

# Criticón

142 | 2021

Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega

## El autógrafo de «El cardenal de Belén» de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente

LAURA FERNÁNDEZ

p. 109-128

<https://doi.org/10.4000/criticon.20112>

### Resúmenes

Français English Español

Le manuscrit autographe de *El cardenal de Belén* présente, entre autres, les marques typiques du décompte sur l'original qui était réalisé à l'imprimerie pour estimer la quantité de texte manuscrit qui correspondait à un texte imprimé. Cette circonstance est inhabituelle, car l'original d'imprimerie, sauf en de très rares occasions, n'était pas l'autographe de l'auteur, mais une mise au propre réalisée par un copiste professionnel. Le présent travail propose une explication de la raison pour laquelle l'atelier de la Veuve d'Alonso Martín dut utiliser exceptionnellement ce manuscrit et de la manière dont il le traita en pratique. Ce faisant, nous étudierons quelques implications qui touchent au processus éditorial, comme la constatation que les dédicaces ne faisaient pas partie de l'original d'imprimerie.

scite\_



3



0



0



0

The autograph manuscript of *El cardenal de Belén* contains, among others, the typical marks of the count that were made in the print-shop to estimate the amount of manuscript text corresponding to printed text. This circumstance is anomalous, because this sort of fair copy, which in a few and very rare occasions, was not the author's autograph manuscript, but rather a fair copy made by a professional. This paper offers an explanation of why the print-shop of the widow of Alonso Martín had to use, in an exceptional manner, this manuscript. On the way, we also studied some implications related to the editorial process, such as the ascertainment that the dedicatories were not included in this fair copy.

El manuscrito autógrafo de *El cardenal de Belén* presenta, entre otras, las marcas típicas de la cuenta del original que se realizaba en la imprenta para estimar la cantidad de texto manuscrito que correspondía a texto impreso. Esta circunstancia es anómala, pues el original de imprenta, salvo en contadas y rarísimas ocasiones, no era el autógrafo del autor, sino una puesta en limpio realizada por un copista profesional. El presente trabajo ofrece una explicación de por qué el taller de la Viuda de Alonso Martín tuvo que utilizar excepcionalmente ese manuscrito y de cómo lo trató en la práctica. Por el camino, se estudiarán algunas implicaciones que atañen al proceso editorial, como la constatación de que las dedicatorias no formaban parte del original de imprenta.

---

## Entradas del índice

**Mots-clés :** Vega Lope de, manuscrit autographe, original d'imprimerie, imprimerie de la Veuve d'Alonso Martín, imprimerie de «Juan de la Cuesta», impression des Parties de comedias, dédicaces

**Keywords:** Vega Lope de, autograph manuscript, printing-press fair copy, print-shop of Viuda de Alonso Martín, print-shop of «Juan de la Cuesta», printing of «Partes de comedias», dedicatories

**Palabras clave:** Vega Lope de, manuscrito autógrafo, original de imprenta, imprenta de la Viuda de Alonso Martín, imprenta de «Juan de la Cuesta», impresión de las Partes de comedias, dedicatorias

**Obras estudiadas:** Cardenal de Belén / El, Desconfiado / El, Españoles en Flandes / Los, Francesilla / La, Locos de Valencia / Los, Santiago el Verde, Partes de comedias (Lope de Vega)

### Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 01/02/2021; accepté le 25/06/2021

### Notas del autor

El presente trabajo se inscribe en las actividades de los proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (PGC2018-094395-B-I00, FEDER), y por la Generalitat de Catalunya, «LT&T: Literary Traditions and Texts of the Early Modern Period: Iberia and Italy» (2017 SGR 00390).

---

## Texto completo

- 1 «Per tal variar natura è bella»<sup>1</sup>. Así era y así es<sup>2</sup>. Pero la variación y la diversidad, que suponían un mérito en la naturaleza y el arte, e incluso en el amor, no podían ser tan bien recibidas cuando se aplicaban a un trabajo, a un oficio. Los operarios del taller de la Viuda de Alonso Martín debieron de compartir ese reparo cuando, a la altura de 1619, para la publicación de la Parte XIII, Lope decidió alterar el formato editorial de la colección. Llevaban imprimiendo las Partes del Fénix desde hacía diez años de un mismo modo y este no se vio afectado ni siquiera cuando el autor logró tomar las riendas de la publicación de sus comedias, en 1617, con la *Novena*, siendo precisamente el suyo el obrador escogido para tal empresa<sup>3</sup>. En esta ocasión, además, no dispusieron, como para las Partes IX a XII, de los autógrafos custodiados por el duque de Sessa<sup>4</sup>. Desde luego, esa circunstancia para quien supuso un mayor contratiempo fue para Lope, que se vio en la tesitura de contactar con los autores de comedias para obtener la mayoría de sus textos. No obstante, también debió de repercutir en el copista del original de imprenta, quien probablemente se enfrentó a copias dispares que habían pasado por varias manos<sup>5</sup>. Este no fue el mayor escollo. Lope, como queda dicho, había determinado pulir el formato editorial de las Partes para obtener un mejor y mayor
- to de sus obras. En primer lugar, había tenido la genial idea de sustituir la dedicatoria general y única del volumen por doce dedicatorias para cada una de las comedias. Tal ocurrencia suponía una estrategia brillantísima para la promoción del autor, y posiblemente también para el aumento de ventas del volumen, pero implicaba, o veremos, una dificultad añadida a la manufactura del libro. Afectaba asimismo, que en menor medida, la novedad de indicar, tras el elenco, la compañía que había representado la pieza; sin duda se trataba de un gesto de agradecimiento a quienes le habían permitido recuperar sus textos<sup>6</sup>. Era un pequeño detalle, pero, aun así, engrosaba la lista de elementos que tener en cuenta para la preparación de los originales a la vez que obligaba a ser sistemático en su disposición. Y en la producción editorial de entonces, como en la de ahora, una de las máximas del buen trabajo era la uniformidad.

- 2 Esa homogeneidad tiene un resquicio significativo en la Parte XIII: a saber, el manuscrito autógrafo de *El cardenal de Belén*, comedia incluida en ese volumen, conserva marcas de preparación del texto para su impresión (de cuenta, de regularización ortográfica y de acotaciones, etc.) que corresponden al impreso de la

scite\_







primera edición y atestiguan que fue el original de imprenta utilizado para la composición de esa pieza<sup>7</sup>. Este hecho supone una anomalía, pues, salvo en contadísimas ocasiones, los originales de imprenta eran realizados por copistas profesionales<sup>8</sup>. Estos dotaban al manuscrito de las condiciones formales necesarias (letra clara, caja de escritura y márgenes unitarios, etc.) de una buena puesta en limpio<sup>9</sup>. No se trataba de una tarea caprichosa, sino que obedecía a una razón práctica: ese original se entregaba a las autoridades (en nuestro caso, al Consejo de Castilla) para obtener los requisitos legales obligatorios para la publicación de un libro. Los escribanos del Consejo devolvían el original rubricado folio a folio para impedir en la medida de lo posible que se realizaran cambios en el texto durante el proceso de impresión (lo cual se comprobaba al preparar la Fe de erratas)<sup>10</sup>. El autógrafo de *El cardenal* carece de esas rúbricas, lo cual supone una rareza añadida e induce a sospechar que, a pesar de haber sido sin lugar a dudas el material usado como original de imprenta, no fue el original primigenio, copiado expresamente para la ocasión y enviado a la administración para su trámite<sup>11</sup>. Las marcas antes aludidas de cuenta y regularización indican que el cambio se dio en el momento de preparar y contar el original<sup>12</sup>. Pero, ¿qué situación obligó a sustituir la copia en limpio de esa comedia —unitaria respecto al resto de piezas y, por ende, más fácil de usar para los operarios—, por el manuscrito autógrafo, con sus tachaduras, sus añadidos y su factura menos cuidada? Para comprender la causa de esa irregularidad resulta imprescindible analizar con detenimiento el proceso editorial por el que pasó la edición príncipe de la *Trecena parte*.

3 Y para ello hay que volver los ojos a principios de 1619. Lope acababa de ver impresa su Parte XII y seguramente andaría ya recopilando materiales para su siguiente proyecto, la publicación de la XIII y la XIV<sup>13</sup>, contactando con los autores de comedias, principalmente Alonso de Riquelme y Antonio de Granados, de quienes obtuvo 10 de los 24 títulos que componen esos dos volúmenes<sup>14</sup>. El 18 de septiembre don Juan de Gómara y García otorgaba la Aprobación, lo cual conlleva que aproximadamente hacia mediados del mes de abril el Fénix hubo de tener claras las comedias que integrarían al menos la XIII y tener ya los textos en su haber, porque todos ellos debían copiarse en limpio antes de ser entregados como original al Consejo de Castilla. Esta fecha puede aventurarse porque ese proceso de traslado, para un volumen de la envergadura de una Parte, sumado a la solicitud y concesión de licencias, podía realizarse en unos 5 meses<sup>15</sup>. El 7 de octubre, Pedro de Contreras firmó el privilegio, y, como era habitual, solo entonces se devolvería el original a la imprenta y se podría iniciar la producción material de la edición.

