

Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)

Florence d'Artois
EHEHI, Casa de Velázquez

Rafael Ramos
Universitat de Girona

El *corpus* de las *partes* de Lope de Vega, como es bien sabido, está escindido en dos grandes grupos que abarcan colecciones de origen enunciativo dispar: por un lado, *partes* no autorizadas, es decir, *partes* que, supuestamente al menos, nacen fuera del control del dramaturgo¹; y, por otro, *partes* autorizadas, es decir, preparadas por el dramaturgo. Esta dicotomía se ajusta a una cronología precisa. En 1617, Lope decide encargarse de la publicación de sus comedias y lo hace posiblemente por motivos financieros², aunque en el «Prólogo» de la primera *parte* autorizada, la *Parte IX*, alegue motivos mucho más nobles:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las

¹ La intervención enmascarada de Lope está demostrada en el caso de la *Parte IV* y de la tercera edición de la *Parte VI*. Véase respectivamente Giuliani (2002, pp. 12-14) y Giuliani y Pineda (2005, pp. 13-19).

² Recordando, años más tarde, en la famosa *Égloga a Claudio* los motivos de su intervención en la publicación de las comedias, escribe: «Pues viendo yo que de mi monte pobre / la leña ardía con provecho ajeno / tomé en plata el veneno / que me daban en cobre, / y salieron, vistiéndolas de nuevo, / con menos manchas a la luz de Febo», *La Vega del Parnaso*, f. 98v.

escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Éste será el primer tomo, que comienza por esta novena *parte*, y así irán prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua castellana, como nos la enseñaron nuestros padres³.

Así es como a las primeras ocho *partes* publicadas entre 1604 y 1617, *partes* no autorizadas todas, siguen doce *partes* autorizadas, elaboradas por Lope y publicadas entre 1617 y 1635, la última de ella (*Parte XXI*) póstuma.

El efecto de la intervención de Lope en la calidad de los textos fue muy relativo⁴. Sin embargo, dado las divergencias entre las intenciones y motivaciones respectivas de los libreros y del dramaturgo a la hora de publicar comedias, cabe preguntarse si la fecha de 1617 marca una ruptura en la manera de componer y organizar los volúmenes, es decir, en la selección de las comedias y la creación de eventuales efectos compositivos. ¿Es más elaborada y más coherente la composición de las *partes* autorizadas que la de las no autorizadas? ¿Son exclusivos de las *partes* autorizadas los casos de arquitectura coherente?

Más allá del postulado un tanto simplista de una relación de simetría entre el control autorial de la edición y la coherencia del volumen, es necesaria una reflexión que permita evidenciar el posible efecto sobre la composición de las *partes* de la heterogeneidad de las instancias enunciativas responsables de su edición. El presente estudio se propone abordar la cuestión a través del análisis contrapuesto de dos dobles de *partes*, las primeras no autorizadas, las segundas sí; concretamente, las *Partes VII* y *VIII*, publicadas ambas en 1617, y las *Partes XVI* y *XX*, publicadas en 1621 y 1625. Estos dobles son, desde luego, casos privilegiados, lejos de ser representativos de la arquitectura mediana de los tipos de *partes* a los que pertenecen. Así pues, aunque resultan probablemente de la exacerbación de una lógica compositiva que debía de sostener, en menores proporciones, el resto de representantes de cada tipo de *parte*, se los considerará como casos excepcionales.

«OÍD DE UN CAOS LA MATERIA PRIMA»:
EFECTOS COMPOSITIVOS EN LAS *Partes VII* Y *VIII*

Ejemplos paradigmáticos de *partes* no autorizadas son la *Séptima* y la *Octava*. No sólo se elaboraron de principio a fin sin la intervención del autor, sino que nos consta que Lope de Vega intentó paralizar el proyecto editorial de su impulsor, Francisco de Ávila⁵. Este personaje, un avisado comerciante en telas aficionado al teatro, había hecho de la publicación de las *partes* de comedias un lucrativo negocio. Compraba a las compañías dramáticas un puñado de comedias más o menos anticuadas, por un precio

³ Prólogo, *Parte IX*, p. 38.

⁴ Sobre los límites, evidentes, de los textos editados por Lope en las *partes*, véase Dixon, 1996.

⁵ El pleito, actualmente en paradero desconocido, fue dado a conocer por González Palencia, 1921. De ahí lo reproduce, por partes, Sliwa, 2007. Junto a otros documentos relacionados con la publicación de ambas partes, unos tomados de otras fuentes y otros nunca antes publicados, se recogen también en Ramos, 2009. Un panorama ilustrador sobre los problemas editoriales de las obras de Lope de Vega se hallará en los magníficos trabajos de Moll, 1995, y Dixon, 1996.

irrisorio, preparaba una copia en limpio del volumen para que fuera examinado por el Consejo Real, solicitaba las licencias y el privilegio oportunos, y vendía el conjunto, con un suculento beneficio, a un librero, que solo tenía que correr con los gastos de impresión. Así aparecieron la *Quinta* y la *Sexta parte de comedias* de Lope de Vega, reunidas por Francisco de Ávila a lo largo de 1614 (sus privilegios datan, respectivamente, del 15 de noviembre y del 24 de diciembre de ese año), y posteriormente vendidas a los libreros Antonio Sánchez y Miguel de Siles, quienes las dieron a imprimir, siempre respectivamente, a los talleres de la viuda de Luis Martínez Grande, en Alcalá de Henares, y de la viuda de Alonso Martín, en Madrid, quienes tuvieron los volúmenes dispuestos para la venta los últimos días de primavera de 1615. Todos estos detalles perfilan lo que parecía un negocio seguro y próspero, por lo que Francisco de Ávila se aprestó a preparar los siguientes volúmenes de la serie, la *Séptima* y la *Octava parte de comedias*, cuya gestación podemos seguir paso a paso gracias a la documentación conservada.

Primero se hizo con los textos. El 29 de febrero de 1616 compró a Juan Fernández doce comedias que habían pertenecido a la compañía del difunto Luis de Vergara, tal y como testimoniaba la viuda de este, María de la O: *Los locos por el cielo*, *El primer Fajardo*, *El esclavo de Roma*, *La prisión sin culpa*, *El leal criado*, *La viuda, casada y doncella*, *El postrer godo de España*, *Angélica en el Catay*, *La imperial de Otón*, *Los Porceles de Murcia*, *El Argel fingido*, y *renegado de amor* y *El anzuelo de Fenisa*. Pagó por el conjunto 72 reales. Apenas un mes más tarde, el 31 de marzo, compró a Baltasar de Pinedo otras doce comedias que habían sido representadas por su compañía: *El anzuelo de Fenisa*, *Las pobreza de Reinaldos*, *San Isidro, labrador de Madrid*, *El niño inocente de La Guardia*, *Las paces de los reyes*, y *judía de Toledo*, *El castigo del discreto*, *La hermosura aborrecida*, *Los palacios de Galiana*, *Los Porceles de Murcia*, *El ausente en el lugar*, *El Gran Duque de Moscovia* y *La serrana de la Vera*. Esta vez pagó por ellas 50 reales⁶.

