

Subarquetipos perdidos y otros fantasmas del teatro del Siglo de Oro¹

Luigi Giuliani

Cuando se trabaja con tradiciones impresas, la fase de la *recensio* —entendida en su significado restringido, el de la búsqueda de los testimonios, la que Alberto Blecua prefirió red denominar como *fontes criticae*— consiste en primer lugar en la consulta de repertorios bibliográficos. Dos insidias pueden ocultarse en las páginas de las bibliografías: su carácter incompleto (la falta de ediciones o ejemplares) o la presencia de las que se han dado en llamar «ediciones fantasma». El término lo popularizó el bibliógrafo Antonio Odriozola («Llamo ediciones fantasma a aquellas que no existen con las particularidades que se citan, bien porque haya error en el autor, en el lugar de impresión, en el año o en las tres cosas»)², pero fue Jaime Moll (1979, 92-3) quien, en un trabajo fundamental y muy citado, sistematizó las observaciones sobre la génesis del fenómeno y alertó sobre los peligros que suponía para la investigación:

Las principales causas que originan una edición fantasma son:

- a) Errata o error de un bibliógrafo, que se transmite a obras posteriores.
- b) Malas interpretaciones de los datos de bibliógrafos anteriores.

¹ La investigación que se expone en este artículo estuvo financiada por el programa de la Unión Europea *Next Generation EU*, en el marco del PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP) – CUP J53D23013540006.

² Odriozola (1945); véase también Odriozola (1960) y (1986).

Luigi Giuliani, University of Perugia, Italy, luigi.giuliani@unipg.it, 0000-0002-0204-7203

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Giuliani, *Subarquetipos perdidos y otros fantasmas del teatro del Siglo de Oro*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.05, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 81-96, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

- c) Edición supuesta por un bibliógrafo y que otro posterior considera como existente, sin expresar reservas.
- d) Ejemplar sin portada, descrito o catalogado por la fecha del colofón, cuando esta última corresponde al año anterior de su publicación.
- e) Ejemplar sin portada ni colofón, descrito o catalogado por la fecha de sus preliminares, que puede no coincidir con la de la correspondiente edición (incluso la tasa, última fecha de los trámites legales en los reinos de Castilla, puede ser de fines de un año y figurar en la portada la fecha del año siguiente)³.

En las últimas décadas, el trabajo de edición de textos teatrales del Siglo de Oro emprendido por varios grupos de investigación ha despejado el campo de las dos insidias o por lo menos ha reducido su alcance. Así, por ejemplo, al editar las comedias de la llamada *Parte primera* de Lope, fue posible detectar las lagunas de algunos catálogos⁴, y se cuestionó la existencia de varias ediciones fantasma que habían sido ‘generadas’ por conjeturas de La Barrera y Peeters-Fontainas⁵.

Sin embargo, la posible ‘aparición’ de entidades textuales ‘fantasma’ que perjudican los resultados de la *recensio* no es imputable solo a los excesos y los deslices de los bibliógrafos, sino que es también un fenómeno que se puede dar (y, de hecho, se da) continuamente en la fase de la *constitutio stemmatis* cuando los editores críticos conjeturan la existencia de subarquetipos perdidos. Es el abecé del método: cuando uno o más testimonios presentan cada uno —además de errores separativos— errores comunes conjuntivos que no se hallan en sus antígrafos, es legítimo suponer la existencia de un testimonio perdido, un nudo en el *stemma* que, obviamente, en el caso de la transmisión impresa debería corresponder a una edición que no ha llegado hasta nosotros.

Hoy quisiera examinar algunas muestras de construcción de *stemmata* de textos teatrales del Siglo de Oro, observando en ellas las causas y las consecuencias de la ‘aparición’ de los ‘fantasmas’ que he mencionado arriba, fantasmas conjurados en el cruce entre la descripción bibliográfica y la aplicación errática de la metodología lachmanniana, que irrumpen en los *stemmata* produciendo dudas y ambigüedades.

1. Fantasmas: ni crearlos ni creerlos

Recientemente ha salido a luz la edición crítica de dos obras de Lope de Vega, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte* (Vega Carpio 2023) a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La segunda de estas comedias pertenece a la *Parte primera* de Lope, que Prolope editó en 1997, como ya ha recordado Gonzalo Pontón en este Taller. En la introducción, el edi-

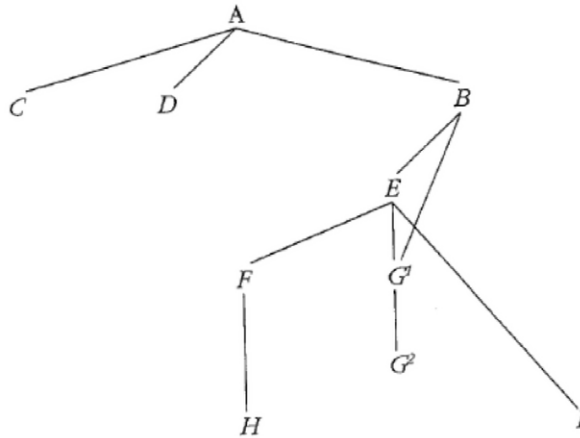
³ Pero considérese igualmente Rodríguez-Moñino (1956), Morby (1969) y Lucía Megías (2008).

⁴ Pérez y Pérez (1973) no registraba la edición de Lisboa 1604.

⁵ Barrera (1860) y Peeters-Fontainas (1933). También en el estudio de la *Parte segunda* se analizaron otras ediciones fantasma (Iriso y Laplana 1998, 20-2).

tor no solo parece desconocer la existencia de la edición de Prolope⁶, sino que, inexplicablemente, no da cuenta de todos los testimonios existentes de la *Parte primera*, y en cambio sí recoge y utiliza los datos de algunas de las ediciones fantasma que infestaban la *Bibliografía* de La Barrera. No se trata aquí de reseñar dicha edición⁷, sino de observar los procedimientos utilizados por el editor para detectar cuestiones interesantes desde el punto de vista de la estemática.