4 A las novedades impuestas por Lope (dedicatorias y alusión a los representantes), había que añadir una complicación adicional al proceso de impresión de la *princeps* que nos ocupa: la participación de dos imprentas. Alonso Pérez, el impulsor del proyecto, había contactado con el obrador de la Viuda de Alonso Martín, como era habitual<sup>16</sup>. Y, como en otras ocasiones, se contó asimismo con la colaboración del taller de «Juan de Uesta»<sup>17</sup>. Normalmente el reparto de trabajo entre dos obradores tenía por objetivo que el libro se imprimiera con rapidez<sup>18</sup>, pero esta vez no fue esa la principal razón, pues el tiempo transcurrido entre la obtención del Privilegio (7 de octubre de 1619), el momento en que presumiblemente se podía empezar a trabajar, y la firma de la Tasa y Fe de erratas (18 de enero de 1620), que se otorgaban visto el libro impreso, suma algo más de tres meses, un plazo corto, pero no excepcional<sup>19</sup>. Parece más factible que la cooperación se planeara por la acumulación de encargos al menos en la imprenta de la Viuda de Alonso Martín, si no en ambas<sup>20</sup>.

5 En lo que atañe a la distribución del trabajo entre las dos imprentas, cabe señalar varios detalles de importancia. En primer lugar, todo apunta a que esa asociación se acordó desde un inicio. Así, llama la atención que la numeración de las seis primeras comedias es independiente de las seis últimas: las primeras, foliadas de 1 a 152 (signaturas A-T); las siguientes, foliadas de nuevo de 1 a [189] (signaturas aa-tt)<sup>21</sup>. Esa duplicidad no había sido necesaria en las otras ediciones llevadas a cabo conjuntamente por esos dos talleres —la VII, la VIII y la X— por una razón muy sencilla: en esas

scite\_

-  3
-  0
-  0
-  0

ocasiones la cuenta del original la realizó el taller de la Viuda, quien llevaba la voz cantante y quien tenía, además, mayor experiencia en la preparación de originales de comedias de Lope<sup>22</sup>. Con el original contado, el reparto podía realizarse tomando cualquier punto del texto, pues las indicaciones introducidas en el manuscrito (de cambio de folio, columna, etc.) permitían esa división<sup>23</sup>. Para el caso que nos ocupa, en cambio, la diferencia de numeración indica que cada taller realizó la cuenta del original independientemente. Y eso no pudo deberse a una voluntad de facilitar el trabajo a la imprenta de «Cuesta», pues ya había demostrado que sabía seguir las indicaciones de un original marcado. De hecho, la doble numeración era un engorro —obligaba a fijarse y distinguir bien los pliegos, con ayuda de las firmas diferenciadas—<sup>24</sup> y solo podía justificarse si ahorraba más trabajo del que daba: es decir, si repartía también la responsabilidad de la cuenta del original.

- 6 Asimismo, resulta sugerente que en el impreso no se halle ninguna referencia a «Juan de la Cuesta»; tampoco la había en las Partes VII y VIII, pero ahí se trataba de una colaboración sobrevenida<sup>25</sup>; sí la había, en cambio, en la X, para la que, como aquí, se había previsto el reparto desde un inicio, se había dividido el trabajo a partes iguales y ambos talleres aparecían referenciados: el de la Viuda de Alonso Martín en la portada y el de «Juan de la Cuesta» en el colofón<sup>26</sup>.
- 7 Las características que permiten diferenciar el trabajo de los dos talleres son claras. Fernández Rodríguez, 2014a, pp. 17-20, apuntaba las más significativas: los adornos al inicio y final de las comedias, con usos y grabados distintos según cada obrador; la aparición de una cenefa en el encabezamiento de los elencos en las piezas impresas por «Cuesta»; así como el método para consignar las firmas en los pliegos, hasta el folio 4r en el taller de la Viuda, hasta el 5r en el de «Cuesta». A estos datos habría que añadir la disposición de los titulillos de los folios vueltos, donde el taller de la Viuda añade sistemáticamente el sintagma «comedia famosa» al título de la pieza, mientras que el de «Cuesta» solo estampa ese título (fig. 1 y 2).

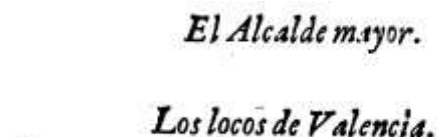
Figura 1. Titulillos de los folios vueltos de piezas impresas por el taller de la Viuda de Alonso Martín (Univ. Complutense, FOA 243).



scite\_

☰	3
✓	0
⊗	0
?	0

Figura 2. Titulillos de los folios vueltos de piezas impresas por el taller de «Juan de la Cuesta» (Univ. Complutense, FOA 243).



*Santiago el Verde.*

*La Francesilla.*

*El desposorio encubierto.*

*Los Españoles en Flandes.*

- 8 Esta regularidad se cumple en todo el impreso, excepto en el último cuaderno del libro, con signatura tt (ff. 183-[189]), donde el titulillo tiene el formato largo (fig. 3).

Figura 3. Titulillo de los folios vueltos en el cuaderno tt (Univ. Complutense, FOA 243).

*Los Españoles en Flandes, Comedia famosa*

- 9 Como acabamos de ver, ese procedimiento corresponde a los usos del taller de la Viuda de Alonso Martín, no de «Juan de la Cuesta», como sería esperable. Pero es que además el cuaderno solo tiene numeración de signatura hasta el folio 4r, también según el hábito de los operarios de Francisca de Medina. La coincidencia no deja de ser sospechosa. Y las dudas no acaban aquí.
- 10 Otra particularidad que apreciamos en el impreso y que refleja el quehacer regular y diferenciado de ambas imprentas es la manera de marcar el fin de las comedias: las piezas preparadas en la imprenta de la Viuda se remataban con un simple «FIN» (en mayúsculas, normalmente en redonda y en un cuerpo levemente mayor que el del texto)<sup>27</sup>; las compuestas en el taller de «Juan de la Cuesta», en cambio, incluían un final más extenso, siempre con el formato «Fin de la famosa comedia...» y el título correspondiente, en cursiva, en letra de un cuerpo asimismo un poco mayor que la del texto (fig. 4 y 5).

Figura 4. Final de *El halcón de Federico*, comedia impresa en el taller de la Viuda de Alonso Martín (Univ. Complutense, FOA 243, f. G3v, 51v).

scite\_

☰	3
✓	0
⊗	0
?	0

*El Halcon de Federico, comedia famosa*

Fe. Digo que licencia pido  
a Celia para vna cosa.

Ce. Ya os la doy esposo mio.

Fe. Quiero dar feys mil ducados  
de esta suerte repartidos.

Ce. Como no deys mas los doy,  
que os conozco ya los brios.

Fe. Doy al Alferrez Riselo  
mi amigo, y criado antiguo,  
mil ducados, por cincuenta  
que me dio estando perdido.

Otros mil le doy a Fabio,  
porque pobre como rico,  
me siruio de vna manera,  
y a vos mi señora pido,  
le deys a Clauela, a quien.

doy otros mil. Ce. Ya he tenido  
Federico esse desseo.

Fe. A vn loco tan entendido  
doy otros mil, que el dinero  
basta a darle juyzio.

De los dos mil que me quedan,  
en Florencia a vuestro hijo

hare labrar vn sepulcro,  
y en vn marmol esculpido

del artifice mejor,  
vos, y yo, el halcon, y el niño.

Ce. Soy contenta. Cla. Tus pies beso.

Ce. Y los dos lo consentimos.

Fe. Aqui Senado se acaba  
el Halcon de Federico.

E I N.

EL

Figura 5. Final de *El Alcalde mayor*, comedia impresa en el taller de «Juan de la Cuesta» (Univ. Complutense, FOA 243, f. dd1r, 25r).

scite\_

☰	3
✓	0
⊘	0
?	0

**R.** No es muerta. **B.** Yo no os lo dixe  
 quanto va que aqui nos prueua  
 con argumentos que es viua  
 la que ha siete años que es tierra.  
**Rof.** Casense luego Mauricio,  
 y Laurencia, aunque no sea  
 mas de por ver el milagro,  
 y que la verdad se entienda.  
 Y Marcelino à Teodora  
 ser su marido prometa,  
 que yo dire donde està.  
**Fal.** Señor, mis canas os ruegan  
 que me hagays esta merced.  
**In.** Ahora bien dale Laurencia  
 la mano à Mauricio, y tu  
 Teodora en burlas, ó en veras  
 da la tuya à Marcelino.  
**Ro.** Quedá casados? **Todos.** Si quedan.  
**Ro.** Pues yo soy Rosarda. **In.** Quien?  
**R.** El Alcalde. **F.** Aguarda. **M.** Espera.  
**Rof.** No ay que esperar yo lo soy  
 que aficionada à las letras  
 la noche que con Dinardo  
 por vna secreta puerta  
 pense auenturar mi honor  
 fuy à Salamanca, y en ella  
 estudie como lo veys.  
**In.** Ay tan estraña quimera!  
**Bel.** Diga señora Doctora,  
 acuerdase de la vieja  
 que la forçaua vna noche?  
**Ro.** Cret Beltran, que no pierdas  
 Tu seruicio. **Din.** Prenda mia  
 perdona, que el ser tan cierta  
 tu muerte à mi libertad  
 casandome, dio licencia.  
**Ro.** Estos son mis braços. **Di.** Dignos  
 del trabajo que me cuestan.  
**In.** Al Rey escriuo el suceso  
**Bel.** Haz que mi vara me bueluan;  
**Din.** Y del Alcalde mayor  
 demos fin à la Comedia.

*Fin de la famosa Comedia del Alcalde mayor.*

dd LOS

11 De nuevo esta sistematicidad no se cumple al final del libro, donde el epígrafe de la última comedia, *Los españoles en Flandes*, no corresponde a ninguno de esos dos usos y se remata con un adorno de cenefas casi idéntico al del f. de Q5v, 125v, en la sección realizada por el taller de la Viuda (fig. 6 y 7)<sup>28</sup>.

scite\_

ra 6. Final de *El desconfiado*, comedia impresa en el taller de la Viuda de Alonso  
 ín (Univ. Complutense, FOA 243, f. Q5v, 125v).

☰	3
✓	0
⊗	0
?	0

*El Desconfiado, comedia famosa.*

lo di. *Fel.* Pues bien, donde veys  
que cen doña Ana me caso.  
La doña Ynes que yo dixi  
es esta, a quien doy la mano,  
y el don Fabio Ginoues  
es señor este criado.  
Que todos estan presentes,  
y así no estoy obligado  
a volveros el dinero,  
y aprended en lo pasado.  
Porque estoy ducho en la Corte,  
mas es en hazer engaños,

*A parte.*

Lindamente la mamó.  
*Fel.* Solo de don Iuan me agrauó.

Que como fingido amigo  
ha dado causa al engaño.  
*D. Is.* Reportaos, y aduertid:  
que soy vuestro amigo, y tanto.  
Que a doña Leonor suplico,  
y a su padre, pues es llano  
vuestro valor, y nobleza,  
que os dé su mano, quedando  
Obligado yo a seruiros.

*Fel.* Yo soy el que en ello gano.  
*Fel.* Esta es mi mano. *D. Leo.* Y la mía  
es esta, y el alma. *D. Is.* Dando  
Su Autor con aquesto fin  
alegre, al Desconfiado,  
aunque lo quede su Autor,  
si no acertado a agradaros,





E I N,



EL

Figura 7. Final de *Los españoles en Flandes* (Univ. Complutense, FOA 243, f. tt7v, [189v]).

scite\_

	3
	0
	0
	0

## Los Españoles en Flandes, comedia famosa

1a. Y los presos. *Alc.* Quatro mil.  
1a. Pues amigos, mas estimo  
la prision de tan gran hombre.  
*Cb.* Vn Aluano fue conmigo  
que se llamaua Dimitre,  
que le honreste suplico.  
*Ia.* Tu virtud conozco en esto,  
Rosela, el tiempo ha venido  
que he de boluer por tu honor,  
Este hidalgo Vizcayno  
es a quien la vida deues,  
tambien su valor has visto  
valdrala aquesta prision  
rica hacienda, y si yo escituo  
a mi hermano le dara  
premio tan bien merecido,  
y vn Abito de Santiago.  
*Ia.* Que me madas? *Ia.* Que contigo  
se case solo desseo.  
*Ro.* Yo estimo tan buen marido  
que basta ser de tu mano.  
*Ia.* Pues sus, querido sobrino,  
plantemos quatro cañones  
a Xibelu. *Ro.* Honroso brio,  
pero ya es tarde señor.  
*Ia.* Gaspar de Robles admito  
vuestro discreto consejo,  
mañana se ponga el sitio,  
donde nos alojaremos?  
*Alc.* No ay lugar en quanto pisa  
fino es esse monesterio.  
*Ia.* Serà de mójis. *Al.* Lo mismo!  
*Ia.* Pues recójanse a vna parte,  
y por si huuiere atreuidos  
guarden las tres compañías.  
*Al.* Necesario, y justo arbitrio.  
*Cb.* A qui dio fin la batalla  
de Xibelu, y el principio  
de boluer los Españoles  
a Flandes. *Ia.* Viva Filipo.

*Entrense todos diciendo viva Filipo, con que  
se da fin.*



12 Si recomponemos todas las piezas, veremos que el último cuaderno del libro reúne todas las características de impresión comunes a las primeras seis comedias: porque a los titulillos de los vueltos y al epígrafe final discordante se suma el adorno ya usado en ese primer bloque y el hecho de que las signaturas solo estén consignadas hasta el folio

scite\_



3



0



0



0

Uno solo de estos elementos podría interpretarse de otra forma, pero que citan tantos factores induce a pensar que por alguna razón ese cuaderno no se puso en el taller de «Juan de la Cuesta», como hubiera sido lógico, sino en el de la de Alonso Martín. Cualquier hipótesis que intente explicar esta singularidad es arriesgada<sup>29</sup>. Tal vez en el momento de acumular los cuadernos, ese se había perdido o deteriorado (toda la tirada o parte de ella), o contenía un error grave que obligaba a tirarlo de nuevo o se quiso cambiar algo con toda la intención...

13 Sea cual fuere la razón, lo cierto es que las seis primeras comedias, las correspondientes a la Viuda, están mucho mejor impresas que las seis últimas, las encargadas al taller de «Cuesta». Solo el recuento de erratas da muestra de ello: 51 para el primer grupo; 135 para el segundo<sup>30</sup>. También los errores de foliación y signatura son mucho más abundantes en la segunda tanda que en la primera. De hecho, muestran unos desajustes tan llamativos que no parecen achacables a descuidos, sino a problemas más graves y que tienen que ver, en parte, con la cuenta del original.

14 Una vez concedido el privilegio, en octubre de 1617, el manuscrito devuelto por el Consejo debió de dividirse en dos, guardando cada imprenta las seis comedias que le

correspondían. Ahí debieron de empezar las dificultades. Como queda dicho, la experiencia en contar y regularizar comedias de Lope del taller de Francisca Medina era muy superior a la del taller de «Juan de la Cuesta», a cuyos operarios debieron de darles toda serie de indicaciones unificadoras, con la contrariedad añadida de las dedicatorias.

15 La dedicatoria, cuando solo era una para todo el volumen, no formaba parte del original preparado para solicitar las licencias oportunas<sup>31</sup>. Como es sabido, el primer pliego del libro debía contener los textos legales, pero acababa agrupando casi siempre otras secciones, como poemas laudatorios, prólogos, y, claro, dedicatorias. En la práctica esta realidad tenía una consecuencia muy beneficiosa: daba al autor —y al resto de agentes que podían intervenir en esos textos iniciales— un tiempo añadido; el que iba desde la propia entrega del original hasta la confección de los preliminares, que se imprimían una vez el cuerpo del libro ya estaba acabado<sup>32</sup>. Tal vez por *consuetudo* y por no renunciar a esa ventaja de tiempos, cuando Lope decidió sustituir la dedicatoria general y única del volumen por las doce comedias particulares, estas tampoco se incluyeron en el original. Prueba de ello es que conservamos datos que certifican la redacción de algunas dedicatorias en fecha posterior a la tramitación de las licencias<sup>33</sup>. En cualquier caso, que existiera la posibilidad de incluir esos paratextos en fecha posterior a la confección del original no significa que necesariamente se redactaran después ni tampoco que esa flexibilidad incidiera en la elección o variación de dedicatorias.

16 El momento ideal para que la imprenta dispusiera de las dedicatorias era el de la cuenta del original, pero tampoco era indispensable cumplir ese término porque bien se podía pedir al autor una estimación de espacio y retrasar la entrega de los textos hasta el momento de la composición. En cuanto a la materialidad del original, cabe suponer que el paso del manuscrito base (sobre todo si era autógrafo o apógrafo, pues el uno tenía un formato sistemático y el segundo en la mayoría de los casos lo trasladaba)<sup>34</sup> al manuscrito en limpio implicaba una remodelación del contenido inicial. Los autógrafos seguían normalmente la siguiente disposición: portada, vuelto en blanco, elenco, vuelto en blanco, inicio del acto primero<sup>35</sup>; mientras no hubo de incluirse una dedicatoria para cada comedia, ese esquema se reproducía casi exactamente en el impreso, eliminando los blancos y compactando la información. Ahora, sin embargo, el trabajo era más complicado porque en el original debía de copiarse o en página aparte o a renglón seguido el título y el elenco, pero sabiendo que después entre uno y otro se incorporaría un texto que ahí no estaba, la dedicatoria, la cual, además, cuando se agregara al resto del texto iría más de una vez en página o páginas sueltas<sup>36</sup>. Tampoco había que olvidar incluir tras el elenco el reconocimiento al autor de comedias que había representado la obra. En el momento de contar el original el título debía dissociarse del elenco y encabezar un texto que, insisto, en muchos casos aún no habría sido dado, la dedicatoria de marras.

scite\_



gracias al descubrimiento de Marco Presotto, 2020, quien ha dado a conocer la dedicatoria autógrafa de Lope para *El cardenal de Belén*, podemos constatar algunas de las afirmaciones que acabamos de enunciar. El autógrafo que conservamos no contiene los folios iniciales que eran de recibo, donde se hallarían la portada y el elenco<sup>37</sup>. La cosa es clara: se sustituyeron por los cuatro folios que ahora contienen la dedicatoria. En ellos puede observarse cómo efectivamente el título aparece encabezando la dedicatoria y cómo se ha recuperado el elenco, con la indicación «Las figuras desta comedia», sintagma que remite directamente a la impresión, pues en los autógrafos las *dramatis personae* solían anunciarse con otras fórmulas<sup>38</sup>. De igual modo, la reseña «Representola Balbín», que remata el elenco, se añadió pensando en la morfología del impreso.

18 Sin embargo, es importante andar con cautela, porque, como se decía antes, el autógrafo de esa comedia no era el original primigenio y, por tanto, puede mostrar variaciones de proceso respecto al que sería el habitual. Y, en efecto, las muestra. En un original “ordinario” el elenco no iría copiado con la dedicatoria, sino encabezando la comedia. De hecho, esa anomalía tiene una consecuencia directa en el impreso: *El*

cardenal de Belén es la única pieza de la Parte XIII que imprime el inicio del acto primero sin el elenco, apiñando al máximo los nombres de los personajes tras la dedicatoria, como puede verse en las figuras 8 y 9.

Figura 8. Fin de la dedicatoria y elenco de *El cardenal de Belén* (Univ. Complutense, FOA 243, f. Q7v, 127v).

como dixo vn Sabio, no puede ser especie de adulacion. Cum laus postulacionem non præcedit. Con lo referido, pues paga V.P. à quien le escucò con mas afecto, pues aunque fuesse tan docto como Pico de la Mirandula, podria responderle lo que Angelo Policiano en una Epistola, que por ser tan notable, como breue, la pondrè toda. Quod honoris mei causa, tu quoque sederis inter auditores meos, non habeo gratiam, nam si placui, iam retuli, si non placui, nec debeo. Dios guarde à V.P. como sus altas virtudes, grandes letras, y peregrino ingenio merecen, y yo desseo.

Capellan, y aficionadissimo  
seruidor de V.P.

Lope de Vega Carpio.

Las figuras desta Comedia.

Gregorio Obispo. Geronimo. San Damaso. Dario.  
Malco. Elisa. Marino. Trebelio. Libanio. Sulpicio.  
El Demonio. El Mundo. El Emperador Iuliano.  
Sabino. Vn Hebreo. Liceno. Gerardo. Numancio.  
Vn Angel. Vn Iuez. Macrino. San Mercurio.  
Paula. Eusebio. Vicencio. Pauliniano. Rufino.  
Lamberto. San Agustín. Orosio. Gaspar. Melchor.  
Pasqual. Bras. Anton. Baltasar. Reyes.  
Pastores. Roma. Eustochia. España.

Representola Balbin.

ACTO

scite\_

- 3
- 0
- 0
- 0

Figura 9. Inicio de la comedia *El cardenal de Belén* (Univ. Complutense, FOA 243, f. Q8r, 128r).

## ACTO PRIMERO.

*Salen Gregorio Nazianzeno Obispo de Constantinopla, y San Gerónimo manco, en abito de Estudiante.*

**Gregorio.** No quiero de tu intención,  
Gerónimo, disuadirte.

**G. 1.** Quien pudiera persuadirte,  
que es divina vocación.

Yo he nacido en Escclauonia,  
en Estridon celebrado  
lugar, y que está asentado  
entre Dalmacia, y Panonia.

A Roma imperio, del mundo,  
nuestros padres nos traxeron  
a mi, y a una hermana, y dieron  
aquel principio, en que fundo  
El fin de mi salvación,  
que fue el bautismo sagrado,  
que no vine bautizado  
a Roma, de este Estridon.

**Qui:** halla tener cierta edad,  
no da a aquel agua pura  
ahora, si por ventura  
no obliga necesidad.

Al estudio me pusieron  
de las Artes liberales,  
dandome maestros tales,  
y tan celebres, que fueron

En Gramatica, Donato,  
y en Retorica, el Divino,  
como Platon, Vitorino,  
a los quales no soy ingrato.

Pues antes de aver cumplido  
veinte años, de Roma soy  
para enseñar, lo que oí  
con grande aplauso elegido.

Las fiestas que ocioso estubo,  
de mis lecciones, con puras  
lagrimas, las sepulturas,

y los templos visitaba  
De los Apóstoles santos,  
y los Martires divinos,  
que por tan varios caminos  
vencieron peligros tantos.

Y por tener ocupada  
el alma en mas perfeccion,  
dime a la santa lición  
de la Escritura sagrada.

Y como oyese nombrarte,  
gran Gregorio Nazianzeno,  
vaso de virtudes lleno,  
y en Italia celebrarte

Por vnico inteligente  
en la Escritura sagrada,  
diome, aunque larga jornada,  
de verte, vn desseo ardiente.

Asi la ambicion se doma,  
pues vine a aprender de ti,  
y tu discipulo soy,  
quando era Maestro en Roma.

En Constantinopla hallé  
tus letras, y santidad  
estudie con humildad,  
que en tu virtud estudie.

Pero como la gran fama  
de los padres, que en distrito  
morán del desierto Egypto  
por el mundo se derrama.

Haue dado este desseo  
de ver su vida, y prouar,  
si puedo mortificar  
los afectos que en mi veo.

Ya de Euagrio Obispo santo,  
y mi tio, vna heredad  
vendí, que en esta ciudad  
se estimó algun tiempo en tanto.

Restame tu bendición  
Maestro, si eres seruido,

es

19 Este es un detalle más que, unido a las características aducidas antes —el hecho de ser autógrafo y de no contener rúbricas de la censura—, reafirma la idea de que este fue un manuscrito usado como original por accidente. Es decir, que alguna causa sobrevenida durante el proceso de edición obligó a sustituir el original inicial, fetén, por el autógrafo.

Esto nos devuelve a la pregunta inicial: ¿cuál pudo ser esa razón?

scite\_







na primera hipótesis podría apuntar a una pérdida material. La comedia se sitúa en el medio de la Parte, es la sexta pieza, y podría pensarse que en el momento de dar el original entre la imprenta de la Viuda de Alonso Martín y la de «Juan de la sta», que se haría justo por ahí, los folios correspondientes a ese texto se papelaran, perdieran, estropearan, forzando a buscar una solución para recuperar el p. La explicación más sencilla es que el propio autógrafo ya había servido de base para la copia en limpio, por lo que debía de estar disponible, en manos de Lope o de la propia imprenta. Este se regularizaría y contaría y serviría de original como si nada hubiera pasado. Pero, ¿cómo se habría justificado después ante el Consejo? Seguramente no habría mucha dificultad, porque el cotejo de originales e impresos para emitir la Fe de erratas no era sistemático y porque, aun detectando la falta, habría forma de dar explicaciones y llevar adelante el libro<sup>39</sup>.

21 Existe, sin embargo, otra explicación posible. Si nos fijamos en los errores de signatura y foliación veremos rápidamente que las seis últimas comedias presentan un galimatías numérico muy elocuente y que va mucho más allá de lo que son los descuidos

habituales. Si además comparamos la numeración ideal, la que debería ser, con la Tabla, también hallaremos incongruencias significativas. Pueden resumirse en el siguiente esquema, donde incluimos además los errores de foliación<sup>40</sup>:

	Tabla	Numeración real	Numeración ideal
<b>Comedias impresas por la Viuda de Alonso Martín</b>		Dedicatoria/Texto	
<i>La Arcadia</i>	f. 1	f. 1/f. 3	f. 1
<i>El halcón de Federico</i>	f. 29	f. 29/f. 30	f. 29
		<u>Error foliación</u> f. 39 (bis)	f. 42
<i>El remedio en la desdicha</i>	f. 52	f. 52/f. 53	f. 52
<i>Lo esclavos libres</i>	f. 78	f. 78/f. 79	f. 78
<i>El desconfiado</i>	f. 106	f. 106/f. 108	f. 106
		<u>Error foliación</u> 205	f. 125
<i>El cardenal de Belén</i>	f. 126	f. 126/f. 128	f. 126
<b>Comedias impresas por «Juan de la Cuesta»</b>			
<i>El alcalde mayor</i>	f. 1	f. 1/f. 2v	f. 1
<i>Los locos de Valencia</i>	f. 51b	f. 25v/27v	f. 25v
<i>Santiago el verde</i>	f. 94	f. 51/f. 53v	f. 52
		<u>Error foliación</u> f. 51	f. 52
		f. 66 ff. 97-117	f. 56 ff. 57-77
<i>francesilla</i>	f. 118	f. 118/f. 117v	f. 78
		<u>Error foliación</u> f. 117 (bis)	f. 79
		ff. 118-139 f. 118 (bis) f. 119 (bis)	ff. 78-101 f. 80 f. 99
<i>El desposorio encubierto</i>	f. 140	f. 140/f. 141v	f. 102
		<u>Error foliación</u> ff. 140-163 f. 144 (bis)	ff. 102-125 f. 124
<i>Los españoles en Flandes</i>	f. 164	f. 164/f. 166	f. 126
		<u>Error foliación</u> ff. 164-335 f. 335	ff. 126-151 f. 151

scite\_

-  3
-  0
-  0
-  0

22 Como puede apreciarse, la numeración de la Tabla no corresponde exactamente a la numeración real del impreso, y diverge significativamente de la numeración ideal. Por ello, sospecho que, como era habitual, esta se preparó conforme al original contado, no sobre la base de los cuadernos ya impresos<sup>41</sup>. La primera tanda de seis comedias, las impresas en el taller de la Viuda de Alonso Martín, no presentan discordancias: recordemos que esa imprenta tenía mucha experiencia editando las comedias de Lope y que, en general, su sección resulta mucho más cuidada también desde el punto de vista textual. La segunda tanda acumula los gazapos. Así, según la Tabla, *Los locos de Valencia* empezaría en el f. 51v y acabaría en el 93v; sin embargo, empieza en el 25v y acaba en el 51v. Y *Santiago el Verde* comienza mal numerado con el f. 51, aunque solo en su dedicatoria, pues en cuanto llegamos al texto la numeración da un salto y se va al 94, de nuevo como reza en la Tabla. En la comedia siguiente, *La francesilla*, se observa un error en parte parecido: la comedia se inicia como refleja la Tabla, en el f. 118, con la dedicatoria, pero, el propio texto, dos folios más tarde, vuelve a numerarse 118, y de ahí en adelante continúa esa secuencia. Las dos últimas comedias, *El desposorio encubierto* y *Los españoles en Flandes*, no muestran mayores desajustes que los de no dar la numeración “ideal”.





23 Por un lado, tenemos un problema que tiene que ver con un factor sobre el que ya hemos hablado: que las dedicatorias complican el proceso de cuenta del original. En *Santiago el verde* y *La francesilla* es lo que puede haber pasado: se ha consignado en la Tabla la cuenta prevista, sin la dedicatoria; al incluirla, se cometen errores (como en el primer caso) o se hacen trampas (como parece haber pasado en el segundo). Lo que resulta claro es que la Tabla refleja el estadio más cercano a lo que debió de ser el original, que podría reconstruirse como sigue:

**POSIBLE ORDEN DEL ORIGINAL DE IMPRENTA (SECCIÓN DEL TALLER DE «JUAN DE LA CUESTA»)**

*El alcalde mayor* 1-25  
*Los locos de Valencia* 25v-51  
 mal transcrito en la Tabla como 51b<sup>42</sup>  
 ¿? 52-93  
*Santiago el Verde* 94-117v  
 ....pasando por alto la dedicatoria  
*La francesilla* 118-139v  
 pasando por alto la dedicatoria  
*El desposorio encubierto* 140-163v  
*Los españoles en Flandes* 164-189v

Siendo esto así, ¿qué se había previsto entonces entre los ff. 52 y 93 originales, 42 folios en total? ¿Podría corresponder ese espacio a comedias que, por causas que desconocemos, no acabaron saliendo de las prensas de «Cuesta»? Sin tener en cuenta las dedicatorias, *El desconfiado* (18 folios) y *El cardenal de Belén* (24 folios) suman exactamente ese número de folios.<sup>43</sup> Con estos datos, se puede aventurar, así, que en el taller de trabajo primigenio esos dos textos habrían correspondido al taller de «Juan de la Cuesta» y no al de la Viuda de Alonso Martín.<sup>44</sup>

scite\_

-  3
-  0
-  0
-  0

de todos modos, ese desequilibrio inicial (4 comedias para una imprenta y 8 para la otra) no resulta descabellado, antes cuadra con lo que sabemos: que el obrador de la Viuda estaba mucho más saturado de trabajo que el de su socio. Por lo demás, todo cuadra: los saltos de foliación por sí solos son demasiados y demasiado graves como para ser explicados por una conjunción de gazapos<sup>45</sup>; esos saltos perviven en la Tabla, que habitualmente se confeccionaba sobre la base del original; las discontinuidades coinciden en número con dos comedias y, en el caso de *El cardenal de Belén*, con una que presenta una circunstancia anómala, la de un original no convencional.





25 Pero aún falta un paso por explicar. Una vez repartido el original entre ambas imprentas, contado por cada una de ellas, y preparado el borrador de la Tabla, se podía empezar a componer e imprimir. Algún factor debió de obligar a modificar el programa pactado y a equilibrar la proporción de comedias entre los dos talleres. Tal vez los operarios de «Juan de la Cuesta» se vieron superados por la cuenta del original y se

ralentizó su ritmo de trabajo; tal vez los del taller de Francisca Medina estuvieron en disposición de asumir más tarea de la prevista; tal vez Lope decidió reordenar las piezas... Es imposible saberlo. La decisión pudo tomarse con el trabajo relativamente avanzado, pues *El desconfiado* y *El cardenal* se hallan al final del bloque y, por lo tanto, su reubicación no obligaba a recontar el original ni a modificar la Tabla de la primera sección más que por un añadido.

26 Todo ello explica, por fin, la rareza del autógrafo conservado de *El cardenal de Belén*. Recapitulemos muy rápidamente los datos expuestos: el autógrafo debió de haber servido para la puesta en limpio del original de la Parte XIII; este original fue enviado al Consejo de Castilla, quien lo devolvió rubricado, después del 17 de octubre de 1619; el original se dividió entre los dos talleres; la parte del original correspondiente a *El cardenal* fue contada en el taller de «Juan de la Cuesta», con una numeración y unas marcas de correspondencia a pliegos y columnas, más las indicaciones ortográficas, de acotaciones, etc.; en un momento posterior, el plan se modificó y el original contado por «Cuesta» ya no correspondía al orden de la nueva ubicación. Evidentemente, el texto había de contarse (‘numerarse’) otra vez. Y es aquí donde cobra sentido el uso del autógrafo: parece lógico conjeturar que sería mucho más fácil utilizar un texto sin marcas, que además se tenía a mano, que ir tachando y sustituyendo las indicaciones ya escritas por unas nuevas, pues eso solo podía emborronar el papel, y, en consecuencia, despistar a los componedores. Se tomó, así, el autógrafo, se contó y marcó para la impresión, se utilizó en ese proceso, como muestran las huellas de tinta conservadas, pero nunca pasó por el Consejo ni fue rubricado ni posiblemente cotejado para la emisión de la Fe de erratas<sup>46</sup>.

27 Con el trajín del cambio y nueva cuenta, incluso un oficial de la experiencia que suponemos al preparador del taller de Francisca Medina cometió un error. No hay que tenérselo en cuenta porque, al fin y al cabo, se vio obligado a hacerlo en un momento distinto al resto de su primera tanda de comedias. Debía acordarse de prever el cambio del inicio, es decir, sustituir los dos folios de portada y elenco del autógrafo por los folios con la dedicatoria y remodelar el encabezamiento del primer acto incluyendo ahí las *Dramatis personae*. Pero con gran probabilidad la asignación de las páginas se realizó olvidando esa sección —significativamente extensa, con 40 personajes— y ello tuvo como resultado que, como describíamos antes, *El cardenal de Belén* fuera la única comedia que presentara un elenco impreso a continuación de la dedicatoria, con una disposición sumamente compacta. Y no solo eso: el cálculo —no puedo asegurar si solo a causa del elenco o al volumen global del paratexto— se quedó tan corto que hubo de agrandarse la caja, que en toda la dedicatoria es mayor que la del resto de comedias, como puede observarse comparando las figuras 10 y 11, donde, por sí sola, la disposición de las cenefas, que suman una sección vertical a mano derecha, ya evidencia ese mayor tamaño:

scite\_ **Figura 10. Inicio de *El cardenal de Belén*, con una caja de escritura para la dedicatoria que es mayor que la habitual (Univ. Complutense, FOA 243, f. Q6r, 126r).**

	3
	0
	0
	0



E L

CARDENAL DE BELEN,  
COMEDIA FAMOSA DE LOPE  
DE VEGA CARPIO.

DIRIGIDA

Al Padre Maestro Fray Hortensio Felix Parauicino,  
Predicador de su Magestad, y Prouincial dignissimo  
de la sagrada Religion de la santissima Tri-  
nidad, redencion de Cautiuos.

**S**ENECA en el libro de la Tranquilidad de la vida, y en el capitulo de las amenazas de la muerte, para prouer lo que dixo Cayo Iulio a un Tyrano le llama. Vir in primis magnus, y prosigue, Cuius admirationi ne hoc quidem obstat, quod nostro saeculo natus est. Notables palabras de aquel Filosofo, contra las que piensan que no se puede alabar, ni estimar la que aue mos conocida, y tratado, y lo que solo es digno de fama, lo q̄ no vimos, ni conocimos; confesso a V.P. ingenuamente, q̄ en mi vida suya desta op̄niõ, antes biẽ me causaron mayor admiraciõ las obras de los ingenios q̄ yo, y tratõ, si los h̄llie dignos de alabãça, al ygual de los Antiguos en las mismas materias q̄ escriuierõ. No sufi en algunos la fama grãde en los

Figura 11. Inicio de *El desconfiado*, ejemplo de caja de escritura para la dedicatoria común en la príncipe de la Parte XIII (Univ. Complutense, FOA 243, f. O2r, 107r).

scite\_

☰	3
✓	0
⊗	0
?	0



E L

DESCONFIADO ; CO.  
MEDIA FAMOSA DE LOPE DE  
VEGA CARPIO.

DIRIGIDA

Al Maestro Alonso Sanchez, Catedratico de Prima de  
Hebreo, en la insigne Vniuersidad de Alcalá.

**R** Mayor cosa que los hombres hazen unos por otros, es, la defensa, y assi la mayor obligacion que tienen es, a quien los defiende. En primero lugar se dene al Autor de la naturaleza, que nos dio Angeles de defensa, poniendo al mas pequeño, como si fuera Rey, presidio y custodia: consta de sus mismas palabras, y del argumento que con las de Dauid quiso hazerle el enemigo comun. Suceden a esta obligacion los padres, pues conauerlo sido, nos defienden del no ser tan grave daño como encarece el Teologo. Luego se sigue a los que nos defienden la honra, la vida, y por sus grados los demas successos. Finalmente quando tiene mas valor, es donde el que la haze se muere, sin auerle inducido, o provocado. Riense muchos de los libros de Cauallerias (señor Maestro) O a y tienen

28

Al reunir todas las piezas que se han ido presentando en las páginas precedentes, la imagen del puzzle es bastante clara: revela que la hipótesis expuesta da una explicación conjunta a los problemas de impresión de la príncipe de la *Trecena parte*. Porque gracias a un original accidental se ha podido descubrir una impresión accidentada. Y más: se ha afinado el momento en que Lope tuvo preparados los materiales para la impresión; se ha concretado la forma en que trabajaron al unísono los talleres de la Viuda Alonso Martín y de «Juan de la Cuesta»; y, por el camino, se ha constatado que las comedias de Lope a sus comedias podían incorporarse al impreso hasta el momento de la composición del pliego en que quedarían inmortalizadas.

scite\_



3



0



0



0

aquí podría darse por acabado el trabajo. Sin embargo, queda todavía un cabo por cortar: el último cuaderno del libro. Se decía antes que, contra toda expectativa pero escrutiblemente, había sido impreso por el taller de Francisca de Medina, pero ninguna explicación parecía una apuesta segura. Y así es. Con todo, es difícil no caer en la tentación de poner por escrito una suposición, una intuición indemostrable, aunque no tenga más valor que un rumor o menos recorrido que una palabra no escuchada. ¿Y si hubo intención de eliminar un colofón en que quizá figuraba la imprenta de «Juan de la Cuesta»? Ese reconocimiento final bien podría haberse previsto para la XIII como se había hecho para la X47. ¿Y si los problemas de impresión que hemos puesto de manifiesto provocaron rencillas entre los dos talleres? ¿Y si, además, Francisca de Medina tomó mal que la Parte XIV se encargara en exclusiva al taller de «Juan de la Cuesta», sobre todo después del trabajo chapucero que había realizado para la XIII?

Son asuntos por resolver, como el porqué de la inmediata reedición de esa misma *Trecena parte* y sus raras y curiosas emisiones. Presumo que son piezas del mismo rompecabezas que habrá que acabar de colocar, tal vez encajar, en otra ocasión.

## Bibliografía

ANDRÉS ESCAPA, Pablo, y otros, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64.

BOADAS, Sònia, y Laura FERNÁNDEZ, «Prólogo», en Lope de Vega, *La inocente sangre*, ed. Sònia Boadas y Laura Fernández, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 415-461.

BOADAS, Sònia, y Laura FERNÁNDEZ, «Problemas bibliográficos de *El peregrino en su patria*», *Ecdotica*, en prensa.

CAMPANA, Patrizia, «“Et per tal variar natura è bella”: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17/1, 1997, pp. 109-121.

DOI : 10.3138/Cervantes.17.1.109

CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «La *Primera parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 11-40.

CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

CORTÉS DE TOLOSA, Juan, *Lazarillo de Manzanares*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620 [BNE, Madrid, R/12965].

DI PASTENA, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 9-59.

DÍAZ MORENO, Félix, «Un original de imprenta del siglo XVI: el *De Re Militari* de Diego Gracián de Alderete», *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*, 3/5, 2006, pp. 6-12.

FERNÁNDEZ, Laura, y Gonzalo PONTÓN, «La *Oncena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 1-37.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «La *Trecena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014a, 2 vols., I, pp. 1-37.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Prólogo», en Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014b, 2 vols., I, pp. 845-868.

DOI : 10.1387/lan-harremanak.16086

GARZA, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

GARZA, Sonia, «El original de imprenta de la *Primera parte del Flos Sanctorum* (Toledo, Diego de Obaldía, 1578)», en *Decíamos ayer... Estudios en honor a María Cruz García de Enterría*, eds. Ana Castillo Martínez y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 227-238.

GARZA, Sonia, «El *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta», en *La historia de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, dirs. Pedro M. Cátedra y María Luisa López Vidriero, ed. María Isabel de Paiz Fernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 2 vols., I, pp. 435-461.

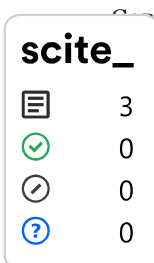
GARZA, Sonia, *Manuscritos e imprenta*, Tesis Doctoral, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2005.

GARZA, Sonia, «*Vida de San Gerónimo*: El texto en proceso de constitución», *Edad de Oro*, XXVIII, 2009, pp. 105-142.

GARZA, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 111-136.

GARZA, Sonia, *El original de imprenta en España (siglos XV-XVII)*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Biblioteca Nacional de España, en prensa.

GIULIANI, Luigi, «La *Tercera parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 11-56.



GÓMEZ MORAL, Alba, «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637] de Matías de los Reyes», *Revista de literatura*, 160, 2018, pp. 385-406.

IRISO, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 99-144.

IRISO, Silvia, y José Enrique LAPLANA, «La *Segunda parte*: historia editorial», en *Comedias Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., I, pp. 11-48.

JUAN DE LA CRUZ, san, *Directorium conscientiae*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620 [Universidad Complutense, BH DER 9324].

LAPLANA, José Enrique, «La *Docena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., I, pp. 1-43.

MARIANA, Juan de, *Historia general de España*, Madrid, Viuda de Alonso Martín/Juan de la Cuesta, a costa de Alonso Pérez, 1616-1617 [Biblioteca AECID, 3RC-294-1 y 3RC-294-2].

MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.

MOLL, Jaime, «La imprenta manual», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 13-27.

MOLL, Jaime, «Lecturas del *Quijote*. Segunda parte. Portada», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española/Espasa/Círculo de Lectores, 2015, 2 vols., II, p. 154.

PINEDA, Victoria, y Gonzalo PONTÓN, «La *Sexta Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols., I, pp. 7-53.

PONTÓN, Gonzalo, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 555-649.

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

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, 3 vols., I, pp. 7-38.

PRESOTTO, Marco, «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, 2020, pp. 500-533.

RAMOS, Rafael, «La *Octava parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols., I, pp. 9-55.

RICO, Francisco, *El texto del «Quijote»*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad de Valladolid, 2005.

RICO, Francisco, «Sguardi da un'altra península», *Tipofilologia*, 13, 2020, pp. 79-95.

TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, pp. 153-172.

VALDÉS, Ramón, y María MORRÁS, «La *Décima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., I, pp. 9-66.

scite\_



A, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. Elisa Aragone Terni, Zaragoza, Ebro, 1957; reed. 1970.

A, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. T. Earle Hamilton, Lubbock, Texas Tech Press, 1948.

A, Lope de, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. Alejandro García Reidy, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, pp. 3-200.

A, Lope de, *El desconfiado*, ed. José Javier Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., I, pp. 713-842.

VEGA, Lope de, *Rimas sacras*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619 [BNE, Madrid, R/11988].

DOI : 10.31819/9783865279354

VEGA, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, eds. María Morrás y Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., II, pp. 1043-1180.

VEGA, Lope de, *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620 [Universidad Complutense, FOA 243].

VEGA, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. José Javier Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II,

ZUGASTI, Miguel, «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 39-72.

## Notas

1 Para comprender la fortuna de este verso de Serafino Aquilano, véase Campana, 1997.

2 El propio Lope (*El sembrar en buena tierra*, vv. 57-60) glosaba a Aquilano: «necio quien... / quiere un gusto estantío, / donde come con hastío / siempre una misma afición».

3 El taller de Alonso Martín, primero, y de su viuda, Francisca de Medina, después, se había encargado de las primeras ediciones o reediciones de las Partes II (1609 y 1610), VI (1615), VII (1617), VIII (1617), IX (1617), X (1618), XI (1618) y XII (1619). Véase, a este respecto, y en correlación, Iriso y Laplana, 1998; Pineda y Pontón, 2005; Di Pastena, 2008; Ramos, 2009; Presotto, 2007; Valdés y Morrás, 2010; Fernández y Pontón, 2012; Laplana, 2013.

4 Véase Presotto, 2007, Valdés y Morrás, 2010, Fernández y Pontón, 2012, y Laplana, 2013. El pasajero desencuentro entre Lope y el Duque viene refrendado por una carta de la que nos da noticia Carlos Peña, ya reseñada por Fernández Rodríguez, 2014a, p. 6, n. 12. Para estas y otras circunstancias de la preparación e impresión de la Parte XIII sigo, en líneas generales, lo expuesto por Fernández Rodríguez, 2014a. También tengo presentes las ideas de López Martínez, 2015, para la Parte XIV, pues ese volumen se ideó y preparó de manera conjunta con el anterior.

5 No era la primera vez que se tenía que trabajar así, pues debió de ser la tónica habitual antes de la Parte IX; pero pronto debieron de acostumbrarse a las ventajas de los autógrafos, porque tan fácil es adaptarse a lo bueno, cuanto difícil volver a lo menos cómodo. Sin duda, los autógrafos de Lope tenían una disposición muy cuidada y sistemática, lo cual evidentemente facilitaría la tarea de la puesta en limpio. Véase para este aspecto el estudio de Sònia Boadas, 2021, incluido en el presente volumen. Debe considerarse que, aunque los ejemplares que consiguiera Lope fueran los autógrafos que él mismo había vendido, estos podían haberse modificado, como mínimo, por los autores de comedias, para adaptar los textos a la representación, y por los censores de las representaciones. Sobre las diferentes vidas de los textos de Lope, consúltese la visión de conjunto de Pontón, 2017.

6 Sobre la causas e intención de Lope al incluir las dedicatorias y el nombre de los representantes, véanse de nuevo Fernández Rodríguez, 2014a, y López Martínez, 2015, así como Tropé, 2015.

7 El manuscrito se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia (Signatura Ashb. 1898). No insisto en este particular pues los estudios pormenorizados de Presotto 2000, pp. 134-140, y 2020, así como las ediciones de Hamilton, 1948, Aragone, 1957, y Fernández Rodríguez, 2014b, describen y estudian con detenimiento el manuscrito y su condición de original.

8 Los casos de originales autógrafos son minoría: el catálogo realizado por Garza, 2005, recoge solo 9 casos. Podría sumarse alguno más, hasta 16, si se tienen en cuenta copias autógrafas parciales, originales sin marcas de cajista o que no llegaron a imprimirse. Asimismo, hay que notar que el de *El cardenal de Belén* no solo es una rareza como original, sino que también lo es como autógrafo, pues es el único de los conservados que contiene ese tipo de marcas.

9 Para comprender las características de los originales de imprenta resultan imprescindibles los estudios de Andrés Escapa y otros, 2000, Garza, 2003, 2004, 2005, 2009, 2012, y en prensa, 2005, pp. 55-73, y 2020, Díaz Moreno, 2006, Zugasti, 2008, y Gómez Moral, 2018.

10 Véase sobre todo Andrés Escapa y otros, 2000, pp. 33-34.

11 Según Garza, 2005, § 1.2.2., del corpus de originales de los siglos XVI y XVII conservados, solo 30 carecen de rúbrica en fecha posterior a 1558, momento en que esa firma se convierte en dedicatoria. Una posible explicación, aducida ahí por la misma investigadora, es que en esos casos hubo una dualidad de originales. Sobre esta circunstancia véase también Rico, 2005, p. 127. Es muy alta significativo que el autógrafo de *El poder de la amistad* de Moreto, conservado en la Biblioteca Nacional (Vitrina 7-4), también se utilizara como original de imprenta y también careciera de rúbricas. Desgraciadamente, el hecho de no conservar un corpus mayor de originales de imprenta de textos dramáticos no permite establecer analogías ni extraer conclusiones firmes. En cualquier caso, las circunstancias de impresión de *El cardenal de Belén* y de *El poder de la amistad* son bien distintas. Sobre la pieza moretiana y ese testimonio en particular, véase Zugasti, 2008.

12 Sobre el proceso de preparación y cuenta del original véase, en especial, Garza, 2000, y 2005, § 2.

13 Todo parece indicar que, desde la *Novena*, Lope concibió su proyecto editorial por tandas de dos Partes (IX-X; XI-XII, XIII-XIV). Sobre esta planificación conjunta, véase Presotto, 2007; Valdés y Morrás, 2010; Fernández y Pontón, 2012; Laplana, 2013; Fernández Rodríguez, 2014a; y López Martínez, 2015. Cabe recordar que el ritmo de publicación de las Partes desde que Lope se

scite\_



“ocupaba” de ellas había sido de aproximadamente un volumen cada seis meses y las tasas así lo demuestran: julio de 1617 (IX), enero de 1618 (X), mayo de 1618 (XI) y diciembre de 1618 (XII) (lo señalaba ya López Martínez, 2015, p. 3, n. 4). En esta ocasión el proceso se alargó un poco más, posiblemente por el trabajo de recopilación de textos.

14 Téngase en cuenta que ambos autores habían protagonizado un litigio unos años antes, entre 1616 y 1617, a cuenta precisamente de la representación de obras de Lope. Esa circunstancia pudo tener que ver con la decisión del Fénix de añadir en sus impresos cuál era la compañía que había representado la obra, y posiblemente también influyó en la configuración de las Partes XIII y XIV. Fernández Rodríguez, 2014a, p. 6, y López Martínez, 2015, p. 5, ofrecen explicaciones más detalladas.

15 La edición príncipe del *Persiles* así lo atestigua, pues nos permite acotar ese período a unos 4 meses aproximadamente, desde la muerte del autor, acaecida a finales de abril de 1616, hasta la firma de la aprobación, realizada el 9 de septiembre de ese año. Sabemos que el joven Juan de Villarroel se dio mucha prisa en realizar los trámites de edición de la última novela de Cervantes, por lo que esas fechas posiblemente nos den lo que podía considerarse un plazo mínimo. Ese libro sumaba 58 pliegos, frente a los 76 de la Parte XIII, lo cual, por analogía, nos ofrece el cálculo aproximado de esos 5 meses. Tomo estos datos de Boadas y Fernández, en prensa.

16 Sobre la figura de Alonso Pérez véase el estudio de Cayuela, 2005. Hasta ese momento, Alonso Pérez se había hecho cargo de las ediciones o reediciones de las Partes I, II, IX, XI y XII, contando siempre con la imprenta de Alonso Martín y después de su viuda, con la única excepción de la *Primera*, impresa en Valladolid en 1604 por Luis Sánchez (Moll, 1995, y Giuliani, 2005, p. 13).

17 Eso mismo ocurrió en la impresión de las príncipes de las Partes VII, VIII y X. Véanse las circunstancias de cada una de ellas en Di Pastena, 2008, pp. 18-19, Ramos, 2009, pp. 25-26, y Valdés y Morrás, 2010, pp. 34-36. Esas dos imprentas colaboraron regularmente, sobre todo por iniciativa de Alonso Pérez o Miguel de Siles, y no solo para obras de Lope: un buen ejemplo de ello es la impresión de la *Historia general de España*, de Mariana (1616-1617), en dos volúmenes, el primero a cargo de la Viuda y el segundo a cargo de «Cuesta». Recordemos al paso que desde 1607 el taller de «Juan de la Cuesta» solo conservaba su nombre y en realidad estaba regentado por su mujer, María de Quiñones (véase al respecto Moll, 2015, y Rico, 2005, pp. 149-150).

18 Uno de los casos más llamativos es el de la Parte X, que se imprimió en poco más de un mes (Valdés y Morrás, 2010, p. 36).

19 La Parte XII, sin ir más lejos, se había impreso en menos tiempo, poco más de dos meses: los que van entre el 6 de octubre de 1618, fecha del privilegio, y el 14 de diciembre de ese mismo año, momento en que se da la Fe de erratas. Véase Laplana, 2013, p. 9.

20 El taller de la Viuda de Alonso Martín casi encadenó la impresión de las *Rimas sacras* del propio Lope, cuya tasa es del 24 de septiembre de 1619, con la Parte XIII, y debió de compaginar esta última con el *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa, con Fe de erratas del 7 de diciembre de 1619. El *Directorium conscientiae* de san Juan de la Cruz había pasado las primeras censuras en marzo de 1619, pero hasta el 26 de diciembre de ese año no obtuvo la correspondiente licencia de impresión y posiblemente fue el libro que se imprimió después de la Parte (la tasa es del 20 de mayo de 1620). He conseguido rastrear 51 obras impresas por el taller de Francisca de Medina, en 1619 y 1620, en el repertorio de Wilkinson y Ulla Lorenzo, 2016, de muy diverso género, formato y extensión, pero destacan por su envergadura la *Escuela de la perfeta y verdadera sabiduría*, de Miguel Zaragoza de Heredia, con 632 folios, la *Segunda parte de la práctica, y teórica de cirugía*, de Dionisio Daza Chacón, con 380 folios, ambas en cuarto, y la *Agricultura general*, de Gabriel Alonso de Herrera, de 273 folios, en folio. En el mismo periodo, y de nuevo siguiendo los datos de Wilkinson y Ulla Lorenzo, 2016, el taller de «Juan de la Cuesta» publicó 26 impresos.

scite\_



3 sí sucede también, por ejemplo, en la Parte I (Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 1997, pp. 5). Utilizo el ejemplar de la edición príncipe conservado en la biblioteca de la Universidad plutense, con signatura FOA 243.



0 véase, en especial, López Martínez, 2015, pp. 27-28.



0 sí lo explican, por ejemplo, Garza, 2000, y Moll, 2000, pp. 25-26.



0 no explican Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 1997, pp. 14-15, para la *Parte primera*, que cuenta también una doble numeración: la distinción de signaturas permitía la correcta ordenación de los pliegos que, atendiendo solo al número de los folios, podía llevar a confusión, pues había dos folios 1, dos folios 2...

25 A nuestro propósito es relevante señalar que para el proyecto de impresión conjunto de las partes VII y VIII, la colaboración con la imprenta de «Juan de la Cuesta» no se programó de entrada y correspondió a un tercio de ambos volúmenes (Di Pastena, 2008, pp. 18-19, y Ramos, 2009, pp. 25-26).

26 Valdés y Morrás, 2010, p. 36. Una situación parecida la hallamos en la edición en dos volúmenes de la *Historia* de Mariana, mencionada antes.

27 Las únicas excepciones son significativas: en *El desconfiado*, ese «FIN» (f. Q5v, 125v) se compone en un cuerpo mayor y a continuación se completa la página con un adorno de cenefas de igual composición, aunque menos filas, que el que hallaremos al final del libro; en *El cardenal de*

*Belén* la palabra aparece en cursiva (f. 152r). La diferencia es mínima, pero no deja de diferir del resto de comedias de su grupo.

28 En cualquier caso, este adorno de cenefas fue utilizado en ambas imprentas, por lo que, por sí solo, no tiene valor distintivo (Fernández Rodríguez, 2014a, pp. 18-20, y López Martínez, 2015, pp. 32-33).

29 He constatado diferencias entre los ejemplares que se consideran de la primera edición, pero debido a las restricciones de movilidad que nos afectan desde inicios de 2020 solo he podido consultar directamente el custodiado en la BNE, R/25193. Para el de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, 1-1954, y el de la Universidad Complutense, FOA 243, he consultado reproducciones digitales. Sin el debido estudio material de los testimonios, por tanto, no me hallo en condiciones de llegar a conclusiones firmes.

30 Tomo los datos de *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, II, pp. 1109-1110. La parte XI presentaba 132 erratas y la XII, 133 (*Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, II, pp. 961-962, y *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, II, pp. 965-966), lo cual, por analogía, implica que el taller de «Juan de la Cuesta» en solo seis comedias cometió tantos errores como en otras ocasiones el taller de la Viuda en toda una Parte, es decir, en el doble de piezas.

31 Andrés Escapa y otros, 2000, p. 40.

32 Un ejemplo claro de ello son los preliminares de *El peregrino en su patria*, cuya materialidad se explica solo por un cambio de última hora en los textos incluidos en esa sección. Para esa obra, el tiempo suplementario del que dispuso Lope para recopilar, reordenar, escribir o reescribir la dedicatoria, el prólogo, la lista de comedias y los poemas laudatorios fue de unos seis meses, los que van desde la entrega del texto para su puesta en limpio (aproximadamente en agosto de 1603) hasta la concesión de la tasa, en febrero de 1604. Véase Boadas y Fernández, en prensa.

33 Un buen ejemplo de ello es la dedicatoria de *Pedro Carbonero* para Diego Félix Quijada, fechada el 14 de mayo de 1620 (véase la edición del texto, p. 37). Esta comedia se incluyó en la Parte XIV, con aprobación del 23 de octubre de 1619 y privilegio de 26 de diciembre de ese mismo año. Estas fechas muestran que, sin lugar a dudas, la dedicatoria se redactó con posterioridad a la tramitación de permisos. De hecho, según López Martínez, 2015, p. 8, n. 16, es posible que la mayoría de las dedicatorias de esa Parte se redactaran en la primavera de 1620. No se trataba de un caso aislado: la dedicatoria de *El vellocino de oro*, pieza incluida en la Parte XIX, expone datos que ubican su redacción en 1623, cuando las licencias se habían otorgado el año anterior (véase la edición del texto, pp. 573-574).

34 Como muestra, por ejemplo, la colección de manuscritos apógrafos copiada por Ignacio de Gálvez (Iriso 1997).

35 Presotto, 2000, pp. 17-21, y Boadas, 2021.

36 Esta circunstancia, sobre todo si el título se copiaba en página aparte, debió de propiciar más de un despiste. Ejemplo de ello es que la pérdida material del título con toda probabilidad supuso la invención en la imprenta de un epígrafe distinto para la comedia *Los Carvajales*, publicada como *La inocente sangre* (Boadas y Fernández, 2020, pp. 428-434).

37 De hecho, en el autógrafo, al inicio del segundo acto, «donde debería aparecer el folio con las *dramatis personae* de esa jornada, se pueden apreciar los restos de unos folios que fueron arrancados» (Boadas, 2021, § *Dramatis personae*).

38 Presotto, 2000, pp. 20-21, y 2020, pp. 506-507; Boadas, 2021.

39 Es conocido que esa tarea de revisión no siempre era muy sistemática; así, «con más o menos diligencia, los correctores generales se limitaban a señalar las *mentiras* que el cotejo con el *original* (en teoría) o un rápido golpe de ojo (en la práctica) denunciaba como deslizadas en un ya definitivamente impreso» (Rico, 2005, p. 54).

scite\_



Véase el recuento de errores completado con los fallos en las firmas, en Fernández Rodríguez, 2014a, pp. 24-25.



0 sí lo explica Rico, 2005, pp. 217-237. Véase, además, el curioso ejemplo aducido por Garza,



5, § 2.2.1. b, que reproduce el testimonio de Juan Méndez Nieto a propósito de la impresión



de sus *Discursos medicinales*: «Adviértase en la impresión que los números de esta tabla, que

según el original de mano, correspondan a los pliegos de la impresión, aunque no avía para

advertir cossa tan clara».

42 Se trata de un error de transcripción factible en lo conceptual y muy acorde con el contexto de caos que estamos describiendo.

43 Otra combinación posible sería la suma de *El remedio en la desdicha* y *El desconfiado*, pero no tendría sentido que la primera se hubiera reubicado en el lugar que ocupa, la tercera pieza de la Parte, pues hubiera obligado, como poco, a reenumerar el original a partir de ahí.

44 En paralelo, cabe explicar que el borrador de la Tabla debía de parecerse bastante a ese orden y esto ayuda a comprender la confusión en la numeración de *Los locos de Valencia*, a la que simplemente habrían asignado el inicio de la comedia siguiente. No es de extrañar que los retoques en la Tabla debidos a la reordenación de comedias facilitaran este o cualquier otro tipo de despiste. Para *Santiago el Verde*, en cambio, sospecho que su inicio en el folio 51 puede ser un

simple error del componedor que siguió la numeración lógica sin atender a su original y, en cuanto retomó las marcas de cuenta, pasó sin más al f. 94, a no ser que el error estuviera ya en el propio original, por algún otro tipo de reordenación de la que no vemos más huella. Como sea, a la luz de ese posible orden, los errores de foliación se reducen considerablemente, pues se pasa de los más de 100 folios mal numerados que consignábamos antes en el cuadro a menos de una decena, una cifra mucho más asumible y habitual.

45 El taller de «Juan de la Cuesta» no renumeró el original de sus comedias. Haberlo hecho hubiera supuesto un suplemento de tiempo y una complicación de trabajo inasumibles. A fin de cuentas, la Tabla y el impreso se correspondían casi perfectamente, salvo por el descuido de *Los locos de Valencia*.





46 Desde luego, hay que suponer un proceso análogo para *El desconfiado*. Desgraciadamente no conservamos ningún testimonio que pueda refrendar esta afirmación ni las variantes textuales dan ninguna pista al respecto (véase la edición del texto, realizada por José Javier Rodríguez). Sí resulta significativo, y refuerza la hipótesis, que el final de la pieza difiera del resto, como apuntábamos antes, lo cual nos dejaría intuir que el original también se preparó en un momento distinto.












47 No es verosímil, aunque no imposible, que se tirara —de entrada o de nuevo— todo el cuaderno solo para eliminar ese presunto colofón, pues para ello solo era necesario reimprimir el pliego externo. Pero que se aprovechara una circunstancia para, de paso, quitar esa referencia no es descabellado. Y el hecho de que en la reedición de la misma Viuda, a plana y renglón, no se viera la necesidad de reproducir el adorno final que aparece ahí en la *princeps* tal vez es muestra de ello.

## Índice de ilustraciones





	<b>Título</b>	Figura 1. Titulillos de los folios vueltos de piezas impresas por el taller de la Viuda de Alonso Martín (Univ. Complutense, FOA 243).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-1.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 3,8k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-2.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 5,0k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-3.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 5,6k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-4.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 5,0k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-5.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 4,3k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-6.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 4,8k
	<b>Título</b>	Figura 2. Titulillos de los folios vueltos de piezas impresas por el taller de «Juan de la Cuesta» (Univ. Complutense, FOA 243).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-7.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 3,1k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-8.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 3,4k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-9.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-9.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 2,9k
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-10.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-10.jpg</a>
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 2,8k

scite\_

-  3
-  0
-  0
-  0

	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-11.jpg">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-11.jpg
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 3,6k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-12.jpg">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-12.jpg
	<b>Ficheros</b>	image/jpeg, 4,0k
	<b>Título</b>	Figura 3. Titulillo de los folios vueltos en el cuaderno tt (Univ. Complutense, FOA 243).
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-13.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-13.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 4,1k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-15.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-15.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 116k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-17.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-17.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 158k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-19.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-19.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 183k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-21.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-21.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 264k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-23.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-23.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 194k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-25.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-25.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 237k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-27.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-27.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 244k
	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-29.png">URL</a>	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/20112/img-29.png
	<b>Ficheros</b>	image/png, 234k

**scite\_**

-  3
-  0
-  0
-  0

**Para citar este artículo**

Referencia en papel  
 Laura Fernández, «El autógrafo de «El cardenal de Belén» de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente», *Criticón*, 142 | 2021, 109-128.

Referencia electrónica  
 Laura Fernández, «El autógrafo de «El cardenal de Belén» de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente», *Criticón* [En línea], 142 | 2021, Publicado el 20 septiembre 2021, consultado el 03 marzo 2026. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/20112>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.20112>

**Este artículo es citado por**

- Fernández García, Laura. (2024) *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro* . DOI: 10.30687/978-88-6969-819-4/005
- Blasut, Giada. (2024) Las didascalias en los manuscritos autógrafos de Lope. A vueltas sobre su doble realización gráfica. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyi
- Fernández García, Laura. (2024) Tres autógrafos dramáticos del Siglo de Oro empleados como originales de imprenta: a propósito de Lope, Moreto y Matías de los Reyes. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyj

---

## **Autor**

### **Laura Fernández**

Laura Fernández es investigadora del Grupo PROLOPE, de la Universitat Autònoma de Barcelona. Especialmente interesada por la edición de textos, la crítica textual y la bibliografía material, ha realizado diversas ediciones de obras del Siglo de Oro, entre las que destacan algunos títulos de Lope de Vega (*El cuerdo en su casa*, *La inocente sangre*), Quevedo (*El buscón*) y Cervantes (*Viaje del Parnaso*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*), publicados por editoriales e instituciones de reconocido prestigio, como Gredos o la Real Academia Española. Sus trabajos más recientes han estudiado la implantación de los estudios de bibliografía textual en España, ofreciendo una visión de conjunto y algunos casos particulares, centrados sobre todo en las comedias de Lope y *El peregrino en su patria*. ORCID: 0000-0001-5068-658X  
laura.fernandez.garcia@uab.cat

---

## **Derechos de autor**



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

scite_	
	3
	0
	0
	0