Con la veintena larga de comedias que acababa de adquirir, y con otras que posiblemente ya debían obrar en su poder tiempo atrás, Francisco de Ávila se hallaba en condiciones para preparar dos volúmenes de *partes* de comedias, a lo que se aplicó de inmediato. Primero organizó las dos colecciones, para las que descartó algunos de los títulos que había comprado (*El leal criado*, *La bárbara del cielo*, *Los palacios de Galiana*, *El ausente en el lugar*) y agregó otros que podían encajar mejor con el conjunto (*El villano, en su rincón*, *El príncipe despeñado*, *El despertar a quien duerme*, *El más galán portugués*, *Duque de Berganza*, *El vaquero de Moraña*). Redistribuyó las comedias a su antojo, buscando un cierto equilibrio entre cada volumen resultante y, siguiendo un hábito documentado ya en *partes* anteriores, completó cada uno de los volúmenes con una serie de piezas de teatro menor: tres entremeses, cuatro loas y tres bailes para cada uno. No tuvo dudas, tampoco, a la hora de buscar un título para cada

⁶ Como indicio comparativo, recuérdese que el *Quijote* de 1615 estaba tasado en 292 maravedís; esto es, poco más de ocho reales y medio. Por otro lado, las listas plantean un pequeño problema, pues en ambas se repiten *El anzuelo de Fenisa* y *Los Porceles de Murcia*. Es probable, sin embargo, que Luis de Vergara no tuviera realmente los derechos de explotación de esas dos obras, porque cuando su viuda, María de la O, ratifica la venta de las comedias el 17 de agosto de 1616, no las menciona. En su lugar, añade *La bárbara del cielo*.

uno de ellos. Ya con la *Sexta parte* había podido comprobar lo llamativo que resultaba titular un volumen *El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio*, seguido del ordinal necesario (*Sexta parte de sus comedias*), procedimiento del que se valió de nuevo para las *Séptima* y *Octava partes*. La celeridad con que se sucedieron la distribución y ordenación de los materiales, y la copia de los dos manuscritos es lo que permite suponer que los textos que no figuraban en los contratos de venta de febrero y marzo ya debían estar en poder de Francisco de Ávila tiempo atrás. En ese sentido, no estará de más recordar que la comedia *El príncipe despeñado* y el entremés *Los habladores*, recogidos en la *Séptima parte*, podían provenir de la compañía de Pedro de Valdés, de la que ya había publicado algún texto en la *Quinta parte*⁷.

Acto seguido, encargó una copia en limpio de cada *parte*, que presentó ante el Consejo Real para obtener las oportunas aprobaciones y privilegio de impresión. Allí fueron rubricadas página por página (para evitar cualquier sustitución) por el escribano Diego González de Villarreal. Todo el proceso debió estar finalizado en apenas un par de meses, pues el 16 de junio de 1616 el licenciado Alonso de Illescas certificaba haber ordenado la revisión de «un libro intitulado *El Fénix de España*, que son dos cuerpos de comedias», y otorgaba la correspondiente aprobación del Ordinario. Los trámites previos a la publicación, pues, estaban empezando a completarse, y aunque Lope de Vega intentó paralizar el proceso en cuanto tuvo noticia del proyecto, no pudo impedir que siguieran adelante. El 26 de julio Vicente Espinel otorgó la correspondiente autorización, y el 9 de septiembre Francisco de Ávila obtuvo el privilegio de impresión, cuya venta había apalabrado cinco días antes con el librero Miguel de Siles, a cambio de 1760 reales. La transacción final se llevó a cabo, finalmente, el 19 de septiembre.

Desde ese momento, Miguel de Siles se hizo cargo de la impresión de ambas *partes*. Para ello se puso en contacto con el taller de la viuda de Alonso Martín, donde ya había estampado la primera edición de la *Sexta parte*. Ahí se debieron empezar a estampar, pero pronto comprobó que una sola imprenta tardaría demasiado tiempo en completar los dos volúmenes, así que también hizo intervenir al taller de María de Quiñones, donde había impreso, pocos meses atrás, la segunda edición de la *Sexta parte*. En efecto, pequeños detalles en la letrería, los encabezados y la manera de indicar las signaturas, así como en los ornamentos utilizados, permiten afirmar que aproximadamente una tercera parte de cada uno de los volúmenes (a partir del cuaderno Dd en la *Séptima parte*, y del Ee en la *Octava*) fueron realizados en esta otra imprenta.

Pronto se priorizó la *Séptima parte*. El 8 de noviembre, Francisco Murcia de la Llana firmaba su fe de erratas, y el día 9, Pedro Montemayor del Mármol firmaba su tasa. Con esa nueva documentación se imprimieron los preliminares, entre los que se incluyó una dedicatoria para el Duque de Sessa, y se terminó de estampar el libro, que debió estar en manos de sus primeros lectores los últimos días de 1616, que es el año que se imprimió en algunos ejemplares, si bien la mayoría de ellos aparecieron con el de 1617⁸. La *Octava parte* se demoró unas semanas más, y es posible que, entre los dos talleres, casi toda ella se diera al molde entre los últimos días de octubre y todo el mes de noviembre. Francisco Murcia de la Llana, otra vez, firmó su fe de erratas el 4 de

⁷ San Román, 1935, docs. 129 y 416.

⁸ Di Pastena, 2008, pp. 20-21.

diciembre. La tasa, a cargo de Diego González de Villarroel, se firmó el 9 del mismo mes: cada volumen, sin encuadernar, costaría ocho reales y veinte maravedís. Recibidos en el taller de la viuda de Alonso Martín esos últimos requisitos, y con una nueva dedicatoria al Duque de Sessa en la que se hacía referencia a la recientísima aparición de la *Séptima parte*, los preliminares se debieron imprimir ya en los primeros días de 1617. Los dos volúmenes estaban ya en la calle.

Lo dicho acerca de su elaboración, su impresión, su distribución y su éxito, demuestra que la *Séptima* y la *Octava parte* no eran dos simples colecciones de comedias de Lope de Vega, sino un gran producto editorial gestado de principio a fin en paralelo y destinado a un determinado grupo de lectores que podían adquirir los dos volúmenes. Desde esa perspectiva, se comprende mucho mejor la manera en que se gestaron, se imprimieron y se pusieron a la venta, siempre en paralelo.

Resulta evidente, en primer lugar, que la estructura de ambos volúmenes es idéntica: doce obras dramáticas seguidas de tres entremeses, cuatro loas y tres bailes.

El Fénix de España, Lope de Vega Carpio... Séptima parte de sus comedias. Madrid, Viuda de Alonso Martín a costa de Miguel de Siles, 1617.

<i>El villano, en su rincón</i>	<i>La hermosura aborrecida</i>
<i>El castigo del discreto</i>	<i>El primer Fajardo</i>
<i>Las pobreza de Reinaldos</i>	<i>La viuda, casada y doncella</i>
<i>El gran Duque de Moscovia</i>	<i>El príncipe despeñado</i>
<i>Las paces de los reyes, y judía de Toledo</i>	<i>La serrana de la Vera</i>
<i>Los Porceles de Murcia</i>	<i>San Isidro, labrador de Madrid</i>

Los habladores
La cárcel de Sevilla
El hospital de los podridos

<i>Loa en alabanza de la humildad</i>	<i>Baile del Duque de Humena</i>
<i>Dos loas sin título</i>	<i>Baile de don Jaime</i>
<i>Loa en vituperio de la mala lengua</i>	<i>Baile del Caballero de Olmedo, de Lope de Vega</i>

El Fénix de España, Lope de Vega Carpio ... Octava parte de sus comedias. Madrid, Viuda de Alonso Martín a costa de Miguel de Siles, 1617.