Para poder seguir cómodamente el razonamiento será oportuno volver a insertar aquí el *stemma* de la *Parte primera* que ha evocado Pontón y que ya se ha presentado en el capítulo primero de este volumen:



Stemma de la *Parte I*. Ediciones y siglas: Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (A); Valladolid, Luis Sánchez, 1604 (B); Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605 (C); Valencia, Gaspar Leget, 1605 (D); Valladolid, Juan de Bostillo, 1605 (E); Amberes, Martín Nucio, 1607 (F); Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 (G); Milán, Juan Bautista Bidelli, 1619 (H); Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I).

Los editores de Prolope, además, señalamos y discutimos en su momento la existencia de algunas ediciones fantasma. Al tratar sobre B, la edición de Valladolid, escribimos lo siguiente:

Un pequeño detalle contenido en los preliminares sembraría, siglos después, el desconcierto entre los bibliógrafos. En la aprobación de Gracián Dantisco leemos: «Estas doce comedias de Lope de Vega, que han sido impresas en Valencia [...]». Basándose en lo afirmado por el aprobante, La Barrera supuso la existencia de una edición perdida de Valencia, anterior a la de Zaragoza, de la que derivaría la de Alonso Pérez. [...] Lo más probable es que el ejemplar

⁶ Que, en el caso de *El casamiento en la muerte*, corrió a mi cargo: Giuliani (1996).

⁷ De esta edición han salido, en fechas posteriores al Taller origen de este libro, la reseña de Ferreira Berrocal (2024) y de Sánchez Jiménez (2025).

que Pérez presentó para la aprobación careciera de la portada, y que Gracián Dantisco escribiendo Valencia se refiriera simplemente al ‘otro’ reino, la corona de Aragón. [...] La Barrera [...] supone la existencia de una «primera edición de esta *Primera parte*, impresa en Valencia, por el mes de enero de 1604, si no a fines de 1603». Ni las investigaciones bibliográficas, ni el análisis del *stemma* proporcionan indicios (y aún menos evidencias) sobre la existencia de una edición *princeps* anterior a la de Tavanno [es decir, A] (Campana et al.1997, 17).

Otra edición ‘conjurada’ por La Barrera es

una edición de Madrid 1604 [...], un ejemplar de la cual se encontraría en Londres en la biblioteca del señor Labouchère. También en este caso no tenemos pruebas de lo afirmado por el ilustre bibliógrafo: esta supuesta edición de Madrid podría ser un espejismo causado por una simple información errónea, o por la existencia de alguna edición facticia decimonónica con portada falsa, [...] tal vez engañosamente corroborada por el prologuista milanés de *H*, quien [...], a pesar de utilizar el texto de Amberes 1607 (*F*), insinúa haber consultado una edición de Madrid. De todas formas, la información de una edición madrileña de la *Parte primera* fue retomada y difundida por Pérez Pastor y Palau (Campana et al. 1997, 19).

En su edición Rodríguez López-Vázquez no menciona ni utiliza los testimonios *C*, *E* e *I*, y echa mano de las susodichas ediciones fantasma y de la lectura de un único *locus* para reconstruir una transmisión textual no corroborada por el análisis del conjunto de las variantes. Leamos un pasaje de su introducción:

[...] este volumen [A, la edición zaragozana de Tavanno], dividido en dos partes ensambladas, cada una de seis comedias, es una compilación mixta de distintas sueltas editadas previamente en diferentes imprentas, tanto de Aragón como de Castilla, y reunidas para la primera publicación compacta, la de Bernardo Grassa en Valencia en 1603, que consta de dos partes diferenciadas, cada una de ellas de seis comedias. El cotejo minucioso de media docena de ediciones hechas en Zaragoza, Valencia, Valladolid y Madrid apunta a que todas ellas provienen, en lo que atañe a *El casamiento en la muerte*, de dos sueltas diferentes: la que se usa para la edición de Zaragoza es una suelta que contiene el verso que contempla la quintilla del texto de Dudón, y todas las demás ediciones entre 1604 y 1609 coinciden en omitir ese verso y únicamente ese (Vega Carpio 2023, 23).

En primer lugar, resulta temeraria la suposición de que la edición zaragozana sea el resultado de un ensamblaje de sueltas. Sabemos que el formato editorial de la suelta empieza a difundirse realmente solo unas décadas más tarde, y son contadas las muestras de ellas en los primeros años del siglo XVII⁸. ¿Cuáles

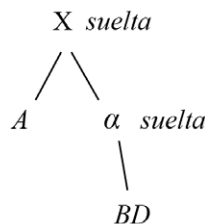
⁸ Que yo sepa, en el siglo XVII la más temprana es una suelta de *La comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva, 1603, actualmente conservada en la Hispanic Society de Nueva York (Burguillo 2012-2013, 26).

serían estas sueltas procedentes de imprentas «tanto de Aragón como de Castilla»? En otro lugar, el editor alude a una «*suelta* de 1603, matriz de las ediciones de Zaragoza, Valladolid y Valencia» (Vega Carpio 2023, 19) cuya existencia no se sostiene ni por el análisis de las variantes ni por conjeturas basadas en la disposición de los elementos paratextuales. Además, Rodríguez López-Vázquez da por buena la existencia de la edición de Valencia 1604, ‘engendada’ por la mencionada aprobación de Gracián Dantisco en los preliminares de *B*, y, por lo visto, asume también que existió la de Madrid 1604 (y hasta una edición perdida de Sevilla)⁹.

