia que tiene el estudio de las sueltas antiguas y las incógnitas -y, en ocasiones, también la confusión- que todavía plantea este patrimonio teatral en términos literarios, bibliográficos y ecdóticos.

En este sentido, me detendré, en primer lugar, en cómo estas ediciones sueltas nos permiten ampliar el patrimonio literario dramático del siglo XVII gracias a la localización de textos literarios no conocidos o menos conocidos y, asimismo, (re)descubrir nuevos nombres de poetas dramáticos olvidados por el canon (Vega García-Luengos 1998). Importa recordar, a este respecto, que no todos los dramaturgos tuvieron la ocasión de publicar sus obras teatrales en partes de comedias, individuales o colectivas, a lo largo del XVII; por tal motivo, más allá de los manuscritos que puedan conservarse, en algunos casos su obra solo se ha transmitido en formato suelta. Esto supone que muchos títulos y poetas hayan quedado desdeñados en los anaqueles de las bibliotecas, pese a haber pasado por las tablas en el Siglo de Oro.

En este contexto podemos recordar la edición suelta de la comedia titulada *El levita aragonés, San Lorenzo mártir* (T/55297/2) atribuida en este testimonio al dramaturgo Francisco Lozano Estarrúes y del que solo se conoce esta comedia, aunque ya La Barrera (1860, 148, 227, 549) y, posteriormente, Urzáiz Tortajada (2002, 207, 410), se refieren a la posible autoría de Pedro de Estenez y Lodosa -otro nombre ignorado por la crítica- para la pieza.<sup>6</sup> El ejemplar de esta suelta conservado en la BNE, único hasta donde sabemos, presenta

---

<sup>6</sup> El informe estilométrico que ofrece ETSO no resuelve el problema autorial (<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-el-fenix-espanol-san-lorenzo-martir-el-levita-aragones-san-lorenzo>).

además marcas de procedencia que pueden ofrecernos información sobre la historia de su posesión o uso. En este caso se trata de una licencia de representación de la comedia escrita a mano que da noticia de una puesta en escena llevada a cabo en Huesca en 1695 y que debió de ser controvertida a juzgar por su texto.

Otro ejemplo es el que constituye *El príncipe de la banda* (T/55305/2), atribuida al dramaturgo portugués Vicente de la Mota y Carvalho, que fue bautizado en 1685, de acuerdo con lo que recoge La Barrera (1860, 281) en su catálogo, en el cual señala también la corta producción de este dramaturgo, integrada por solo cinco comedias. La estructura de esta suelta difiere de las que habitualmente salieron de la imprenta española en el siglo XVII. Además, el grabado xilográfico que recoge al final remite, de acuerdo con el proyecto *Ornamento*,<sup>7</sup> a una imprenta portuguesa, por lo que, tal vez, pueda constituir la primera edición de la comedia, solo conservada, hasta donde alcanzamos, en este ejemplar.

*Amparar su propio agravio* (T/55297/11) es la única comedia conocida del dramaturgo Pablo de Laza o Lara, de quien no consta información alguna en los catálogos antiguos y modernos. La pieza se ha conservado solamente en esta suelta de la BNE salida de la imprenta de Pedro Gómez de Pastrana (García-Reidy, Valdés Gázquez, Vega García-Luengos 2021, 290), quien trabajó entre 1632 y 1638; así pues, tal vez pueda tratarse de una pieza teatral temprana en el conjunto del corpus teatral del siglo XVII.

En segundo lugar, me interesa prestar atención a los problemas bibliográficos que presenta este conjunto de comedias y que nos impiden, como antes hemos apuntado, la correcta adscripción de las sueltas a un lugar, taller o fecha, fundamentalmente por la falta de información en los impresos. Más allá de esta circunstancia, el trabajo de catalogación ha permitido poner el acento sobre el problema de los títulos espurios, así como de las falsas atribuciones autoriales. Estas pueden ocurrir cuando se sustituye el nombre del dramaturgo original por otro -ficticio o real-, pero también en aquellos casos en los que se disfraza la verdadera autoría bajo una etiqueta genérica que atribuye la pieza a uno o varios ingenios cuyos nombres desconocemos. Este escollo afecta a todo el teatro clásico, pero tuvo una incidencia notable en las ediciones sueltas, por la necesidad que los impresores tenían de vender textos que ya habían circulado bajo sus dramaturgos y títulos originales, pero también debido a la facilidad de falsificación que este formato editorial permitía.