<i>El despertar a quien duerme</i>	<i>La prisión sin culpa</i>
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	<i>El esclavo de Roma</i>
<i>Los locos por el cielo</i>	<i>La imperial de Otón</i>
<i>El más galán portugués, Duque de Berganza</i>	<i>El vaquero de Moraña</i>
<i>El Argel fingido, y renegado de amor</i>	<i>Angélica en el Catay</i>
<i>El postrer godo de España</i>	<i>El niño inocente de La Guardia</i>

Francisco de Ávila, *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*
[Gaspar de] Barrionuevo, *El triunfo de los coches*
Francisco de Ávila, *El mortero, y chistes del sacristán*

Loa en alabanza de la vanidad
Tres loas sin título

Baile sin título
Baile de la Mesomerica
Baile de Pásate acá, compadre

Como ya dijimos, no era anómalo encontrar piezas de teatro menor en las *partes* anteriores: la *Primera* ya había incluido cinco loas, a las que en ediciones sucesivas se añadieron primero cinco y luego siete entremeses más; la *Tercera*, tres entremeses y seis loas, y la *Quinta* doce loas (una al frente de cada comedia recogida) y trece bailes (uno al final de cada comedia, salvo la primera, que tenía dos). Pero nunca se había ofrecido un abanico de géneros menores tan amplio, ni se había repetido exactamente su número. Además, entre las composiciones recogidas en la *Séptima* y la *Octava parte* se observa una relación que va más allá de su distribución y su número: la primera de las loas de la *Séptima parte*, *Loa en alabanza de la humildad*, está simétricamente contrapuesta a la primera loa de la *Octava*, *Loa en alabanza de la vanidad*.

Las piezas menores recogidas, desde luego, no son muy antiguas y se pueden datar en fechas muy cercanas a la impresión. El *Entremés de la cárcel de Sevilla* no se puede fechar antes de 1612, que es cuando Francisco de Quevedo empezó a popularizar los poemas de Escarramán, que aparece ahí como un personaje conocido por todos⁹. Posterior a esa fecha debe ser también el *Entremés del triunfo de los coches*, pues fue ese mismo año cuando su autor, Gaspar de Barrionuevo, regresó de Nápoles, tras servir durante un par de años al Conde de Lemos¹⁰. *Los habladores*, por su parte, ha de ser lo suficientemente novedoso como para que aún se venda para su representación en las fiestas del Corpus de Ajofrín (Toledo) de 1615¹¹. Y quedan, por último, los dos entremeses de Francisco de Ávila, los únicos en verso de los dos volúmenes, lo que acaso sea también un indicio de su modernidad. Así, *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, que necesariamente han de ser posteriores a 1605, posiblemente se puedan retrasar hasta 1615, pues aunque recrean un pasaje de los primeros capítulos de la primera parte todo él parece articularse sobre patrones más propios de la segunda¹².

Sabemos además que la segunda loa de la *Octava parte*, formulada sobre la conocida letrilla «Pariendo juró Pelaya», fue escrita hacia 1610 por el poeta madrileño Francisco de Medina, pues aparece en una colección manuscrita de sus obras datable por entonces (Hispanic Society of America, Nueva York, ff. 70v-73r)¹³. Asimismo, el *Baile del Duque de Humena* llevaba sobre las tablas la solemne entrada que Henri de Lorraine, duque de

⁹ Asensio, 1965, p. 91.

¹⁰ Véase Madroñal Durán, 1993. Añádase a eso que se ha apuntado la posibilidad de que el entremés, en el que se califica a un tal Cervantes de cornudo consentido, se redactara a la sombra del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, publicado en 1614 (Pérez López, 2006).

¹¹ San Román, 1935, doc. 416. Desde esa perspectiva, se hace atractiva la posibilidad de que tanto *Los habladores* como *El hospital de los podridos* se pudieran contemplar también como retazos del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, obra que da fin en el Hospital del Nuncio de Toledo, donde don Quijote encuentra al sabio parlanchín; pero no hay pruebas de ello.

¹² Sobre esta pieza, véanse García Lorenzo, 1978; Vilches de Frutos, 1988; y, sobre todo, Mata Induráin, 2007. A las observaciones de este último sobre la fecha, añádase que parece detectarse un claro eco de la aventura de los leones, de la segunda parte del *Quijote*, pues en el entremés Dulcinea esta «en poder de gigantes y leones».

¹³ Rodríguez-Moñino y Brey Mariño, 1965-1966, vol. II, núm. CLXXV; para la correcta identificación del autor, homónimo de otros escritores coetáneos, véase Cobos, 1997.

Mayenne y de Aiguillon, efectuó en Madrid el 17 de julio de 1612, al frente de una deslumbrante embajada francesa que asombró a los lugareños¹⁴. En esta misma obra, además, encontramos varios ecos del perdido *Baile del caballero de Olmedo*, que dio origen a los que hoy conocemos (uno de ellos, precisamente, en la *Séptima parte*), fechables todos entre 1610 y 1617¹⁵. Todo indica, pues, que estas composiciones se gestaron y recogieron en los años inmediatamente anteriores a su impresión.

Más allá de esa contemporaneidad, es también significativo para la consideración unitaria de ambas colecciones el que se puedan establecer pequeñas relaciones temáticas entre algunas de estas piezas menores y las comedias contenidas en ellas. Así, el *Entremés de la cárcel de Sevilla*, nos lleva al mismo ambiente de las últimas escenas de *La prisión sin culpa*; el acoso del sacristán Gigorro a Marina en *El mortero*, y *chistes del sacristán* recuerda poderosamente algunas escenas similares de *El vaquero de Moraña*, con una protagonista del mismo nombre, mientras el primer baile de la *Octava parte*, sobre los amores de Rugero y Bradamante, se corresponde con las dos comedias caballerescas de tema carolingio: *Las pobrezaas de Reinaldos y Angélica en el Catay*¹⁶.

Dicho esto, que la distribución de las piezas dramáticas menores resulte idéntica (y, en algún caso, simétrica), y que se observe en ellas un cierto diálogo entre la *Séptima* y la *Octava parte*, da pie a que también se pueda extender esta apreciación a las comedias. En ese sentido, no deja de sorprender que si comparamos las listas de títulos comprados a Juan Fernández y Baltasar de Pinedo con los incluidos en ambas partes, no acaban de coincidir. En efecto, en líneas generales las comedias de Juan Fernández nutren la mayor parte de la *Octava parte*, y las de Baltasar de Pinedo, la *Séptima*. Pero el reparto no es unánime: dos títulos del primero pasan a la *Séptima* (*El primer Fajardo* y *La viuda, casada y doncella*), mientras uno del segundo pasa a la *Octava* (*El niño inocente de La Guardia*)¹⁷. Otros, no se recogen en ninguna (*El leal criado* y *La bárbara del cielo* en las primeras listas; *Los palacios de Galiana* y *El ausente en el lugar* en la segunda). Y cinco nuevas comedias se suman a esos listados iniciales: *El villano, en su rincón* y *El príncipe despeñado* en la *Séptima parte*; *El despertar a quien duerme*, *El más galán portugués*, *Duque de Berganza* y *El vaquero de Moraña* en la *Octava*. Cabe suponer, pues, que Francisco de Ávila redistribuyó los textos de que disponía para conseguir dos conjuntos equilibrados y complementarios.

Ese deseo de equilibrio podría explicar que en cada uno de los volúmenes aparezca un drama histórico de asunto extranjero: *El Gran Duque de Moscovia, y emperador perseguido* en la *Séptima parte* y *La imperial de Otón* en la *Octava*, a pesar de que cada uno de esos títulos aparecía en un listado de compra diferente. El mismo criterio

¹⁴ Tan soberbia debió resultar su entrada, su permanencia en la corte y su despedida que fue recordada por autores como Luis de Góngora («Despidiose el francés con grasa buena», en *Sonetos completos*, núm. 120), Francisco de Quevedo («Vino el francés con botas de camino», en *Obra poética*, núm. 565) o el propio Lope de Vega («A quien la bella Francia ver desea», «El mejor rayo de la hermosa frente» y «Pártese aquella luz del francés suelo», recogidos por López Ruiz, 1994-1995). También el licenciado Francisco Márquez Torres recordaba esta reciente embajada en su aprobación del *Quijote* de 1615.

¹⁵ Rico, 1980.

¹⁶ La raigambre carolingia del baile resulta innegable. Véase Chevalier, 1968, pp. 227-232.

¹⁷ Conscientemente, en ambos casos omitimos *Los Porcelos de Murcia* y *El anzuelo de Fenisa*. Si se atiende a las circunstancias ahí apuntadas, la relación es más equitativa: dos títulos de la primera lista pasan a la *Séptima parte*, mientras otros dos de la segunda pasan a la *Octava*.

explicaría que se incluya sólo una comedia de tema caballeresco en cada colección: *Las pobrezas de Reinaldos* en una y *Angélica en el Catay* en otra, lo que condujo a descartar *Los palacios de Galiana*. En ese mismo sentido, *La viuda, casada y doncella*, comedia amorosa y de disfraces que tiene un amplio intermedio de ambientación morisca, pudo ser llevada a la *Séptima parte* para no interferir con *El Argel fingido, y renegado de amor*, que tiene esas mismas características y que aparecía en el mismo listado. Una historia de amores conyugales desgraciados, celos infundados y reconciliación final forzada por la intervención real, como *La hermosura aborrecida*, sería compensada en la *Octava parte* con *El más galán portugués, Duque de Berganza*, que no aparecía en los listados.

Hasta en la disposición de las comedias a lo largo de ambos volúmenes se advierte ese deseo de equilibrio, correspondencia y simetría. En ambos casos, la pieza inicial es una comedia palatina centrada en los problemas más profundos del gobierno: *El villano, en su rincón* en la *Séptima parte* y *El despertar a quien duerme* en la *Octava*. En las dos obras, además, los protagonistas, deseosos de la engañosa paz del mundo villanesco, sufren la tentación de renunciar a sus obligaciones más importantes como individuos al servicio de la república. La realidad, sin embargo, les demostrará cuál es su verdadero papel en la sociedad Siguiendo por ahí, en ambas *partes* les sigue una comedia ligera, de reminiscencias italianas: *El castigo del discreto*, cuyo argumento deriva en última instancia de Bandello, y *El anzuelo de Fenisa*, libérrima adaptación de Boccaccio. En ellas, un hombre sensato utilizará su ingenio, la única arma de que dispone, para vengarse de una mujer, encarnación de la lascivia. Por último, ambas colecciones concluyen con una comedia hagiográfica de asunto patrio: *San Isidro, labrador de Madrid* y *El santo niño inocente de La Guardia*. Dos santos, además, que, despertando ya una gran devoción popular, se encontraban por entonces en proceso de reconocimiento como tales por Roma. Eso podría explicar, también, que otra comedia posiblemente hagiográfica recogida en los listados iniciales, *La bárbara del cielo*, fuera desestimada. Por último, también es de notar que más o menos en el centro de ambos volúmenes, se recogen las grandes tragedias nacionales, en la que el fantasma de la lujuria turba a un rey hasta el punto de dar al traste con el futuro de España. Es el caso de *Las paces de los reyes, y judía de Toledo*, quinta comedia de la *Séptima parte*, sobre los amoríos de Alfonso VIII con Raquel y la manera en que la reina doña Leonor exhorta a los nobles castellanos a que pongan un sangriento fin a esta situación, y de *El postrer godo de España*, sexta comedia de la *Octava parte*, con el legendario enamoramiento de don Rodrigo y la Cava y el resurgimiento español llevado a cabo por don Pelayo. Aunque para otras comedias no se advierte una correspondencia tan evidente como las apuntadas hasta aquí, son, desde luego, demasiados paralelismos como para considerar que todo es fruto del azar, y no de una distribución muy cuidadosa.

Con la mayor cautela, quizá se podría afinar ligeramente la distribución de los textos restantes, al comprobar que, frente a una *parte*, la *Séptima*, centrada fundamentalmente en historias amorosas construidas sobre episodios y temas de la historia nacional (de manera que a los títulos ya mencionados hay que sumar *La serrana de la Vera*, *El primer Fajardo* o *Los porceles de Murcia*), aparece otra, la *Octava*, centrada en historias amorosas casi intrascendentes, con poco o ningún marco histórico (*El vaquero de*

Moraña, La prisión sin culpa) y con derivaciones hacia ambientes clásicos (*El esclavo de Roma* y *Los locos por el cielo*, considerada así más una historia de ambiente romano que una comedia hagiográfica, posiblemente por contar con cierto componente amoroso y por su protagonismo más o menos colectivo, a pesar del papel destacado de Dona).

Desde esa perspectiva, repleta de reflejos y oposiciones entre ambas *partes* y con algunos de sus elementos dispuestos de forma idéntica (significativamente, las dos primeras comedias de cada colección, ausentes de los listados de compra de febrero y marzo de 1616, y las dos últimas, que provenían de la lista de Baltasar de Pinedo), cabe preguntarse por los motivos que impulsaron a Francisco de Ávila a distribuir sus obras de esa manera, no sólo repartiéndolo los títulos de manera más o menos equilibrada, sino también siguiendo una disposición muy concreta. A falta de otra explicación, se puede suponer que obedece a una estructura retórica¹⁸, en la que las primeras comedias de cada *parte*, de carácter aleccionador, y que llaman a que cada individuo ocupe su lugar en la república cristiana, obrarían como planteamiento, y las últimas, de tema hagiográfico, como *conclusio*, convirtiendo las diez obras contenidas entre ellas en otros tantos *exempla* de comportamiento, en los cuales los protagonistas han de aprender a refrenar sus instintos más elementales (la traición, la cobardía, la satisfacción de sus apetitos...) y a huir de los pecados (la lujuria, la avaricia, la soberbia, la codicia...) si no desean resultar escarmentados.

Por otro lado, hay que destacar que, aunque no conserváramos los contratos de venta de las comedias, estas dejarían bien a las claras su pertenencia a, cuando menos, dos grupos más o menos homogéneos, que se podrían asociar a dos compañías teatrales diferentes. Así, varios textos de ambas *partes* precisan de un *atrezzo* marinero (una barca o parte de ella, atavíos de pesca, sogas...). Se trata de *Los locos por el cielo*, *La prisión sin culpa*, *La viuda, casada y doncella*, *El postrer godo de España* y *El Argel fingido, y renegado de amor*, todas de la compañía del difunto Luis de Vergara. En esa misma compañía encontramos dos comedias en las que los protagonistas aparecen en escena con unas terribles cicatrices, fingidas por el maquillaje: *El esclavo de Roma*, *La prisión sin culpa* y *El Argel fingido, y renegado de amor*. Y otras dos comedias en las que se exhiben cabezas de moros cortadas (hechas de madera o papelón), como ocurre en *El primer Fajardo* y *El postrer godo de España*. Asimismo, varias piezas de este grupo evidencian que su composición se realizó en el marco de las magnas bodas reales efectuadas en Valencia en 1599, entre Felipe III y Margarita de Austria, por un lado, y el Archiduque Alberto de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia por otro. Es el caso de *El Argel fingido, y renegado de amor*, *Angélica en el Catay*, *El postrer godo* y, en menor medida, *La prisión sin culpa*.

Nada de eso encontramos en las comedias del otro grupo de compras, que, por su parte, presenta sus propias peculiaridades. La más llamativa es la presencia sobre el escenario de uno o varios niños actores, detalle que afecta a *Las paces de los reyes, y judía de Toledo*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *El niño inocente de La Guardia*, *San Isidro, labrador de Madrid*, *El Gran Duque de Moscovia*, y *emperador perseguido* y *Los Porceles de Murcia*¹⁹.

¹⁸ Agradecemos el término a Victoria Pineda.

¹⁹ Wilder, 1953-1954.

LA INSTRUMENTALIZACIÓN AUCTORIAL
DE LA COMPOSICIÓN DE LA *parte*: LAS *Partes XVI* Y *XX*

La publicación de las *Partes VII* y *VIII*, últimas *partes* no autorizadas, cierran un ciclo, al que sigue, como ya hemos dicho, el de la publicación de *partes* preparadas por el mismo Fénix. Para editar su teatro, Lope aprovecha el formato editorial que hereda de los editores-libreros: la *parte* de doce comedias. En efecto, si discutió la exactitud y autenticidad de los textos publicados en las primeras *partes* nunca se posicionó en contra de un formato editorial del que, al contrario, intentó aprovecharse: las *partes* autorizadas se sitúan en la continuidad directa de las *partes* no autorizadas, retomando tanto su numeración como su título. A nivel de formato, hay, pues, un evidente principio de continuidad entre las dos fases de la historia de las *partes* de Lope de Vega. En un nivel más profundo, el de la arquitectura de estas *partes*, tampoco parece que Lope haya renunciado al principio que presidía a la organización de las *partes* no autorizadas: el de la variedad. Consideradas en su globalidad, efectivamente, las *partes* autorizadas no impactan por una mayor homogeneidad de su contenido²⁰. Lope se mantiene, pues, dentro del paradigma de la variedad y ello, probablemente, por dos motivos. Primero, porque dicho paradigma está en el aire. Estamos en la era de las composiciones híbridas y de las misceláneas, consecuencia lógica del contagio a la estética del *libro* de la estética del *texto* dominada por un ideal de *varietas*, respaldado por la idea de que «*per molto variare natura è bella*». Segundo, porque Lope está probablemente tan limitado como los editores a la hora de reunir textos: ha perdido el privilegio de la propiedad de los textos, está abocado como ellos a recuperar los corpus de comedias al azar de sus hallazgos aunque con la diferencia notable de que, muy probablemente, se había quedado con algunas que otras copias ilegales de los manuscritos. Por lo tanto, para él como para los editores, la variedad es una necesidad impuesta por los gustos y la moda, a la vez que la consecuencia forzada del sistema de circulación de los textos dramáticos.

En las *partes* autorizadas, pues, el cambio de instancia auctorial no altera los grandes principios estructurales de las *partes* (grupo de doce, variedad compositiva). Más bien se traduce por el perfeccionamiento y la sofisticación de este formato. Caso bien conocido de este refinamiento es la adición de un sistema de dedicatorias: a partir de la *Parte XIII*, Lope dedica cada una de las comedias del volumen a un destinatario preciso al que elogia a través de una breve dedicatoria que precede al texto de la comedia. Otro caso notable es el trabajo que parece haber hecho, en algunos casos, sobre la misma composición del volumen, reforzando la coherencia interna del conjunto de comedias reunidas en una misma *parte*. Además del caso de homogeneidad temática de la *Parte IX*, estudiado por Rubiera²¹ y Presotto²², éste también es el caso de las *Partes XVI* y *XX* que nos proponemos estudiar a continuación.

²⁰ Tenemos que aprender mucho al respecto de la edición, ya iniciada, de este grupo de *partes* por Prolope.

²¹ Véase Rubiera, 2003.

²² Véase Presotto, 2007, pp. 12-14.

La composición de ambos volúmenes es la siguiente:

PARTE XVI

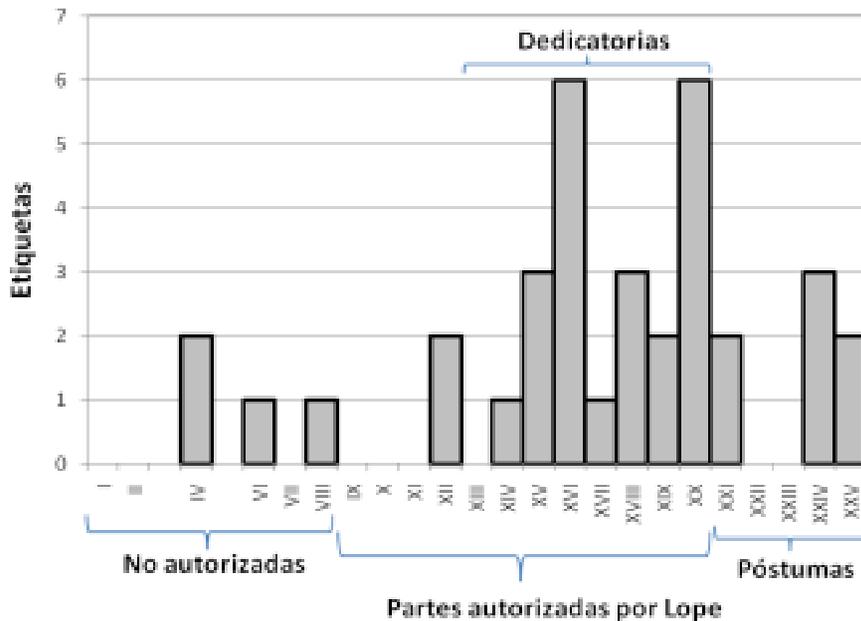
1. *El premio de la hermosura, tragicomedia.*
2. *Adonis y Venus, tragedia.*
3. *Los prados de León.*
4. *Mirad a quien alabáis.*
5. *Las mujeres sin hombres.*
6. *La fábula de Perseo, tragicomedia.*
7. *El laberinto de Creta, tragicomedia.*
8. *La serrana de Tormes.*
9. *Las grandezas de Alejandro, tragicomedia.*
10. *La Felisarda.*
11. *La inocente Laura.*
12. *Lo fingido verdadero, tragicomedia.*

PARTE XX

1. *La discreta venganza.*
2. *Lo cierto por lo dudoso.*
3. *Pobreza no es vileza.*
4. *Arauco domado, tragicomedia.*
5. *La ventura sin buscarla.*
6. *El valiente Céspedes, tragicomedia.*
7. *El hombre por su palabra.*
8. *Roma abrasada tragedia.*
9. *Virtud, pobreza y mujer.*
10. *El rey sin reino, tragicomedia.*
11. *El mejor mozo de España, tragicomedia.*
12. *El marido más firme, tragedia.*

En ambos casos, la mitad de las comedias del volumen son *tragedias* o *tragicomedias*. Esta cifra es considerable. Sabemos, en efecto, que Lope escribió 42 piezas²³ que dotó de esta etiqueta genérica inusual y que, como se puede observar en la siguiente tabla, 10 de ellas se publicaron en *Partes* no autorizadas y 27 en *Partes* preparadas por Lope, en su gran mayoría en las *Partes* con dedicatorias. Ahora bien: en el grupo de las *Partes* autorizadas, el reparto promedio es de dos obras etiquetadas por *parte*, contrastando significativamente con las seis presentes en las *Partes XVI* y *XX*.

²³ Concretamente, 7 *tragedias* y 35 *tragicomedias*. Morby (1943) incluye otras, denominadas *tragedia* en la fórmula de cierre, aunque no en el título. Véase, Profeti, 2000 y Artois, 2009.



Reparto de las comedias etiquetadas (*tragedias* y *tragicomedias*) entre las *partes*

De la mera observación de los títulos de las *tragedias* y *tragicomedias* de estas dos *partes*, podemos deducir un principio de coherencia adicional o, mejor dicho, paralelo, que se superpone a la homogeneidad genérica señalada por las etiquetas: el parentesco en la *inventio*. Las *tragedias*, *tragicomedias* y también algunas de las comedias como *Las mujeres sin hombres* de la Parte XVI son todas de asunto mitológico y, en esta sola *parte*, está reunida la mitad de las ocho comedias mitológicas que cuenta el caudal dramático del Fénix (*Adonis y Venus*, *tragedia*; *Las mujeres sin hombres*, *El Perseo*, *tragicomedia* y *El laberinto de Creta*)²⁴. La Parte XX presenta un caso muy parecido de doble coherencia genérica y temática en torno a tragedia e Historia. Cinco de las seis *tragedias* o *tragicomedias* son comedias históricas con argumentos que ilustran un amplio abanico cronológico, empezando por la historia nacional casi contemporánea: *El Arauco domado* dramatiza la conquista española de Chile (1540-1550), *El valiente Céspedes*, las victorias de la campaña de Flandes (mediados de 1550), *El mejor mozo de España*, la unión de las coronas de Castilla y Aragón (1479). Con éstas, se publican *El rey sin reino*, relativa a la ascensión del rey Matías al reino de Hungría (1458) y una tragedia sobre el reinado de Nerón: *Roma abrasada*.

²⁴ Faltan cuatro cuya publicación se irá escalonando en las siguientes *partes*: *El vellocino de oro* (Parte XIX), *El marido más firme*, *tragedia* (Parte XX), *La bella Aurora*, *tragedia* (Parte XXI), *El amor enamorado* (*La Vega del Parnaso*).

¿Cómo explicarse, en ambos casos, esta reunión demasiado coherente por ser azarosa de comedias pertenecientes al mismo horizonte de género y de materia?

La historia editorial de la *Parte XVI* está marcada por una serie de anomalías en las que se trasluce una posible explicación. La fecha de la aprobación es del 24 de septiembre de 1620 y la del privilegio es el 24 de octubre del mismo año, pero la *parte* no se publica antes del otoño del año siguiente (1621). Para Case²⁵, este retraso se explica por retoques aportados por Lope en el reparto de las comedias y sus dedicatorias respectivas en la arquitectura del volumen. Hay que recordar, en efecto, que Lope aprovecha las dedicatorias para fines esencialmente autopromocionales.

Así es como en la *Parte XVI*, explica Case, Lope hubiera sustituido las comedias que estaban colocadas, en un principio, en la posición inaugural y final por otras dos, nuevas, que son las que tenemos en 1621 —*El premio de la hermosura, tragicomedia* (en primera posición) y *Lo fingido verdadero, tragicomedia* (en última posición)— dos posiciones que, a juzgar por la ya citada dedicatoria a Pedro de Herrera de *El caballero del milagro* en la *Parte XV* (1620)²⁶, Lope consideraba como las más destacadas.

En la versión definitiva de la *Parte XVI*, en 1621, las dos tragicomedias vienen dedicadas a dos figuras centrales en el contexto político y literario inmediato: el conde de Olivares y Tirso de Molina. Parece poco creíble, efectivamente, que Lope haya colocado al conde de Olivares en primera posición en 1620, es decir, antes de que se haya hecho con el poder en la Corte a raíz del cambio de monarca, con lo cual es lógico pensar que se añadió tras la muerte de Felipe III, es decir, seis meses después de la obtención del privilegio. También lo es pensar que la dedicatoria a Tirso de Molina es una respuesta al prólogo de los *Cigarrales de Toledo* (donde el mercedario sale en defensa de la comedia lopesca), un texto que —aunque no se publique antes de 1624— tiene aprobaciones del año 1621 y décimas laudatorias del mismo Lope de Vega.

Este retraso, y sus motivos aparentes, iluminan, en nuestra opinión, la muy peculiar composición de la *Parte XVI* arriba descrita. El 31 de marzo de 1621 muere Felipe III y, con el nuevo rey, se adueñan del poder en la Corte nuevas personalidades, en la estela del conde de Olivares. Estos acontecimientos políticos intervienen en un contexto en el que Lope, que goza ya de una fama incontestable, quiere contrarrestar la popularidad de Góngora y está deseando más reconocimiento, una ambición que se cifró en 1620 en sus pretensiones para el cargo de cronista real que quedaba vacante a raíz de la muerte de Pedro de Valencia. No es, desde luego, ningún azar si sale a la escena en varias comedias de esta *parte*, como lo recuerda la introducción del presente volumen, un personaje que pide a gritos una plaza de cronista. La muerte de Felipe III convierte el círculo de influencia del conde de Olivares en el objetivo prioritario de la estrategia promocional de Lope. Sabemos que, en 1621, este contexto lo llevó a sustituir a su amigo López de Aguilar, dedicatario original de *La Filomena* por una persona particularmente influyente en la Corte, la dama de la nueva reina, Leonor de Pimentel²⁷. Igualmente sabido es que Lope seguirá por esa senda a lo largo de los años 1620 con la publicación en 1624 de *La*

²⁵ Véase Case, 1975, pp. 139-141.

²⁶ Véase la introducción del presente volumen (*supra*, p. 10).

²⁷ Véase Campana, 1998, p. 19.

Circe que dedica al conde de Olivares y de los *Triunfos divinos* en 1625 que dedica a la condesa de Olivares.

Considerado no sólo el hecho de que se dedique, tras un cambio, la primera comedia del volumen al conde de Olivares, sino también la presencia de destinatarios que eran figuras clave en el contexto político de los años 1620-1621, todo apunta a que la *Parte XVI* es fruto de la misma estrategia autopromocional. En la galería de figuras que conforman las dedicatorias, aparecen efectivamente con el conde de Olivares, el duque de Pastrana, que fue quien gestionó el matrimonio del nuevo monarca, el duque de Alcalá, primo segundo de Olivares, y el duque de Huéscar que, si no es un allegado de Olivares, no deja de ser el futuro jefe de la casa de Alba²⁸. La presencia del duque de Cabra²⁹, hijo mayor del duque de Sessa, así como lo que sabemos por la correspondencia de éste en los años 1620-1621³⁰ parecen indicar que, con todo esto, Lope no sólo intentaba conseguir el cobijo de estos personajes sino que también Sessa, cuya influencia se había visto mermada por la caída de Lerma, participaba de estas intentonas de Lope por hacerse un sitio en la nueva Corte.

Para tales fines, no era evidente aprovechar la publicación de una colección de teatro, libro asociado en el sistema de representación de la época con un consumo no especialmente selecto, más bien al contrario. Y es ahí donde interviene el juego de la composición del volumen. La especificidad de la *Parte XVI* no sólo estriba en los retoques de la *dispositio* de las comedias, sino también en la selección de los textos reunidos en un mismo volumen. Se trata de un volumen que reúne un tipo de obras dotadas de una etiqueta genérica, muy atípica, que apunta hacia una tradición a la vez seria, grande y grave en palabras del mismo Lope³¹, la de la tragedia, y que, además, entronca aquí con una tradición de entretenimiento elitista: como lo recuerdan las dedicatorias de las dos primeras comedias, las *tragedias* y *tragicomedias* mitológicas fueron, en un principio, fiestas cortesanas. En otros términos: la composición de la *parte*, hábilmente instrumentalizada por el Fénix, transforma un impreso vulgar en un volumen extraordinario, digno de la excepcionalidad de sus dedicatarios.

Mutadis mutandis, la misma estrategia parece haber guiado a Lope en la preparación de la *Parte XX*, en 1625. La observación del volumen lleva a constataciones muy similares: 1) una voluntad de seducir al círculo de Olivares que es evidente desde la dedicatoria de la primera comedia del volumen a la misma hija del Conde, Isabel de Guzmán, que inaugura una galería de prestigiosos recipientes de origen muy diverso,

²⁸ Al duque de Pastrana se le dedica *Adonis y Venus, tragedia*, al duque de Alcalá *Las grandezas de Alejandro, tragicomedia* y, al duque de Huéscar, *Los prados de León*.

²⁹ El duque de Cabra es el dedicatario de *La serrana de Tormes*.

³⁰ Véanse las minutas de Lope para las cartas núms. 771, 772, 773, 781, 782 y 787 de Sessa recogidas por González de Amezúa (1943, pp. 307-308; 314-315 y 318-320).

³¹ Prueba de ello lo que dice del género en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* a Guillén de Castro, alabando su *Dido*: la tragedia es «estilo superior y digno de mayores sentencias, y pensamientos» y, a continuación: «La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles, y Robertelio Utinense comentándole: *At vero tragedia praestantiores imitatur*; de donde se sigue la clara grandeza y superioridad del estilo [...]. Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene V. M. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma, y al humilde estilo de la comedia se da licencia (donde el bárbaro vulgo la tiene para mayor aplauso) a cualquiera de los que juntan consonantes en cuentos imposibles», *Las almenas de Toro*, pp. 241-242.

desde el caballero Marino hasta Gil González de Ávila, el cronista de Felipe IV; 2) una concentración de obras explícitamente designadas como *tragedias* y *tragicomedias* que sólo tiene por precedente el caso de la *Parte XVI*; 3) unas piezas a las que, además, une un parentesco temático evidente, en torno a una misma *inventio* histórica. En un contexto en el que, pese al fracaso de sus intentos para obtener la plaza de cronista real tan deseada, Lope intenta hacerse con otro cargo parecido, el de cronista de Indias³², la instrumentalización de la composición de la *parte* es manifiesta. Al mismo tiempo que construye, con las *tragedias*, una imagen de grandeza que pretende reflejar la excelencia de sus ilustres dedicatarios, la *parte* ilustra, con seis ejemplos muy concretos, las capacidades del poeta para escribir la Historia.

CONCLUSIONES

Tanto el editor como el autor modelan el volumen en función de unas necesidades muy precisas.

Francisco de Ávila se esmera en construir un doblete de *partes* cuyas comedias presenten la mayor variedad posible de argumentos. Su propósito está claro: satisfacer el gusto del público, imitando un tipo de colección también muy variado y con gran éxito de público, el libro de novelas. Para ello, deshace los dobletes temáticamente homogéneos que hereda de los repertorios de los *autores* de comedias para que el lector interesado en un tipo de comedias muy preciso esté abocado a comprar los dos volúmenes. La lógica del editor es, por tanto, esencialmente comercial.

En el segundo doblete, Lope, en un momento dado de su vida, instrumentaliza la *parte* de comedias, como otros tipos de escritos, para congraciarse los favores de la Corte y demostrar su talento a la hora de contar o, mejor dicho, de «representar» la Historia: dos fines que están estrechamente vinculados en el contexto de la solicitud de la famosa plaza de cronista. En estas *partes*, Lope parece otorgar especial importancia a la colocación de las dedicatorias, en particular en el caso de las dedicatorias y comedias que abren y cierran el volumen. Pero, a diferencia de las *Partes VII* y *VIII*, cuyo caos aparente está cuidadosamente ordenado, las *Partes XVI* y *XX* producen su efecto por concentración (al reagrupar un número «extraordinario» de comedias atípicas —mitológicas y etiquetadas) y por repetición (recuérdese la recurrencia de la escena del cronista) más que por la elección de un orden bien pautado. El método es distinto pero el principio es el mismo. Tenemos dos ejemplos de explotación arquitectónica del formato editorial de la *parte* de comedias: Francisco de Ávila confería un orden a un conjunto de comedias intencionalmente variadas; Lope concentra obras temática y genéricamente homogéneas.

Ahora bien: a partir de estos cuatro casos, no se puede llegar a una tipología general de la composición de las *partes* lopescas. Son casos de excepcional «perfección», que sólo comparten con la *parte* de comedias ordinaria su imperfección: la arquitectura de Francisco de Ávila no está perfectamente equilibrada; simétricamente, la coherencia de las *Partes XVI* y *XX* es una coherencia incompleta que excluye a la mitad de las comedias, residuos de un desorden que debemos resignarnos a no explicar.

³² Véase Weiner, 1986, p. 730.

No obstante, resulta interesante observar —y este sí es, probablemente, un resultado que se puede generalizar— cómo, en un sistema tan volcado hacia la seducción del público (bien sea el comprador ordinario de libros de comedias, bien sea los ilustres dedicatarios) como la publicación de las *partes*, el juego con la composición del volumen es una estrategia compartida por editores y dramaturgos. De la misma manera que la composición de las *partes* autorizadas no deriva de un proyecto estético puro (es evidente en el caso de las *Partes XVI* y *XX*), la composición de las *partes* no autorizadas, tampoco es un proceso aleatorio.

Referencias bibliográficas

- ARTOIS, Florence d', *La «tragedia» et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre: le cas de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Jean Canavaggio, Université Paris X-Nanterre, 2009.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- CAMPANA, Patricia, «*La Filomena*» de Lope de Vega, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecuá, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- COBOS, Mercedes, «Precisiones, rectificaciones y aportaciones a los estudios sobre la vida y la obra del maestro Francisco de Medina», *Criticón*, 70, 1997, pp. 101-116.
- DI PASTENA, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, I, Universitat Autònoma de Barcelona-Milenio, Bellaterra (Barcelona)-Lleida, 2008, pp. 9-59.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 45-63.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, ed., «*Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de don Francisco de Ávila», *Anales cervantinos*, 17, 1978, pp. 259-273.
- GIULIANI, Luigi, «La *Cuarta parte*: historial editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, I, pp. 7-30.
- GIULIANI, Luigi, y Victoria PINEDA, «La *Sexta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. de Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, I, pp. 7-53.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, t. IV, Madrid, Artes Gráficas, 1943.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, 1921, pp. 17-26.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio, «Nota sobre tres sonetos poco conocidos de Lope de Vega dedicados a la embajada del Duque de Humena», *Manuscr. cao*, 6, 1994-1995, pp. 25-35.

- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c. 1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega», *Voz y letra*, 4, 2, 1993, pp. 103-127.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Don Quijote salta al teatro breve: el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano. Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2007, pp. 299-313.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.
- MORBY, Edwin S., «Some observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, 11, 1943, pp. 185-209.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «El entremés *El triunfo de los coches* de Gaspar de Barrionuevo y el *Don Quijote* de Avellaneda», *Voz y letra*, 17,1, 2006, pp. 61-72.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, I, pp. 7-38.
- PROFETI, Maria Grazia, «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», *Theatralia*, 3, 2000, pp. 98-122.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- RAMOS, Rafael, «La *Octava parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, I, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 9-55.
- RICO, Francisco, «Hacia *El caballero de Olmedo* (II)», *Nueva revista de filología hispánica*, 29, 1980, pp. 271-292.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, y María BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966, 3 vols.
- RUBIERA, Javier, «Amor y mujer en la *novena parte* de comedias», en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 283-304.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1935.
- SLIWA, Kryszttof, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2007, 2 vols.
- VEGA, Lope de, *Las almenas de Toro*, en *Obras de Lope de Vega, XVIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España. Segunda sección*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1966, pp. 239-296.
- , *El Fénix de España, Lope de Vega Carpio... Séptima parte de sus comedias...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín/Miguel de Siles, 1617.
- , *El Fénix de España Lope de Vega Carpio... Octava parte de sus comedias...* Madrid, viuda de Alonso Martín/Miguel de Siles, 1617.
- , *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez, 1621.

- , *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez, 1625.
- , *La Vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «*Don Quijote* y el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila: dos exponentes del paso de la novela al entremés a través de la parodia», *Criticón*, 30, 1988, pp. 184-200.
- WEINER, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, II, pp. 723-730.
- WILDER. Thorton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7, 1953-1954, pp. 19-25.

*

ARTOIS, Florence d' y Rafael RAMOS. «Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)». En *Criticón* (Toulouse), 108, 2010, pp. 37-55.

Resumen. El *corpus* de las *partes* de comedias de Lope de Vega abarca dos grandes grupos: por un lado, *partes* no autorizadas, es decir, *partes* que, supuestamente al menos, nacen fuera del control del dramaturgo; y, por otro, *partes* autorizadas, es decir, preparadas por el dramaturgo. Dado la variedad de las intenciones y motivaciones respectivas de los libreros y del dramaturgo a la hora de publicar comedias, cabe preguntarse si la fecha de 1617, fecha de publicación de la primera *parte* oficialmente autorizada, marca una ruptura en la manera de componer y organizar los volúmenes, es decir, en la selección de las comedias y la creación de eventuales efectos compositivos. Más allá del postulado un tanto simplista de una relación de simetría entre el control auctorial de la edición y la coherencia del volumen, es necesaria una reflexión que permita evidenciar el efecto del contexto enunciativo sobre la composición del volumen. El presente estudio se propone abordar la cuestión a través del análisis contrapuesto de dos dobles de *partes*, las primeras no autorizadas, las segundas sí; concretamente, las *Partes VII* y *VIII*, publicadas ambas en 1617, y las *Partes XVI* y *XX*, publicadas en 1621 y 1625.

Résumé. Le *corpus* des *partes de comedias* de Lope de Vega regroupe deux grands ensembles: d'un côté, les *partes* «no autorizadas», c'est-à-dire les *partes* qui, théoriquement au moins, naissent hors du contrôle du dramaturge, et, de l'autre, les *partes* «autorizadas», c'est-à-dire les *partes* préparées par le dramaturge. Compte tenu de la grande variété d'intentions et de motivations entourant la publication des *partes* par les libraires et le dramaturge, il convient de se demander si la date de 1617, date de la publication de la première *parte* officiellement «autorizada», marque une rupture dans la manière de composer et d'organiser les volumes, c'est-à-dire dans la sélection des *comedias* destinées à un même recueil et la création d'éventuels effets de composition. S'avère en effet nécessaire une réflexion sur l'effet du contexte énonciatif sur la composition du volume, qui permette de dépasser le postulat quelque peu simpliste qui voit une relation de symétrie entre le contrôle auctorial de l'édition et la cohérence du volume. C'est ce que se propose de mener à bien cette étude à travers l'analyse de deux doublets de *partes*, les deux premières «no autorizadas», et les secondes «autorizadas»; concrètement, les *Partes VII* et *VIII*, toutes deux publiées en 1617, et les *Partes XVI* y *XX*, publiées en 1621 et 1625.

Summary. The corpus of *Partes de comedias* by Lope de Vega falls into two broad categories: on the one hand the unauthorized *partes*, that is, those that arose, so it would seem, without being overseen or controlled by the dramatist; and on the other, the authorized *partes*, those in whose preparation the author intervened. Given the variety of intentions and motivations between bookseller and playwright, when publication of dramatic works is considered, it would seem pertinent to ask oneself if the date of 1617, that of the publication of the first officially authorized *parte*, constitutes a difference in the way in which volumes were

put together and organized, that is to say, in the selection process of the *comedias* and in the creation of possible effects of composition. More than a simple statement concerning the possible symmetry that might exist between auctorial control of the edition and the coherence of the volume, a consideration that allows the bringing to the fore of the enunciative context imposes itself. The present article proposes to study the question through a contrastive analysis of what might be called twin *partes*, the first of an unauthorized variety, the second of the authorized type. The *partes* under discussion are the VII and VIII *partes*, both of which were published in 1617, and the XVI and XX *partes* published respectively in 1621 and 1625.

Palabras clave. Composición. *Partes* autorizadas. *Partes* de comedias. *Partes* no autorizadas. VEGA, Lope de.

Jesús Ponce Cárdenas

El tapiz narrativo del *Polifemo*: eros y elipsis

<i>Desde la orla del tapiz</i>	13
I. EL PRUDENTE VELO DE UN SILENCIO FACUNDO: «EROS» Y «ELIPSIS»	21
I.1. EN EL UMBRAL DE LAS FIGURAS DEL SILENCIO: «RETICENTIA, AOSIOPEPESIS, SIGNIFICATIO»	23
I.2. TRADICIONES DE LA «OSCURIDAD HONESTA»: DE OVIDIO A MARINO	37
I.2.1. <i>Del morigerado Ovidio</i>	37
I.2.2. <i>Polyphemus Triumphans: sobre la inversión mítica de Pontano</i>	42
I.2.3. <i>Tres poemas visuales de Marino (o Amor constante más allá de la muerte)</i>	47
I.2.4. <i>Entre la ensoñación lasciva y el pujante deseo: Tommaso Stigliani</i>	52
I.2.5. <i>El estilo heroico y el contraste amoroso: teoría y práctica</i>	57
2. LAS HORAS NO RELATADAS: FUNCIÓN Y ALCANCE DEL SILENCIO EN EL POEMA GONGORINO	69
2.1. EXPLORACIONES GONGORINAS: LOS ANTECEDENTES SENSUALES	70
2.2. ENTRE LO DICHO Y LO OMITIDO: PEQUEÑAS NOTAS PARA UN LÉXICO AMATORIO	85
2.2.1. <i>Tras el velo de un doble cortinaje</i>	86
2.2.2. <i>Las guerras del amor</i>	91
2.2.3. <i>La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo</i>	94
2.2.4. <i>Figuras en un paisaje heroico: sobre las fórmulas de la visión</i>	111
2.3. ENTORNO BUCÓLICO Y ENTORNO EPITALÁMICO: INTERSECCIONES RENACENTISTAS	117
2.4. PEQUEÑAS DILUCIDACIONES SENSUALES	132
<i>Sotto le tenebre del silenzio: a modo de conclusión</i>	155
<i>Agradecimientos</i>	161
<i>Bibliografía</i>	163

GRUP DE RECERCA EN HISTÒRIA DE LA CREACIÓ LITERÀRIA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
BARCELONA 2010