Sin embargo, lo que invalida los razonamientos del editor es su incorrecta aplicación de las herramientas necesarias para establecer las filiaciones. Entre los muchos ejemplos que se podrían aportar, vamos a examinar la variante que él mismo destaca en el pasaje de su introducción que he mencionado arriba: la falta del «verso que contempla la quintilla del texto de Dudón». Aunque inicialmente el editor no indica con precisión cuál es el verso en cuestión, parece referirse aquí al verso 2338 («Vos sois mi rey, ¿quién lo duda?»), verso que, en realidad, no es recitado por el paladín Dudón, sino por el mismo Bernardo del Carpio. El error de indicar un personaje por otro es un desliz perdonable, pero menos justificable parece la correspondiente nota a pie de página:

Este verso, imprescindible para la quintilla, solo está en la edición de Zaragoza. Su omisión en todos los demás testimonios apunta a un ancestro común que no puede ser la *princeps*. No pueden haber coincidido 4 ediciones en suprimir el mismo verso entre 43.000. El texto de Tavanno puede derivar de una *princeps*, más o menos deturpada, pero las otras ediciones requieren postular una intermedia (Vega Carpio 2023, 328).

Aunque a estas alturas el editor no se atreve a esbozar un primer *stemma*, parece que, a la luz de sus comentarios aquí y en otros lugares de la introducción y de las notas, estaba pensando para las ramas altas en una filiación de este tipo:

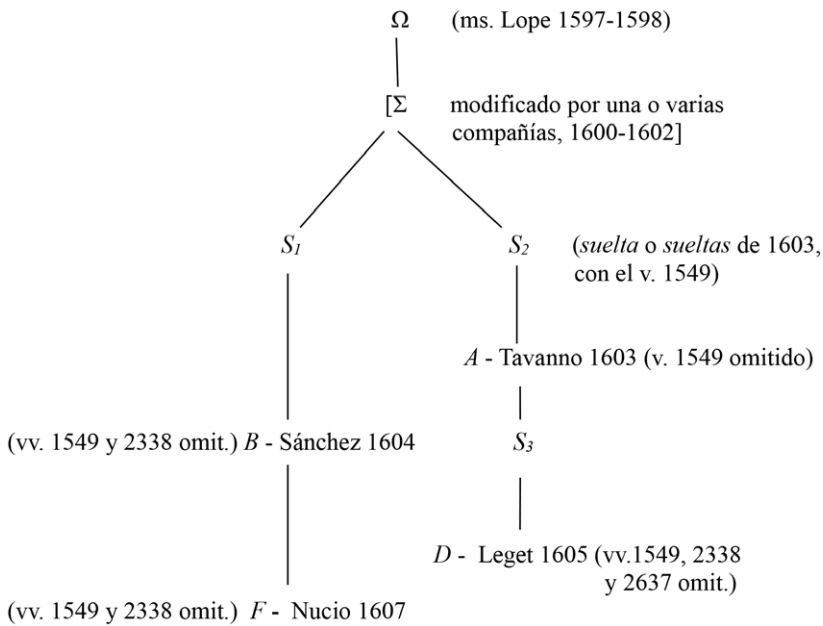


En realidad, esta hipótesis queda invalidada por un desliz que el mismo editor cometió en la fase de *collatio*: el verso 2338 no es una *lectio singularis* de *A*,

⁹ «Hay que asumir que también se editó en Sevilla y Lisboa, de lo que tenemos indicios documentales en Cayetano de la Barrera» (Vega Carpio 2023, 14).

porque se encuentra también en D^{10} , pero aunque lo fuera, la ausencia de errores separativos de A contra BD en toda la *Parte primera* —que determinamos en su momento los editores de Prolope: las *lectiones meliores* de B son fruto de enmiendas acertadas (Campana et al. 1997, 26-35) — desautoriza esta reconstrucción. En realidad, como se demostró en la edición de Prolope, toda la tradición de *El casamiento en la muerte* deriva de A .

Sin embargo, posteriormente el editor evoca la omisión de otros versos (1549 y 2637) para trazar un *stemma* que contradice lo que había afirmado hasta ese momento (para facilitar la lectura, inserto en el *stemma* de Rodríguez López-Vázquez las siglas que Prolope asignó en su momento a los testimonios de la *Parte primera*):



Obsérvese la distribución de la omisión del verso 2338 que hemos examinado arriba: ahora A y D se presentan como pertenecientes a la misma subrama. No solo eso, sino que para justificar la filiación de los testimonios se introduce otro elemento, la omisión del verso 1549, que se produce —como el mismo Rodríguez López-Vázquez reconoce en la nota al pie correspondiente— en todos los testimonios (Vega Carpio 2023, 297). Pero si la partición en dos ramas fuera

¹⁰ Para comprobarlo, se puede consultar online la página 86 del ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla <<https://archive.org/details/A250156/page/n129/mode/2up>> (2024-01-30), accesible también desde la página de Cervantes Virtual.

cierta, y si el verso 1549 sí estaba en S_2 , ¿cómo pudo darse dicha omisión independientemente tanto en la rama AD como en la rama BF ? Y ¿sobre qué base se puede conjeturar la existencia de S_3 ?

El intento del editor —loable, de por sí— de cruzar datos bibliográficos y análisis de las variantes (cruce que es una de las características del *modus operandi* de Prolope ya desde sus inicios)¹¹, no solo no ha producido resultados fiables, sino que, como hemos visto, ha dado lugar a la aparición de ‘fantasmas’, bien confirmando los engendrados por los bibliógrafos, bien creando innecesarios subarquetipos a través de una aplicación desenfocada del método.

2. Subarquetipos, bifurcaciones y formatos editoriales

Valdrá la pena ahora traer a colación un notorio problema teórico que desde hace casi un siglo —cual ecdótico fantasma— perturba los sueños de los críticos textuales: la sospechosa tendencia a la bifurcación de los *stemmata* que llevó a Bédier a formular su célebre paradoja. Y vale la pena hacerlo porque conjeturar la presencia de un subarquetipo perdido implica introducir una ulterior partición en el *stemma*, partición que suele consistir en una bifurcación.

Las explicaciones del fenómeno en el ámbito de la transmisión manuscrita de los textos medievales tienden a confirmar su existencia o a considerarlo un espejismo echando mano de un amplio abanico de razonamientos basados en la estadística, la praxis de los copistas, la existencia de la contaminación, las pulsiones inconscientes de los críticos textuales y la naturaleza misma de un método que se basa en procedimientos de tipo binario. Sería imposible (y también superfluo) ilustrar detalladamente o resumir aquí los términos del debate¹², pero sí tomaré en consideración con cierto detenimiento una de las últimas aportaciones sobre la cuestión, la de Vincenzo Guidi y Paolo Trovato, quienes, para confutar la paradoja de Bédier, trasladan el razonamiento a la tradición impresa. La idea de fondo es que los *stemmata* de la tradición manuscrita medieval representan en realidad solo las filiaciones entre los poquísimos testimonios transmitidos. De esta manera un *stemma* es cosa muy distinta a lo que Fourquet y Castellani llamaban los «arbres réels», es decir la representación gráfica de las relaciones entre todos los testimonios realmente existidos, sean supervivientes o no (Tro-

¹¹ Es una peculiaridad que vio claramente Stefano Arata, quien indicó en su reseña de la *Parte primera*: «La edición Prolope llama enseguida la atención por dos importantes innovaciones metodológicas: la primera es una reivindicación del método neolachmanniano aplicado a textos del teatro áureo; la segunda, el haber elegido como centro de interés para la reconstrucción estemática la *Parte* en su conjunto y no cada comedia por separado». Y más adelante: «se compaginan de forma convincente dos especialidades filológicas que hasta ahora habían corrido por separado: la bibliografía material (que ya contaba para la *Parte primera* con las investigaciones de Jaime Moll y de Maria Grazia Profeti) y la stemmatica» (Arata 1999, 134).

¹² Para ello remito al fundamental ensayo de Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, de 1963, ampliado en 1985 y remozado más recientemente (Timpanaro 2003).

vato 2020,114). La pérdida de testimonios, pues, crea la ilusión de la abundancia de bifurcaciones y la escasez de *stemmata* tripartitos.

Para comprobarlo, Trovato considera la situación que se da en la tradición impresa, en la que el *stemma* trazado por los críticos tiende a coincidir con el árbol real (Guidi y Trovato 2004, 18-24): puesto que de cada edición se publicaba un número muy elevado de ejemplares (notoriamente, en la época de la imprenta manual, unos 1.500 en cada tirada), es muy difícil que se hayan perdido testimonios. Por lo tanto, el arquetipo suele ser la primera edición (que a menudo se conserva) y al mismo tiempo no solemos tener subarquetipos perdidos. Además, la datación explícita de las ediciones (siempre que no se hayan falsificado sus datos) facilita el trabajo del crítico y garantiza la fiabilidad del *stemma* en su conjunto. Por consiguiente, «la pluripartizione risulta decisamente più frequente che nelle tradizioni manoscritte classiche e romanze» (Guidi y Trovato 2004, 18).

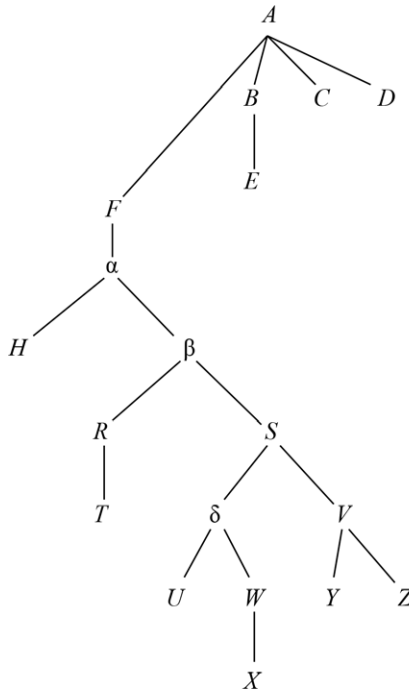
Y efectivamente, es lo que se observa en los *stemmata* de la transmisión impresa de las *Partes de comedias* de Lope de Vega elaborados por Prolope. No solo: en ellos podemos comprobar cómo el *stemma* de una tradición impresa, con sus pluriparticiones, no nos habla solo *more geometrico* de la transmisión de los textos, sino también de los circuitos editoriales y comerciales del libro. Y estos tienen que ver con cuestiones económicas, administrativas y políticas de la sociedad en cada época. Así, si observamos el *stemma* de la *Parte primera* podremos comprobar cómo la tripartición de las ramas altas (*BCD*) corresponde a la división administrativas de Castilla, Aragón y Portugal bajo la corona de los Habsburgo, y cómo la rama *FH* (Amberes y Milán) refleja la circulación del libro en los dominios españoles en el resto de Europa. Del mismo modo, la capitalidad de Valladolid queda reflejada en la rama *BEG*.

De manera parecida, el *stemma* de la *Parte segunda* presenta una *princeps* (Alonso Pérez 1609) que marca la vuelta de la capitalidad a Madrid, seguida por una tripartición que responde a la división entre Castilla, Aragón y territorios extrapeninsulares, con sendas ediciones, todas ellas de 1611, de Valladolid, Barcelona y Bruselas. Y los *stemmata* de las *Partes* de Lope de Vega de la *cuarta* en adelante ofrecen, con pocas excepciones, un mapa del funcionamiento del mercado editorial del género, con la definitiva centralidad administrativa y cultural de Madrid, lugar de producción de toda primera edición, y con Barcelona ocupando el lugar subsidiario de las segundas ediciones destinadas a los territorios de la corona de Aragón, sobre la base de precisos acuerdos comerciales entre autores, impresores y libreros¹³.

Ahora bien, la coincidencia entre *stemma* y árbol real parece darse sin duda en ausencia de factores que alteren el sistema de libre producción y circulación

¹³ Sobre las características de la *Parte de comedias* como género editorial y los avatares del mercado de las *Partes* de Lope en el siglo XVII, véase Giuliani (2002) y (2010), y Fernández García (2024); sobre los circuitos comerciales del libro véase Rueda Ramírez (2024); sobre Alonso Pérez, el librero más importantes en el mercado de las *Partes* en la primera mitad del siglo XVII, véase Cayuela (2005).

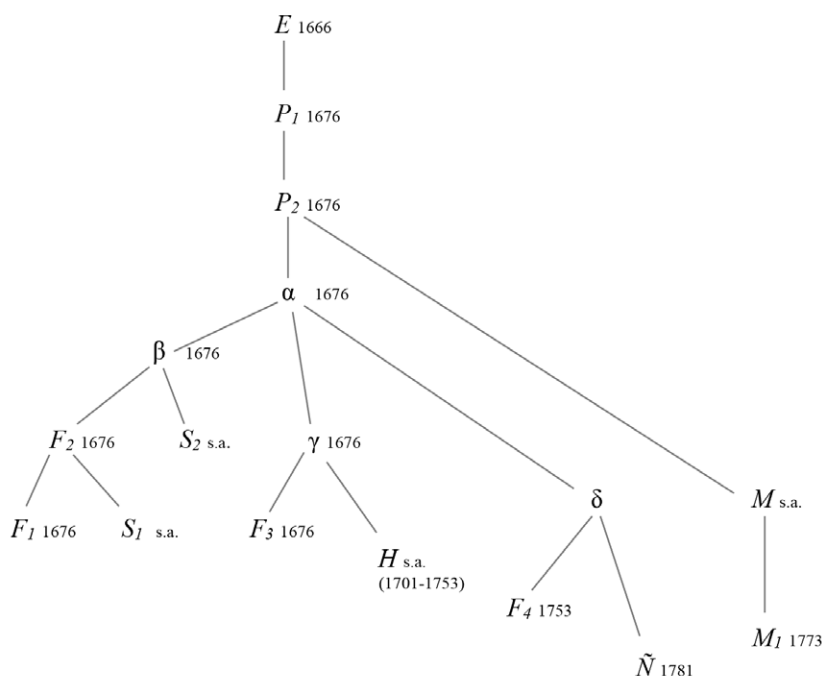
de los libros¹⁴, pero vacila si se observan los *stemmata* de muchos textos teatrales del Siglo de Oro cuyas ramas bajas no están constituidas por *partes* sino por sueltas. Consideremos por ejemplo la transmisión de *La fuerza lastimosa*, la comedia con que se abre la *Parte segunda* de Lope. Para ello, juntaré —simplificándolos— dos *stemmata*: el del conjunto de la *Parte* (testimonios de A a F) y el de las ramas bajas de la comedia (el ms. H, y las sueltas de R a Z):



Como puede verse, el paso de las *partes* a las sueltas marca un cambio notable en el *stemma*: vuelven a aparecer tanto las bifurcaciones como los subarquetipos perdidos. Se pueden añadir más muestras de este comportamiento de los *stemmata* compuestos por sueltas. Considérese, por ejemplo, un caso que he podido seguir desde cerca: la transmisión del texto de una comedia de tres ingenios, *La fingida Arcadia* (Trambaioli 2021, 66). Los primeros tres testimonios son *partes* (E - *Parte XXV de Comedias escogidas*, 1666; P₁ y P₂

¹⁴ Piénsese en las obras incluidas en los Índices de libros prohibidos (y los debates sobre los avatares bibliográficos y el *stemma* del *Lazarillo de Tormes* serían un buen ejemplo de ello) o en la niebla de ediciones falsas, impresiones clandestinas, atribuciones dudosas y volúmenes facticios creada por la prohibición de imprimir comedias y novelas en Castilla entre 1625 y 1634 (Moll 1974).

primera y segunda edición de la *Parte II de Comedias* de Moreto, 1676), el resto son sueltas¹⁵:



Este comportamiento se explica con las características del formato editorial de la suelta (una única comedia contenida en pocos pliegos en cuarto), su proceso de producción y su circulación. Anticipada por algunas *partes* ‘desglosables’, es decir, por volúmenes en que cada comedia podía venderse por separado, la aparición de las sueltas —que responde a razones de tipo económico (López 1996)— se dio en el decenio de la prohibición (1625-34), se fue incrementando en la segunda mitad del siglo XVII, terminó suplantando completamente a la *parte* en el XVIII y sobreviviendo hasta principios del XIX (Giuliani 2020).

Sabemos que, ya desde la pragmática de Felipe II de 1558, la legislación sobre el libro eximía a los impresores de pedir aprobaciones y privilegios para piezas menores como cartillas, informaciones y memoriales en los pleitos, y en general también obras que ya se hubieran publicado con anterioridad

¹⁵ El *stemma* se ha construido sobre la base de las variantes del aparato de la edición de Trambaioli de Moreto (2018). Aquí no voy a presentar ni discutir, por no ser necesario para nuestros fines, la filiación de otra suelta (S_3), que contiene el texto de una refundición parcial de la obra y que pertenece a las ramas altas del *stemma* (Trambaioli 2020, 68-72).

(Reyes Gómez 2000, 193-207). Las sueltas, como sucedía con los pliegos sueltos poéticos, se asimilaron tácitamente a esas piezas menores y vivieron de alguna manera al margen de la legalidad (Moll 1979): no llevaban ningún tipo de preliminar, ninguna transcripción de los documentos que sí ofrecían las *partes*, transcripciones que son fundamentales para reconstruir la historia editorial de aquellas. Así, publicadas a menudo sin indicación de lugar y año, frecuentemente en series numeradas, por parte de impresores que las reeditaron una y otra vez durante décadas para responder a una demanda creciente —muchas veces sin alterar los pies de imprenta de las primeras ediciones—, las sueltas constituyen un problema en primer lugar para los bibliógrafos¹⁶. En estas condiciones es difícil poder datar con precisión muchas de ellas o incluso atribuir las a un determinado taller (Ulla 2020). Ha llegado hasta nosotros un gran número de sueltas, y siguen apareciendo. A pesar de que por sus características son susceptibles de un gran desgaste material y aunque tienden a perderse —como les sucede a las piezas tipográficas de carácter efímero y de gran difusión—, factores como el coleccionismo (facilitado por la numeración de las series) y la costumbre de reunir las en volúmenes ficticios han hecho sobrevivir un número muy amplio de ellas. Sin embargo, como se observa en los *stemmata* que he aducido, parece que en el caso de las sueltas estamos aún lejos de poder hablar de árboles reales¹⁷.

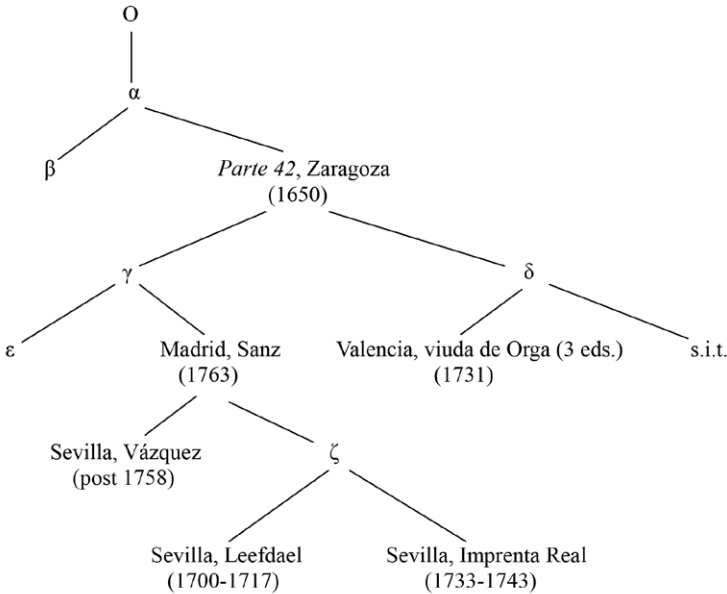
Es así como los resultados de la *constitutio stemmatis* pueden echar alguna sombra sobre la naturaleza material de los subarquetipos perdidos. Obsérvese, por ejemplo, en la transmisión de *La fingida Arcadia*, la relación entre los testimonios reales o conjeturales de las ramas del lado izquierdo del *stemma* que he insertado arriba. Si damos por buena la fecha de 1676 de P_2 (la *parte* de la que descienden los demás testimonios) y de las sueltas F_1 , F_2 y F_3 (tanto la *parte* como las sueltas fueron impresas en el taller valenciano de Benito Macé)¹⁸, es evidente que tendremos que conjeturar la existencia de tres subarquetipos perdidos α , β y γ , todos ellos también con fecha de 1676 y procedentes de la misma imprenta: en total, seis sueltas en el mismo año. ¿Es plausible? ¿No se tratará de ediciones fantasma ‘generadas’ por simples variantes de estado? ¿O acaso las sueltas reproducen el mismo pie de imprenta aunque se imprimieran años más tarde?

¹⁶ «La misma permanencia de la serie y el interés por mantenerla siempre con existencias hizo necesaria la reedición de muchas comedias. Característica, sólo pocas veces no observada, es la conservación de las indicaciones tipográficas y de año en las sucesivas reediciones. Sólo el cotejo de ejemplares permite señalar las diferentes ediciones» (Moll 1968-72, 371).

¹⁷ Paolo Trovato es muy consciente de que el desgaste de las piezas tipográficas de menor entidad puede alterar los resultados de los análisis estadísticos sobre bifurcaciones y pluriparticiones, por eso en su estudio renuncia «a ragionare di libri di poche carte e di piccolo formato, deperibilissimi ancorché di grande tiratura (si pensi ai nostri quotidiani)» (Guidi y Trovato 2004, 27).

¹⁸ Tomo el dato de Trambaioli (2020, 65).

Otras veces, el *stemma* puede arrojar datos desconcertantes. Veamos el caso de la transmisión de la comedia *La batalla de Pavía*, de Cristóbal de Monroy y Silva, tal como nos la presenta Paolo Pintacuda (2010, 1034):



Aquí el desbarajuste es aún mayor. Obsérvense las fechas de las sueltas de la subrama ζ, determinadas por los años de actividad de los talleres sevillanos de Leefdael (1700-17) y de la Imprenta Real (1733-43). ¿Cómo pueden descender indirectamente de otra suelta, la impresa en Madrid por Sanz, de 1763? El mismo Pintacuda advierte sobre los peligros que esconde tanto la investigación bibliográfica (para la que remite a Simón Díaz 1986 y Campos Díaz 1997) como la filiación. Al editar la obra, el mismo crítico pudo comprobar cómo la suelta con pie de imprenta «Valencia, viuda de Orga», escondía en realidad tres ediciones distintas» (Monroy y Silva 2002, xxxii-xxxvi).

Se corren, pues, grandes riesgos a la hora de filiar las sueltas, máxime cuando los críticos textuales —interesados sobre todo en la reconstrucción del arquetipo y no en documentar la tradición— prestan menos atención a los testimonios que, en cuanto pertenecientes a ramas bajas, son por definición *descripti*. Por lo tanto, ni las lecturas de las sueltas suelen tomarse en consideración en la fase de la *constitutio textus*, ni sus variantes, consideradas como ‘basura textual’, suelen incluirse en el aparato. Esa falta de interés hace, además, que, a diferencia de lo habitual en la *collatio* de las primeras ediciones de las *partes*, por cada suelta se coteje un único ejemplar. Es una praxis — comprensible, lo repito, si no se quiere dedicar más tiempo y esfuerzos a testimonios que se consideran marginales— que impide que se detecten datos bibliográficos valiosos, variantes de estado o incluso enmiendas *ope ingenii* introducidas por los cajistas, y que puede emborronar el trazado del *stemma*.

Con todo, vistos en su conjunto, los *stemma* de textos transmitidos total o parcialmente por sueltas evidencian ciertas características que los diferencian de los de los *stemma* de las *Partes*. En primer lugar, por las razones mencionadas arriba, en ellos predominan las bifurcaciones, que se dan a menudo en correspondencia de arquetipos perdidos. En segundo lugar, si se excluye el periodo de la prohibición de 1625-1634, se observa que la gran mayoría de las sueltas derivan sus textos de una *parte* (normalmente la última publicada en orden temporal). No son muy frecuentes los casos de sueltas compuestas a partir de manuscritos. Además, una vez pasado el umbral que en el *stemma* separa las *partes* de las sueltas, es decir, cuando una comedia se publica por primera vez como suelta, los impresores no vuelven a acudir a la *parte*, sino que solo reproducen el texto de otra suelta: así, por ejemplo, en los *stemma* que he presentado arriba se puede ver cómo todas las sueltas de *La fuerza lastimosa* derivan directa o indirectamente de *F*, y todas las de *La fingida Arcadia* proceden de *P₂*. De esta manera se contradice otra observación de Trovato sobre la transmisión impresa:

La consuetudine con un buon numero di stemmi, manoscritti e a stampa conferma [...] che articolazioni più ricche si producono più facilmente nei piani bassi di opere a larga diffusione. [...] Se è ragionevole cercare di dare un senso 'storico-culturale' a questa costante, facilmente spiegabile in termini di calcolo delle probabilità (tanto più numerosi gli esemplari tanto più facile trarne delle copie), vien da pensare [...] che significative intensificazioni nel processo di trasmissione si verifichino solo quando entra in gioco la variabile del successo dell'opera: che agisce, modificandole, sulla domanda e sull'offerta di copie. Salvo numerate eccezioni, gli stampatori si sono sempre preoccupati di evitare la sovrapproduzione (Guidi y Trovato 2004, 25-6).

Si, pues, la pluripartición de un *stemma* es esperable ante el gran éxito de una obra impresa, la transmisión del teatro en sueltas parece evidenciar el fenómeno contrario. Esta discrepancia en el comportamiento de distintos géneros editoriales es imputable, de nuevo, a la sencillez de un formato 'menor' como era el de la suelta, y es explicable por la voluntad de agilizar el trabajo de los oficiales de la imprenta, que podían recortar más fácilmente el texto de las comedias para que cupiera en el espacio reducido del nuevo formato y, a partir de allí, reproducir a plena y renglón las sueltas de las que tomaban el texto o adaptar la disposición en la página a los cambios de letra y tamaños que se sucedieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹⁹.

¹⁹ «En lo que se refiere a los tipos de letra empleados en este formato editorial debe señalarse que el más generalizado parece haber sido la lectura o cícero y, concretamente, en un tamaño de 79-89 milímetros por 20 líneas. Tamaños mayores (85-89 milímetros) fueron usados sobre todo por los fundidores de tipos de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. Los sevillanos —y, probablemente, también impresores de otros puntos de la Península— utilizaron en el siglo XVII tipos de menos de 70 milímetros por 20 líneas. Aquellos tamaños que comprenden entre los 70 y los 79 milímetros (lectura chica o filosofía) parecen remitirnos al siglo XVIII» (Ulla 2020, 582).

Un último aspecto que llama la atención es la falta de indicios de contaminación entre sueltas, señal del escaso cuidado con que se preparaba el texto para la impresión: en ediciones tan baratas, ¿para qué acudir a otras fuentes a la hora de sanar pasajes corruptos del texto? Resultaba mucho más conveniente intervenir enmendando de cualquier manera.

Mucho queda por investigar sobre las sueltas: habría que estudiar de manera sistemática las intervenciones que se producían en los talleres (recortes del diálogo, supresión o modificación de las acotaciones), las enmiendas, la disposición del texto para adaptarlo a la caja del nuevo formato (tipos, cuerpo, columnas...) y sacar de ello un *ars componendi* de un género editorial de gran éxito, que garantizó la supervivencia de la lectura del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Y sobre todo es necesario aclarar el panorama de la producción y de la red de distribución de las sueltas, cuyo reflejo se puede observar en los *stemmata*. Trabajos pioneros como los de Germán Vega (2009), proyectos como el ISTAE (*Impresos sueltos del teatro antiguo español*), junto a investigaciones más recientes de corte bibliográfico (Ulla 2024) o que conjugan la bibliografía y la ecdótica (Ulla y Casariego 2022), pueden ofrecer materiales y métodos para alcanzar una comprensión cabal de la transmisión del teatro áureo en sueltas, y a la vez contribuir a deshacer las paradojas teóricas y a espantar los fantasmas textuales que infestan los *stemmata* y perturban los sueños de los críticos.

Bibliografía

- Alberola, Montgrony. 1998. Prólogo a *La fuerza lastimosa*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte II*, coord. S. Iriso, vol. I: 71-92. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Arata, Stefano. 1999. Reseña a *Comedias de Lope de Vega. Parte I, Criticón* 75: 133-34.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. 1860. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Bédier Joseph. 1928. "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes (premier article)." *Romania* 54, 214: 161-96.
- Burguillo, Javier. 2012-3. "Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva: problemas y casos de la *Comedia del tutor*." *Incipit* 32-33: 19-44.
- Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás, y Gonzalo Pontón. 1997. Introducción a *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 11-40. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campos Díaz, José Manuel. 1997. "Monroy y Silva." En *Escritores de Alcalá de Guadaíra. Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos*, 278-310. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Cayuela, Anne, 2005. *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Demattè, Claudia, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, coords. 2004. *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Fernández García, Laura. 2004. "Diez años de prisas por imprimir teatro (Lope de Vega, Madrid, 1617-25 y 1635)." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y*

- XVII: *de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 82-103. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Ferreira Berrocal, Jorge. 2023. "Reseña a Lope de Vega, *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte* (ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2023)." *Revista de Filología* 47: 383-86.
- Fourquet, Jean. 1946. "Le paradoxe de Bédier." En *Melanges 1945*, ed. P. Alfarcic, vol. II, 1-16. París: Belles Lettres (Études littéraires).
- Giuliani, Luigi. 2002. "La Tercera parte: historia editorial." En *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, 11-59. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Giuliani, Luigi. 2010. "La Parte de comedias como género editorial." *Criticón* 108: 25-36.
- Giuliani, Luigi. 2020. "La recepción del texto teatral entre la literatura y la performance." En *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, coords. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez, y J. Solana Pujalte, 241-48. Córdoba: UCOPress.
- Guidi, Vincenzo, y Paolo Trovato. 2004. "Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità." *Filologia italiana*: 9-48.
- Iriso, Silvia, y José Enrique Laplana. 1998. "La segunda parte: historia editorial." En *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, coord. S. Iriso, 11-48. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- López, François. 1996. "La comedia suelta y compañía, 'mercadería vendible' y teatro para leer." En *El teatro español del siglo XVIII*, ed. J. M. Sala Valldaura, 589-603. Lérida: Universitat de Lleida.
- Lucía Megías, José Manuel. 2008. "Sobre ediciones caballerescas perdidas, fantasmas y recuperadas: *Lepolemo*, Toledo, 1562." En *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, coord. J. M. Lucía Megías, 191-93. Madrid: Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Moll, Jaime. 1968-1972. "La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 75: 365-456.
- Moll, Jaime. 1974. "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)." *Boletín de la Real Academia Española* 54, 201: 97-104.
- Moll, Jaime. 1979. "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro." *Boletín de la Real Academia Española* 59, 216: 49-108.
- Monroy y Silva, Cristóbal de. 2002. *La batalla de Pavía*, ed. P. Pintacuda. Pisa: Edizioni ETS.
- Morby, Edwin S. 1969. "La Arcadia, de Lope: Ediciones y tradición textual." *Ábaco* 1: 135-233.
- Moreto, Agustín. 2018. *La fingida Arcadia*, ed. M. Trambaioli. En *Comedias de Agustín Moreto. Parte II*, dir. M. L. Lobato, vol. VII, 387-545. Kassel: Reichenberger.
- Odrizola, Antonio. 1945. "Algunos problemas bibliográficos que plantean las obras de Nebrija." *Bibliografía Hispánica* 4, 4: 213-41.
- Odrizola, Antonio. 1960. "Las ediciones 'fantasmas' de obras de Moratín." *Ínsula* 163: 6.
- Odrizola, Antonio. 1986. "Las ediciones de Rosalía de Castro y de su esposo en vida de ambos." En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, coord. D. Villanueva, vol. I, 93-6. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez y Pérez, María Cruz. 1973. *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Peeters-Fontainas, Jean. 1933. *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*. Lovaina-Amberes: J. Peeters-Fontainas-Musée Plantin-Moretus.

- Pintacuda, Paolo. 2010. "Monroy y Silva, Cristóbal." En *Diccionario filológico de literatura española (siglos XVI-XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, vol. I: 1030-35. Madrid: Castalia.
- Reyes Gómez, Fermín de los. 2000. *El libro en España y América: legislación y censura, siglos XV-XVIII*. Madrid: Arco/Libros.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. 1956. "Ediciones falsas y supuestas de la *Flor de Romances* (1575-1598). Noticias bibliográficas." En *Homenaje a J. A. Van Praag*, 97-100. Amsterdam: Librería Española "Plus Ultra".
- Roelli, Philipp, ed. 2020. *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Rueda Ramírez, Pedro. 2024. "De periferias y centros editoriales. Circuitos de distribución y consumo del impreso en el mundo moderno temprano." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 7-24. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2025. "Reseña a Lope de Vega, *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez (Madrid: Cátedra, 2023)." *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura* 31: 296-99.
- Simón Díaz, José. 1986³. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid: CSIC.
- Timpanaro, Sebastiano. 2003. *La genesi del metodo del Lachmann*, con una presentazione e una postilla di E. Montanari. Turín: UTET.
- Trambaioli, Marcella. 2020. "Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios." En *La edición del diálogo teatral*, coords. L. Giuliani, y V. Pineda, 63-86. Florencia: Firenze University Press.
- Trovato, Paolo. 2020. "Neo-Lachmannism: A new synthesis?" En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, ed. Philipp Roelli, 109-38. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2020. "El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión." *Hipogrifo* 8: 579-600.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2024. "Preservar, describir e identificar comedias sueltas antiguas: incógnitas y hallazgos bibliográficos." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 125-37. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, y Paula Casariego Castiñeira. 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.
- Vega Carpio, Lope de. 2023. *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Vega García-Luengos, Germán. 2009. "La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta." *Bibliología* 4: 21-45.