A este respecto, resulta muy interesante la edición de la comedia *Marina la porquera*, atribuida en la suelta de la BNE (T/55295/31)

---

<sup>7</sup> <https://ornamento.ucd.ie/>. El proyecto resulta hoy en día inaccesible por falta de financiación.

a un, tal vez inventado, Andrés Martín Carmona. Esta fue adscrita por Medel del Castillo (1735, 205, 298) a Andrés de Claramonte y a Antonio Folch de Cardona por parte Rodríguez López-Vázquez (Urzáiz Tortajada 2002, 226). El impreso, los catálogos antiguos y la filología tradicional ofrecen, pues, hasta tres nombres.<sup>8</sup> La atribución ficticia a Andrés Martín Carmona nos obliga a cuestionar cuál fue el papel de ciertos impresores en los talleres del siglo XVII con respecto a la invención nombres de autores, una práctica que también se detecta en cuanto a los títulos y, por tanto, debemos reflexionar sobre si estos actuaron de forma creativa y en un plano literario, además de hacerlo en el meramente técnico que les suponía su labor como componedores o cajistas. La edición en formato suelto de *Marina la porquera* se parece notablemente a la publicada en el volumen *Doze comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores* (1630), aunque desconocemos cuál de las dos es más temprana, y, como en el volumen adocenado, también la suelta incluye una loa al final que comienza con el verso «Por las cumbres de los montes», la misma, por otra parte, que abre el auto de Lope titulado *Las cortes de la muerte*. Este uso de los pliegos finales con una loa o un fragmento de un texto breve es también una práctica que, de forma reiterada, detectamos en muchas ediciones de comedias en formato suelto y, más allá del interés o novedad que puedan suponer en algunos casos estas piezas breves, podrían, en algunos casos, alterar los resultados de la estilometría cuando se emplea como texto base el tomado de una suelta.

Un segundo ejemplo es el de la comedia suelta titulada *El cerco de Tagarete* (T/55303/2), pieza burlesca de Francisco Bernardo de Quirós, pero atribuida, en la única suelta conservada y solo ahora localizada, a un dramaturgo de nuevo inventado, Gómez Molongo, del cual no tenemos otras huellas en el panorama del teatro áureo. Fajardo (Cruickshank, Mackenzie 2022, 41) solo recogía en su catálogo la edición de la *Parte 38* de *Escogidas*, aunque Medel del Castillo (1735, 165, 331) y La Barrera (1860, 315, 535, 700) mencionaban, además, de la parte, esta suelta que ahora hemos hallado en la BNE y que la editora moderna no pudo, pues, considerar en su edición (García Valdés 1987).

Si nos detenemos ahora en el problema de los títulos, es interesante recordar que podemos localizar alternancias de título para un mismo texto atribuido solo a un autor. Es el ejemplo que nos ofrece la suelta titulada *El gran duque de Florencia* (T/5533/12) atribuida a Diego Jiménez de Enciso, que sigue el título recogido en la *Parte 21*

---

<sup>8</sup> El informe recogido en ETSO no señala con claridad la autoría de la pieza, aunque sí se apunta que su autor pertenecería a las primeras fases de la comedia nueva (<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-marina-la-porquera>).

de *Diferentes Autores*.<sup>9</sup> El título de la suelta, cuyos rasgos tipográficos y ornamentales podrían permitir adscribirla a la imprenta sevillana de Luis Estupiñán -activo entre 1610 y 1633- no se recoge en los catálogos antiguos; tal vez porque la comedia circuló también bajo la etiqueta *Los Médicis de Florencia*, a nombre del mismo dramaturgo, y bajo el cual sí la mencionan Fajardo (Cruikshank, Mackenzie 2022, 144), Medel del Castillo (1735, 209) y La Barrera (1860, 132).

Más complejos son aquellos casos en los que la comedia se transmitió bajo diferentes títulos y atribuida a distintos autores. Un buen ejemplo a este respecto es el de la suelta titulada *No hay plazo que no se llegue ni deuda que no se pague*, atribuida a Jacinto Cordeiro en nuestra suelta (BNE, T/55321/6), pero que se difundió también bajo los títulos *Tanto hagas cuanto pagues* (atribuida a Lope) y *La traición vengada* (adscrita a Moreto). Se trata, en definitiva, de un mismo texto literario, bajo diferentes títulos y autores, del que la estilometría no nos ofrece otros datos autoriales por el momento.

Finalmente, quisiera atender a la posibilidad que las sueltas nos brindan para la identificación de nuevas ediciones desconocidas hasta la fecha, muchas veces primeras ediciones de textos teatrales del siglo XVII. Esta circunstancia convierte a ISTAE en una herramienta imprescindible en el proceso de la *recensio*, la elección del texto base y la ordenación posterior de los testimonios en el *stemma* en el proceso de preparación de una edición crítica.

En este conjunto hemos podido localizar, hasta la fecha, ediciones no conocidas que, en muchos casos, parecen ser la *princeps* de algunas comedias y debieran funcionar, entonces, como texto base de nuestras ediciones críticas. Tal es el caso de la edición sevillana de la comedia *La perfecta casada* (T/55312/7) de Álvaro Cubillo de Aragón, estrenada en 1636, y tal vez impresa poco tiempo después por Francisco de Lyra (Martínez Carro, Jiménez Fernández, Ulla Lorenzo 2023).

Al mismo grupo pertenece la edición de la comedia *La peregrina del cielo*, atribuida en la suelta (T/55293/23) al autor de origen sevillano Félix Persio Bertiso, que se creía perdida hasta la fecha. Sus rasgos tipográficos y ornamentales nos remiten, tal vez, a la imprenta de Juan Gómez de Blas, activo en Sevilla entre 1633 y 1667. Es interesante notar que, de nuevo, se han aprovechado los últimos folios del pliego para imprimir una loa, que lleva por título *Loa en alabanza de la letra L. Entre una dama llamada Laura y Sancho rústico*, y debió de representarse junto con la comedia, aunque no hemos localizado

---

<sup>9</sup> La suelta de la BNE y la incluida en la *Parte 21* no son, sin embargo, iguales, pese a compartir la indicación escénica. Así, presentan diferencias en la portada y también en el taco xilográfico final. El que se emplea en la suelta de la *Parte 21* parece haber sido utilizado por Manuel de Sande entre 1627 y 1629.



ninguna noticia de escenificación ni tampoco bibliográfica de esta pieza cómica, hasta donde sabemos solo conservada en este impreso.

El sucinto panorama expuesto evidencia, como apuntábamos al comienzo, que son muchos todavía los interrogantes, pero también los hallazgos, que sugieren las comedias sueltas antiguas en términos literarios, ecdóticos y bibliográficos. En los últimos años la crítica ha revelado en diferentes trabajos las quejas puntuales de los dramaturgos del siglo XVII ante el problema de las falsas autorías y los títulos espurios (Ulla Lorenzo, Casariego Castiñeira 2022); sin embargo, los dilemas bibliográficos que las sueltas plantean en la actualidad sobrepasan los que quedaron consignados en la centuria áurea. Su preservación, descripción e identificación en el contexto de ISTAE procurará conservar y difundir este patrimonio, así como ofrecer respuestas innovadoras, nuevos escenarios de investigación y acceso a testimonios críticos gracias a una combinación de métodos tradicionales y tecnológicos.

## Bibliografía

- Álvarez Barrientos, J. (2012). «Sobre el arte escénico en el siglo XVIII». Farré, J. et al. (eds), *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lérida: Ediciones de la Universidad de Lérida, 227-38.
- Bainton, C. (1988). «Las comedias sueltas, todavía un problema bibliográfico», Catedra, P.; López-Vidriero, M.S. (eds), *El Libro antiguo español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 55-61.
- Bataillon, M.; Cantíe, G. (1952). «Un recueil de 'sueutas' éditées par Sebastián de Gormellas (Barcelona, 1618-1619)». *Bulletin Hispanique*, 54(3-4), 405-11.
- Cerezo Rubio, U.; González Cañal, R. (1994). *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cerezo Rubio, U.; González Cañal, R. (1998). *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*. Kassel: Reichenberger.
- Coe, A.M (1958). «Sueutas in the Library of Ada M. Coe, Professor Emeritus of Wellesley College». *Bulletin of the Comediantes*, 10(2), 9-16.
- Cruickshank, D. (2002). «Sueutas». Casa, F.P.; García Lorenzo, L.; Vega García-Luengos, G. (eds), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 278-9.
- Cruickshank, D.W.; Mackenzie, A.L. (2022). «Juan Isidro Fajardo, Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716. Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués de han impreso hasta el año de 1716. En Madrid año de 1717». *Bulletin of Spanish Studies*, 99(9-10), 79-366.  
<https://doi.org/10.1080/14753820.2023.2262749>
- Cuéllar, Á.; Vega García-Luengos, G. (2017-23). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*.  
<http://ets0.es/>
- García Valdés, C.C. (1987). «'El cerco de Tagarete', comedia burlesca de Francisco Bernardo de Quirós». *Criticón*, 37, 77-115.
- García-Reidy, A.; Valdés Gázquez, R.; Vega García-Luengos, G. (2021). «Una nueva edición (¿princeps?) de El castigo sin venganza». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 270-329.

- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2015). *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- González Cañal, R.; Cerezo Rubio, U.; Vega García-Luengos, G. (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger.
- Gregg, K.C. (2012). *The Sanz Seltas: A Descriptive, Analytical Catalogue*. Newark: Juan de la Cuesta.
- La Barrera, C.A. de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Martín Abad, J. (1986). «Series numeradas de la Imprenta Salmantina de la Santa Cruz». *Salamanca: Revista de estudios*, 20-21, 147-200.
- Martínez Carro, E.; Jiménez Fernández, C.M.; Ulla Lorenzo, A. (2023). «Novedades bibliográficas en el patrimonio teatral de Álvaro Cubillo: ejemplares y ediciones raras y curiosas en el fondo de la BNE». *Hipogrifo*, 11(1), 319-47.
- Medel del Castillo, F. (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos. Este índice y todas las comedias y Autos que se comprehenden en él, se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medél del Castillo...* Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora.
- Moll, J. (1964). «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española». *Boletín de la Real Academia Española*, 44, 113-68; 309-60; 541-56.
- Moll, J. (1999). «Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 75, 81-90.
- Moll, J. (2011). *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Profeti, M.G. (1976). *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli Studi Padova.
- Rodríguez-Gallego López, F.; Ulla Lorenzo, A. (2016). *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*. Nueva York: Idea.
- Szmuk, S. (2001). «A Prelude to a Union List of Comedias Seltas». Lozano Renieblas, I.; Mercado, J.C. (eds), *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 675-86.
- Ulla Lorenzo, A. (2016). «Teresa de Guzmán (1733-1737), ‘viuda y mercadera de libros’ de comedias». *Hispanófila*, 178, 233-50.
- Ulla Lorenzo, A. et al. (2023). *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español*. <http://istaev.uv.es>
- Ulla Lorenzo, A.; Casariego Castiñeira, P. (2022). «Sobre falsas atribuciones y duplicidad de títulos en el teatro calderoniano: *Haz bien y guárdate o La confusión de un jardín*». *Studia Aurea*, 16, 229-59.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: FUE.
- Vázquez Estévez, M. (1987). *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la Biblioteca del “Institut del Teatre” (Barcelona)*. Kassel: Reichenberger.
- Vega García-Luengos, G. (1991). «Teatro e imprenta en Sevilla durante el siglo XVIII: Los entremeses sueltos». *Archivo Hispalense*, 74, 47-98.
- Vega García-Luengos, G. (1998). «Más poetas y textos dramáticos áureos». Cruz García de Enterría, M.; Cordon Mesa, A. (eds), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional: Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), vol. 2. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1632-41.

- Vega García-Luengos, G. (2002). «Calderón apócrifo». Arellano, I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kur Reichenberger en su 80 cumpleaños = Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón* (Universidad de Navarra, septiembre, 2000). Kassel: Reichenberger, 887-904.
- Vega García-Luengos, G. (2009). «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta». *Bibliología*, 4, 21-45.
- Vega García-Luengos, G.; Fernández Lera, R.; Del Rey Sayagués, A. (2001). *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833)*. Kassel: Reichenberger.
- Wilson, E.M; Cruickshank, D.W. (1980). *Samuel Pepy's Spanish Plays*. London: The Bibliographical Society.
- Wilson, E.M. (1973). «Comedias sueltas. A Bibliographical Problem». Cruickshank, D.W.; Varey, J.E. (eds), *The Comedias of Calderón, Comedias*, vol. I, Cruickshank, D.W. (ed.), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*. London: Tamesis, 211-19.



## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:  
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas.*
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna.*
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe.*







La abrumadora producción editorial de textos literarios en lengua española es un rasgo característico del Siglo de Oro. En este volumen analizamos la relación entre centros y periferias editoriales en la monarquía hispánica basándonos en las redes de sociabilidad, los proyectos y la evolución tanto de la competencia técnica como de la demanda de obras. Las aportaciones de este libro dibujan un mapa en lo que respecta a las grandes redes de comercialización del libro en Europa y Nueva España, a la vez que describen diferentes prácticas radicadas en ciudades como Barcelona, Sevilla y Milán o las transformaciones en el mundo de la imprenta en el siglo XVII.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia