

Sueltas, relaciones, pasillos y coloquios: la comedia caballeresca áurea en la imprenta del siglo XVIII¹

Resumen: El objetivo del presente trabajo consiste en analizar cuál fue la recepción de la comedia caballeresca áurea en el siglo XVIII. El análisis de las carteleras y de las ediciones impresas revela una falta de correspondencia entre la escena de los teatros públicos y la librería del siglo XVIII. Esta última concedió un espacio privilegiado al subgénero caballeresco que, sin embargo, quedó anulado de las tablas, tal vez por no cumplir con los presupuestos neoclásicos. Los tipógrafos y editores dieciochescos lograron crear un universo para hacer pervivir este subgénero mediante la publicación de sus textos en forma de impresos sueltos. Este tipo de ediciones permitió al público dieciochesco seguir leyendo y representar en espacios privados las historias de caballerías.

Palabras clave: Comedia caballeresca, Siglo de Oro, siglo XVIII, teatro, impresos sueltos.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the reception of the Golden Age chivalric comedy in the 18th century. The analysis of billboards and printed editions reveals a lack of correspondence between the public theatre scene and the eighteenth-century bookshop. The latter granted a privileged space to the chivalrous subgenre, which was, however, annulled from the boards, maybe because it did not comply with neoclassical assumptions. Eighteenth-century typographers and publishers succeeded in creating a universe for the survival of this sub-genre by publishing its texts in the form of chapbooks. This type of edition allowed the eighteenth-century public to continue to read and perform the histories of chivalry in private spaces.

Keywords: Chivalric Comedy, Golden Age, 18th Century, Theatre, Chapbooks.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto ISTAE: impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase (ASODAT. Tercera fase) – GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO 2022 – Proyectos de investigación no orientada, referencia PID2022–136431NB-C66, financiado por el Ministerio de Ciencia (Agencia Estatal de Investigación). Se incluye, además, en las actividades llevadas a cabo por el Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela que cuenta con financiación del Plan Galego IDT de la Xunta de Galicia durante el período 2023–2026, ref. ED431C 2023/06.

La materia caballeresca, empleada de diversos modos transtextuales (Demattè, 2005, p. 183), alcanzó una notable fortuna en el teatro del siglo XVII. En este contexto se escribieron, representaron e imprimieron piezas teatrales que se articulaban, de forma seria o burlesca, en torno a los títulos, motivos y personajes famosos de los libros de caballerías (Demattè 2020: 128). Se trata de comedias en las que se aprecia una predilección por episodios que brindaban una puesta en escena espectacular mediante el uso de tramoyas y música, obras en las que dominaba el gusto por la fantasía, la magia, el ilusionismo, las aventuras inverosímiles y los trucos escénicos sorprendentes (Demattè 2015: 156).

La sustancia caballeresca pervivió en la literatura durante todo el siglo XVIII; así, no puede olvidarse el éxito que alcanzaron en este período las novelas de caballerías y, particularmente, las llamadas historias de caballerías, género editorial breve que formó parte de los elencos de todas las librerías españolas dieciochescas². Por otra parte, las comedias de teatro y, particularmente las de magia, que tantos éxitos cosecharon hasta su prohibición en 1788, presentaban las mismas características mencionadas para las comedias caballerescas del siglo XVII (Andioc 1987: 93). Por ambos motivos resulta sorprendente observar que, sin embargo, las comedias que integran el corpus de este subgénero dramático áureo³, reproducido a continuación, apenas hayan gozado de fortuna escénica en el siglo XVIII, de acuerdo, al menos, con las carteleras madrileñas (Andioc y Coulon 1997)⁴.

² Las historias de caballerías fueron impresas a lo largo de todo el siglo XVIII como pliegos sueltos en las principales ciudades de la Península Ibérica. En este sentido, es pertinente recordar que, cuando en 1766, el Gobierno español prohibió a Antonio Sanz reimprimir seis historias populares de tipo caballeresco, por contravenir las reglas neoclásicas, el impresor madrileño tenía a la venta en su librería más de 16.000 ejemplares de estas ediciones en formato suelto, lo que ofrece una idea de la importancia del género en la librería del siglo XVIII (López 1993: 352).

³ Las ediciones y trabajos que se han dedicado al subgénero nos han permitido trazar un corpus de veintitrés comedias caballerescas escritas en el siglo XVII. A este respecto pueden considerarse los estudios clásicos de Demattè (2005), junto con los avances que la crítica ha ido estableciendo en diferentes trabajos y que resume Crivellari (2023). Asimismo, debe considerarse el proyecto *Teatro Caballeresco*, que dirige el mismo Crivellari y se centra en analizar la presencia e influencia de la tradición caballeresca en el teatro del Siglo de Oro español desde una perspectiva digital: <https://teatrocaballeresco.netseven.it/>. El corpus que ofrecemos como punto de partida aspira a ser únicamente una muestra significativa que nos permita alcanzar conclusiones de interés en torno a la fortuna escénica y, más tarde, al éxito editorial de este subgénero en el siglo XVIII; pero no puede ser exhaustivo, puesto que no es el objeto del trabajo.

⁴ Considérense las prevenciones que el trabajo con las carteleras teatrales implica debido a las, en ocasiones, atribuciones dudosas.

Tabla 1. *Corpus de comedias caballerescas*

Corpus comedias caballerescas	
Autoría	Título
Anónima	<i>Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos</i>
Anónima	<i>Las aventuras de Grecia</i>
Anónima	<i>La ardiente espada</i>
Calderón de la Barca	<i>El castillo de Lindabridis</i>
Calderón de la Barca	<i>El jardín de Falerina (en dos jornadas)</i>
Castillo Solórzano	<i>Los encantos de Bretaña</i>
Castillo Solórzano	<i>La torre de Florisbella</i>
Castro	<i>Mocedades del Cid</i>
Cervantes	<i>La casa de los cielos y selvas de Ardenia</i>
Hurtado de Mendoza	<i>Querer por solo querer</i>
Leiva Ramírez de Arellano	<i>Amadís y Niquea</i>
Martínez de Meneses, Zabaleta y Suárez de Deza	<i>El príncipe de la estrella y castillo de la vida</i>
Mira de Amescua	<i>El palacio confuso</i>
Monroy y Silva	<i>Las violencias del amor</i>
Paravicino y Arteaga	<i>Gridonia o cielo de amor vengado</i>
Pérez de Montalbán	<i>Don Florisel de Niquea</i>
Rosete Niño	<i>La gran torre del Orbe</i>
Vega Carpio	<i>Los palacios de Galiana o Amores de Carlos</i>
Vega Carpio	<i>La puente del mundo</i>
Vega Carpio	<i>El premio de la hermosura</i>
Vega Carpio y Pérez de Montalbán ⁵	<i>Palmerín de Oliva</i>
Vélez de Guevara	<i>El caballero del sol</i>
Villamediana	<i>La gloria de Niquea</i>

⁵ Sobre la autoría de esta pieza ver el artículo de Vega García-Luengos (2023), quien ha demostrado, mediante la estilometría, que Lope pudo hacer escrito la primera jornada, Pérez de Montalbán la segunda y ambos la tercera.

El análisis de las carteleras revela que la pieza de mayor éxito fue *El jardín de Falerina*, la zarzuela calderoniana en dos actos, que se representó en quince ocasiones entre 1711 y 1775, aunque no sabemos si su fama se debió al interés por la materia caballeresca, al nombre del autor que apadrinaba la pieza, el más apreciado de los dramaturgos áureos a lo largo de todo el siglo XVIII, o a la importancia del teatro musical a lo largo de la centuria⁶. Con todo, a su lado deben recordarse otras representaciones del subgénero que nos interesa: en 1711 y 1731 las dos de *Amadís y Niquea* de Francisco Leiva Ramírez de Arellano; las escenificaciones de la pieza anónima *Las proezas de Esplandián y amor deshace encantos* en 1729 y 1740 y las dos puestas en escena de *El caballero del Febo*, de Pérez de Montalbán, en 1718 y 1730. Por último, se localiza una representación de *Querer por solo querer*, de Hurtado de Mendoza, en 1733. Se observa, pues, que casi todas ellas ocuparon las carteleras de la primera mitad del siglo XVIII, pero prácticamente no se mencionan en las de la segunda mitad, cuando, de hecho, el mismo Andioc (1987: 14) indica que se aprecia un notable descenso del teatro aurisecular en las carteleras y también, específicamente, del de Calderón, aunque este seguirá siendo el dramaturgo al que se acuda con mayor frecuencia. Ante tal panorama podemos constatar, como antes señalábamos, la escasa presencia de este subgénero en los teatros públicos españoles durante el siglo XVIII, pese a reunir muchas de las características que interesaban al público del período. Nos preguntamos, sin embargo, si existió una correspondencia entre la escena de los teatros públicos y la imprenta del siglo XVIII. Nuestra investigación ha permitido comprobar que los talleres tipográficos y las librerías parecen haber otorgado un espacio de mayor importancia a este subgénero; puesto que, frente a las cuatro piezas representadas en alguna ocasión a lo largo del siglo XVIII, al menos ocho de estas obras (*El castillo de Lindabridis*, *El jardín de Falerina*, *Mocedades del Cid*, *Querer por solo querer*, *Amadís y Niquea*, *Don Florisel de Niquea*, *Palmerín de Oliva* y *El caballero del sol*) se editaron, total o parcialmente, una o más veces, en la centuria que nos interesa y en diferentes formatos⁷.

⁶ Ver Palacios Fernández (2014).

⁷ Para poder estudiar la transmisión de los textos teatrales en el siglo XVIII es preciso acudir a fuentes bibliográficas de diverso tipo. En este sentido, es imprescindible la consulta de la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* que, entre 1981 y 2001, publicó Aguilar Piñal. Sin embargo, este repertorio incorpora únicamente la obra de los autores del siglo XVIII, por lo que para entender el éxito editorial que durante todo

Tabla 2. *Corpus de comedias caballerescas representadas e impresas en el siglo XVIII*

Corpus de comedias caballerescas representadas e impresas en el siglo XVIII					
Autoría	Título	Representaciones	Sueltas	Libro	Relaciones, coloquios, pasillos
Anónima	<i>Las proezas de Esplandián</i>	2			
Anónima	<i>Las aventuras de Grecia</i>				
Anónima	<i>La ardiente espada</i>				
Calderón de la Barca	<i>El castillo de Lindabridis</i>		2	1	
Calderón de la Barca	<i>El jardín de Falerina (en dos jornadas)</i>	15	6	2	
Castillo Solórzano	<i>Los encantos de Bretaña</i>				
Castillo Solórzano	<i>La torre de Florisbella</i>				
Castro	<i>Mocedades del Cid</i>		8		
Cervantes	<i>La casa de los cielos y selvas de Ardenia</i>				

(Continued)

el XVIII alcanzaron los dramaturgos barrocos resulta necesario consultar otro tipo de fuentes. A este respecto, el avance en la producción de catálogos colectivos, catálogos bibliográficos, y los catálogos firmados por Profeti (1976 y 1982) y Vega García-Luengos (1993), para el caso de Pérez de Montalbán, o los Reichenberger (1979–1981), para el de Calderón, e informatizados de diversas bibliotecas del mundo, así como los procesos de digitalización de muchas de estas colecciones, a veces auspiciados por grandes empresas o iniciativas —como Archive.org o Google—, han facilitado el acceso a materiales inasequibles hasta tiempos recientes. A estos recursos debe sumarse el trabajo desarrollado en el ámbito de proyectos de investigación académicos que han rescatado y estudiado testimonios impresos que conservan textos teatrales. Deben considerarse, a este respecto, los proyectos que integran ASODAT, particularmente ISTAE y, asimismo, los proyectos *Comedias Sueltas USA* y *Mapping Pliegos*.

Tabla 2. *Continued*

Corpus de comedias caballerescas representadas e impresas en el siglo XVIII					
Autoría	Título	Representaciones	Sueltas	Libro	Relaciones, coloquios, pasillos
Hurtado de Mendoza	<i>Querer por solo querer</i>	1		1	
Leiva Ramírez de Arellano	<i>Amadís y Niquea</i>	2			
Martínez de Meneses, Zabaleta y Suárez de Deza	<i>El príncipe de la estrella y castillo de la vida</i>				
Mira de Amescua	<i>El palacio confuso</i>				
Monroy y Silva	<i>Las violencias del amor</i>				
Paravicino y Arteaga	<i>Gridonia o cielo de amor vengado</i>				
Pérez de Montalbán	<i>Don Florisel de Niquea</i>		12		4
Rosete Niño	<i>La gran torre del Orbe</i>				
Vega Carpio	<i>Los palacios de Galiana o Amores de Carlos</i>				
Vega Carpio	<i>La puente del mundo</i>				
Vega Carpio	<i>El premio de la hermosura</i>				
Vega Carpio y Pérez de Montalbán	<i>Palmerín de Oliva</i>		9		4
Vélez de Guevara	<i>El caballero del sol</i>		1		
Villamediana	<i>La gloria de Niquea</i>				

Contamos con escasas ediciones de estas comedias en formato libro, ya que en el siglo XVIII desaparece casi por completo la edición de la parte, entendida esta como la concebida en tanto que volumen extenso que acoge doce o menos comedias publicadas con paginación continuada y está sujeta a la solicitud de la correspondiente licencia o privilegio. Existieron algunas excepciones a esta regla. Debemos considerar los dos proyectos editoriales que acogieron la publicación de las comedias completas de Calderón a lo largo del XVIII⁸ y en cuyo contexto se integran la zarzuela *El jardín de Falerina y El castillo de Lindabridis*. También puede mencionarse el volumen de obras líricas y cómicas de Hurtado de Mendoza que publicó Juan de Zúñiga a costa de Medel del Castillo en 1728, en la que se incluye *Querer por solo querer*. Asimismo, resulta fundamental recordar otras empresas editoriales, desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XVIII, que comenzaron a ofrecer recopilaciones teatrales en nuevos formatos. En este contexto es imprescindible mencionar, por ejemplo, la *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, reunidas por el editor Sancha y el erudito Cerdá y Rico, en 21 volúmenes, y publicada en Madrid entre 1776 y 1779.

Los ejemplos mencionados tuvieron, no obstante, un carácter inusual y la situación ruinososa en la que se encontraba la imprenta española desde los inicios del siglo XVIII forzó a los negocios a hacer proliferar la publicación de pliegos sueltos; este género editorial resultaba más económico en su producción (López 1988: 240) y más rentable en su venta. La transmisión del teatro áureo en el siglo XVIII es un ejemplo señero de este nuevo modelo, puesto que sus textos se publicaron completos como comedias sueltas y también de manera fragmentaria recogidos en relaciones, coloquios y pasillos⁹.

El género editorial más exitoso en este contexto fue la comedia suelta. Siete de las veintitrés piezas caballerescas antes mencionadas formaron parte de

⁸ La primera reedición de las nueve partes calderonianas editadas por Vera Tassis apareció en Madrid entre 1715 y 1731 a cargo de la viuda de Fernández. Recuérdese que la *Parte quinta* supone una edición ilegal; mientras que la *novena*, en la que se publica *El castillo de Lindabridis*, fue una edición falsificada. La segunda reedición, que rompió con el número de comedias habitual desde Lope y, del mismo modo, con el orden de la edición a cargo de Vera Tassis, es la que inicia Apontes en 1760 y también se publica en Madrid. Ver, al respecto de ambos proyectos, Moll (1983).

⁹ Pueden consultarse al respecto los resultados de la investigación llevada a cabo por Cortés Hernández entre los años 2004 y 2008: *Literatura de cordel y teatro en España (1675–1825)* (<http://www.pliegos.culturaspopulares.org>).

los proyectos editoriales más significativos emprendidos por los impresores peninsulares en el siglo XVIII y, así, se publicaron en diferentes talleres sevillanos —como los de Lucas Antonio Bedmar, José Antonio de Hermosilla, Francisco de Leefdael y su viuda, José Padrino o Manuel Nicolás Vázquez—, barceloneses —como el de Francisco Surià y Burgada—, salmantinos —como la Imprenta de la Santa Cruz—, madrileños —Antonio Sanz y Andrés de Sotos— valencianos —José y Tomás de Orga—, murcianos —Francisco Navarro— o burgaleses —como la Imprenta de la Santa Iglesia—. Aún en la imprenta de este siglo continuamos observando, no obstante, la proliferación de comedias sueltas publicadas sin datos de lugar e imprenta, cuya identificación es urgente para poder ofrecer un panorama más completo de la publicación y recepción de esta tradición literaria.

Muy significativo resulta estudiar de forma precisa los ejemplares conservados de estas ediciones, pues muchos de ellos conservan notas manuscritas o impresas, tachadas o a la vista, realizadas en el mismo papel o añadidas *a posteriori* mediante banderillas. Estos aditamentos textuales, ajenos al impreso original, nos ayudan a trazar la historia de los ejemplares, las colecciones a las que pertenecieron, los viajes que realizaron, las intervenciones de conservación a las que se sometieron, los usos que se les dieron en los teatros o los mercados en los que se vendieron.

En este sentido, es de interés recordar dos ejemplares de las ediciones sevillanas impresas por José Padrino de las comedias *Don Florisel de Niquea* y *Palmerín de Oliva*¹⁰. En ambos casos, al original se añadió, con posterioridad, un segundo colofón, para cuya composición se hizo uso de otros tipos de imprenta y en el cual se señalaba la venta de la edición en Lima, en la tienda de la imprenta de la calle de Concha. El nuevo pie de imprenta indica la existencia de un comercio de pliegos sueltos teatrales entre Sevilla y Lima, así como el éxito de las dos piezas al otro lado del Atlántico¹¹. Dicha hipótesis queda, en efecto, refrendada a través de la localización de ejemplares

¹⁰ Los ejemplares se conservan en la John Carter Brown Library bajo las siglas B748.P438pc y BA748.P438p. La digitalización de las sueltas está disponible a través de Archive.org: <https://archive.org/details/paracontodosherm00prez/page/n1/mode/2up> y <https://archive.org/details/palmerindeoliva00prez/page/n1/mode/2up>.

¹¹ En el caso de la edición de *Don Florisel de Niquea*, tal vez, pueda vincularse también de algún modo con la representación de la comedia que tuvo lugar en la ciudad peruana en 1731 (Demattè 2020: 150).

de otras ediciones de Padrino, correspondientes a distintas comedias áureas, con el mismo colofón limense añadido *a posteriori* y conservadas también en la biblioteca John Carter Brown. Estas son *El fénix de España*¹², *El lego del Carmen San Franco de Sena*¹³, *A lo que obliga un agravio*¹⁴, *Las cuatro estrellas de Roma*¹⁵, *El mayordomo de Dios*¹⁶, *La destrucción de Troya*¹⁷, *El burlador de Sevilla*¹⁸, *La puerta macarena*¹⁹, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*²⁰, *La batalla de Pavía*²¹, *El mejor par de los doce*²², *También la afrenta es veneno*²³, *Abogar por su ofensor, y varón del Pinel*²⁴, *Reinar por obedecer*²⁵ y *El Rey D. Alfonso el de la mano horadada*²⁶.

¹² BA748.C157p. La digitalización de la suelta está disponible a través de Archive.org: <https://archive.org/details/elphenixdeespaas00call>.

¹³ B748.M845L. La digitalización de la suelta está disponible a través de Archive.org: <https://archive.org/details/ellegodelcarmens00more>.

¹⁴ B748.M433a. La digitalización de la suelta está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/loqueobligaunagr00mato/page/n1/mode/2up>.

¹⁵ BA748.Q2e. La digitalización de la suelta está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/lasquatroestrell00unkn>. Este ejemplar añade un segundo colofón manuscrito y tachado que lee como sigue: “En Lima. Calle de las Maritas”, lo que indica, tal vez, una segunda comercialización en otra librería.

¹⁶ BA748.M473d. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/elmayordomodedio00unkn>.

¹⁷ BA748.M753d. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/eldestruiciondet00monr>.

¹⁸ B748.M722b. La digitalización está disponible en Archive.org: https://archive.org/details/elburladordesevi00moli_1.

¹⁹ B748.P438pm. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/lapuertamacarena00prez>.

²⁰ B748.V422m. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/lasmocedadesdebe00vega>.

²¹ BA758.M753b. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/labatalladepavia00monr>.

²² BA748.M433m. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/elmejorpardelosd00mato>.

²³ BA758.V168t. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/tambienlaafrenta00vlez>.

²⁴ B748.C223a. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/abogarporsuofens00caiz>.

²⁵ B748.D637r. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/reynarporobedece00diam>.

²⁶ B734.V436r. La digitalización está disponible en Archive.org: <https://archive.org/details/elreydalfonsoeld00vlez>.

Todavía más prometedor resulta el ejemplar de una de las ediciones sin pie de imprenta de *El jardín de Falerina* que guarda la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid²⁷. Este presenta diversas notas manuscritas correspondientes a distintas representaciones de los años 1739, 1761 o 1767, así como a los procesos censorios a los que se sometió la pieza. Me interesa destacar, no obstante, la presencia de atajos del texto original impreso y, asimismo, el añadido de banderillas con fragmentos reescritos a mano que sustituyen los redactados por Calderón. Está pendiente explorar a fondo esta colección para entender si dichas reescrituras, hechas en el XVIII, adaptan los textos a las nuevas normas neoclásicas. Recuérdese que, de acuerdo con la cartelera madrileña, esta era una de las comedias caballerescas más representadas en el siglo XVIII, pero ¿en qué términos se llevó a escena y cuánto se reescribió el texto original de Calderón para adaptarlo a los nuevos cánones? Son preguntas que solo podremos contestar profundizando en los cotejos de estos ejemplares en comparación con los originales o ediciones más tempranas.

Este segundo caso nos permite adentrarnos en los usos escénicos que en el ámbito particular se les otorgó a las ediciones impresas de las comedias caballerescas. A este respecto, es preciso recordar las relaciones, coloquios y pasillos, géneros editoriales que surgen en el propio contexto de la imprenta del siglo XVIII, pero que remiten a fórmulas dramáticas o literarias propias del siglo XVI. Se trata de un tipo de producto menos frecuente que las comedias sueltas y que no transmite el texto completo, sino únicamente un fragmento de la pieza de la cual proviene y, en ocasiones, un nuevo texto que resumía la pieza original. Las tres formas editoriales reciben términos diferentes, pero comparten la mayor parte de sus rasgos, entre los que debe recordarse que circularon, habitualmente, sin el nombre de sus autores. Esta circunstancia provoca, en ocasiones, problemas al estudiar la paternidad de los textos; particularmente cuando no se explicita el título de la comedia de la cual parten o este ha sido modificado por los mismos impresores y librerías. Sin embargo, también demuestra que estos fragmentos de texto, que coincidían con aquellos en los que se relataban acontecimientos pasados o se daba cuenta de los sentimientos entre dos personajes, tuvieron éxito por

²⁷ La signatura del ejemplar es Tea 1-39-8,b. La suelta está digitalizada y disponible en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid: <https://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&cid=119328>.

su calidad como textos literarios o dramáticos. Las distintas prohibiciones de representar comedias en los teatros públicos que se sucedieron en el siglo XVIII explican su nacimiento; aunque no puede olvidarse, entre las razones de su origen, el gusto por la lectura individual²⁸, así como la moda de recitar fragmentos conocidos de las piezas teatrales en las reuniones sociales y funciones particulares, costumbres que las librerías alimentaban con sus surtidos de pliegos sueltos dramáticos. En este sentido, Roldán Fidalgo (2020: 555–559) ha explicado cómo la falta de verosimilitud en el lenguaje de las relaciones representadas en los teatros públicos —que incluían abundantes figuras retóricas y minuciosas descripciones de hazañas históricas— y el modo indecoroso en que las interpretaban los actores —con movimientos y contoneos exagerados de acuerdo con los ojos ilustrados— eran, sin embargo, muy del gusto del público del siglo XVIII. Por tal motivo, la impresión posterior de estas tiradas de romance permitía a los actores no profesionales la imitación, en espacios privados, de los profesionales que habían visto en los teatros.

Hemos conservado ejemplos de este tipo de impresos relacionados con las comedias *Don Florisel de Niquea* y *Palmerín de Oliva*²⁹. Con respecto a la primera pieza, Profeti (1976: 255 y 1982: 19) había señalado la existencia de un pasillo impreso en Málaga en la imprenta de Félix de Casas y Martínez³⁰ y un coloquio publicado en Valencia en la imprenta de Laborda³¹. Ambas ediciones, pese a su diferente denominación conservan exactamente el mismo texto, aquel que comprende los versos 1 a 475 en los que Florisel y Clorinda expresan su mutuo amor, la imposibilidad de sus sentimientos, puesto que creen ser hermanos, y el relato de sus orígenes. Tal vez por ese motivo los tipógrafos adoptaron en sus impresos como título *Para con todos hermanos y para nosotros amantes*, tomado de un verso de la comedia, en lugar del original

²⁸ Puede verse, a este respecto, el apartado titulado «La lectura: de las lecturas compartidas a las profesionales» que forma parte de la *Historia de la edición y de la lectura en España (1472–1914)* que dirigieron Infantes, Lopez y Botrel.

²⁹ En un trabajo reciente González Cañal (2021: 194) señala que Pérez de Montalbán es el segundo autor, después de Calderón de la Barca, a partir de cuyas comedias se generaron más impresos sueltos teatrales fragmentarios, tales como relaciones, pasillos y coloquios, en el siglo XVIII.

³⁰ Un ejemplar se conserva en la biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura H Ca.029/228 y su digitalización puede verse en Archive.org: <https://archive.org/details/HCa029228>.

³¹ Se conserva un ejemplar en la British Library (T.1953.(4)).

Florisel de Niquea. De forma reciente hemos localizado un ejemplar de una relación de mujer impresa en Córdoba en el Colegio de Nuestra Señora de la Asunción³². Esta vez el texto recoge solo los versos expresados por Clorinda, situados entre el 183 y el 432, en los cuales se descubre que, de acuerdo con el relato de los orígenes, no son como pensaban hermanos. Este diálogo inicial entre los dos protagonistas debió de resultar de enorme interés para el receptor dieciochesco, pues en él se recogían «buena parte de los motivos folclóricos que suelen ir ligados a los inicios de la trayectoria arquetípica del héroe» (Demattè 2020: 160).

Solo se han conservado relaciones del *Palmerín de Oliva*: una del taller valenciano de Laborda (Profeti, 1982, p. 27)³³, otra publicada en Sevilla en la Imprenta Real (Profeti 1976: 317), una tercera que añade Vega García-Luengos (1993a: 23–24), salida de la imprenta granadina de Juan Vázquez Piedrola³⁴ y, por fin, una cuarta, localizada en el curso de realización de este trabajo, sin dato alguno de publicación, pero cuyo exlibris señala su procedencia de la biblioteca del bibliófilo inglés Henry Huth (1815–1878)³⁵. Las cuatro ediciones conservan la misma tirada de doscientos versos en romance i-a, pertenecientes esta vez a la segunda jornada (vv. 1102–1301), en los que Palmerín relata al gracioso Chapín que han pasado tres años del encantamiento de Lucelinda, de cuyos hechizos da cuenta en esta relación en la que se compara a la maga con la Circe ovidiana³⁶. El cotejo atento de las relaciones, los coloquios y los pasillos entre ellos y con las ediciones de comedias sueltas es otro camino pendiente de indagación, ya que permitiría conocer su dependencia y extraer conclusiones sobre el trabajo de los impresores y los editores en el siglo XVIII.

³² Este se conserva en la biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura H Ca.029/252 y su digitalización está accesible a través de Archive.org: <https://archive.org/details/HCa029252>.

³³ Se conserva un ejemplar en la biblioteca de la University of Cambridge (T.1953) y su digitalización puede consultarse en la biblioteca digital de la misma institución: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-T-01953-00008/1>.

³⁴ Biblioteca de Menéndez Pelayo (2205). Es posible acceder a una digitalización a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/palmerin-de-oliva-3/>.

³⁵ El ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura VE/1481/58(3). Con respecto a la colección del bibliófilo Henry Huth, ver el reciente artículo de Padrosa (2023).

³⁶ Seguimos la edición de Demattè (2006).

En cualquier caso, y de acuerdo con la exposición anterior, es relevante considerar el éxito que estas dos comedias pudieron tener en espacios particulares de representación y lectura, en los cuales se hizo uso de estas ediciones fragmentarias de las piezas de Montalbán y Montalbán y Lope respectivamente.

Una cuestión diferente es la relativa a la comercialización de estos pliegos sueltos, que no podemos estudiar únicamente mediante desde un punto de vista bibliográfico y material, sino que es preciso ampliar el foco y atender a otros aspectos de carácter cultural que incluyen el examen de catálogos, inventarios y surtimientos de imprentas y librerías. Estos materiales nos permiten, en algunas ocasiones, adivinar la publicación y circulación de ciertas ediciones de las que no se ha conservado ningún ejemplar en la actualidad o la pervivencia del género más allá de los límites dieciochescos.

A este respecto, interesa detenernos en el trabajo que Moll publicó en el año 1982 y en el cual recoge, por una parte, la lista de comedias impresas en Valencia según Fajardo³⁷; por otra, la de comedias sueltas que, según Fajardo, vendía el librero León, es decir, la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León³⁸ y, finalmente, las piezas que integraban el *Surtimiento de comedias que se hallan en casa de los herederos de Gabriel de León*. Muchas de las piezas de esta última lista formaron parte de los diferentes volúmenes facticios de la colección *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doze comedias escogidas de los mejores ingenios de España*³⁹ y, asimismo, de los volúmenes facticios conocidos como Pseudo-Vera Tassis, que sustituyeron a los verdaderos antes de que en 1715 se iniciase el nuevo proyecto de reedición de las obras completas de Calderón antes mencionado. En este sentido, importa recordar que

³⁷ Puede verse al respecto la reciente edición del *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716* publicado en el *Bulletin of Spanish Studies* (2022), que el profesor Don Cruickshank había dejado concluida y ahora ha visto la luz gracias al impulso de Anne Mackenzie.

³⁸ Ver Martínez Pereira e Infantes (2012).

³⁹ Este proyecto editorial fue impulsado por el negocio editorial de los herederos de Gabriel León y estuvo conformado por 28 volúmenes facticios que agrupaban comedias sueltas impresas en el siglo XVIII de diferentes procedencias. Estos tomos llevaban la fecha de 1704, aunque la colección parece haberse iniciado hacia la década de los ochenta del siglo XVII cuando el negocio estaba todavía en manos de Gabriel de León y antes de que la librería pasase a manos de su hijo Pedro de León. Ver Moll (1983) y Reichenberger (1989).

en el siglo XVIII las comedias sueltas no siempre se vendieron de forma individual, sino que, en ocasiones, los mismos impresores y otras veces los libreros las agruparon para comercializarlas en tanto que libros, tal y como ocurrió en los ejemplos que mencionamos.

Hoy sabemos, a través de los volúmenes conservados, que las comedias *Don Florisel de Niquea* y *El jardín de Falerina* integraron, por ejemplo, dos tomos diferentes de la colección *Jardín ameno*⁴⁰ y, en efecto, las dos piezas se mencionan en la lista de *Comedias sueltas* que, según Fajardo, se venden en la librería, de los herederos de Gabriel de León (5195 y 5215), mientras que la segunda se cita en el *Surtimiento de comedias que se hallan en casa de los herederos de Gabriel de León* (5065). En esta misma lista se incluye una referencia a una suelta de *El palacio confuso* de Mira de Amescua con número de serie 341 de la cual, hasta donde sabemos, no se conserva ningún ejemplar hoy en día, lo que contribuye a ampliar en una nueva edición el panorama editorial antes trazado. Asimismo, es significativo considerar que, en su índice, Fajardo ofrece noticias de ediciones de *Don Florisel de Niquea* (4528) y *Palmerín de Oliva* (4696) impresas en Valencia, con anterioridad al proyecto editorial de Orga, de las cuales tampoco se conserva ejemplar físico, pero que, de nuevo, permitirían ensanchar el éxito editorial de las dos piezas.

Igualmente nos gustaría hacer referencia a algunos otros catálogos de librería, muy diferentes de los surtimientos y los inventarios de comedias y pliegos sueltos, y que datan ya de finales del XVIII o inicios del siglo XIX, pero que nos permiten entender cuál era el éxito de la comedia caballeresca en el linde con la nueva centuria. En este sentido, resulta de interés recordar el de la librería de Quiroga y el de la de Cuesta. En ninguno de los dos casos podemos saber a qué edición corresponden las obras que se mencionan y solo es posible apuntar hipótesis de éxito mediante los títulos, aunque, seguramente, y a juzgar por su mención individual y su formato 4º, deben de corresponder a ediciones sueltas. Para el primer caso, que data de 1802, se citan *El castillo de Lindabridis*, *Don Florisel de Niquea*, *El jardín de Falerina*, *Mocedades del Cid* y *Palmerín de Oliva*. Por su parte, el catálogo de la librería

⁴⁰ Los ejemplares consultados se conservan en la Biblioteca Nacional de España bajo las signaturas TI/120 V.17 (*El jardín de Falerina*) y TI/120 V.23 (*Don Florisel de Niquea*). Ambos puedes consultarse a través de la Biblioteca Digital Hispánica: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228540&page=1> y <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228563&page=1>.

madrileña de Cuesta se sitúa cronológicamente entre 1802 y 1840. Sabemos que entonces vendía ediciones de *El castillo de Lindabridis*, *El jardín de Falerina*, *Mocedades del Cid*, *Palmerín de Oliva* y *Don Florisel de Niquea*. Esta sucinta revisión nos permite confirmar, pues, la presencia de la comedia caballeresca en los anaques de las librerías de finales del siglo XVIII y los primeros años de la centuria siguiente, un período en el que el subgénero había desaparecido ya por completo, sin embargo, de los escenarios públicos.

Consideraciones finales

Los datos expuestos confirman, pues, que la publicación de piezas teatrales sueltas no siempre corrió pareja a su éxito en los escenarios. Importa reflexionar sobre los motivos por los cuales la imprenta y librería concedieron un mayor espacio a la comedia caballeresca que los teatros públicos. Vega García-Luengos (1993b: 1014) ha indicado que «la atadura al pasado de las prensas es superior en muchos aspectos a la de los escenarios» en el siglo XVIII. No hay duda de ello. ¿Pero cuáles fueron las razones que favorecieron dicha ligazón? ¿Y cómo fue posible sostenerla en el siglo neoclásico? Los ilustrados defendieron la licitud del teatro y controlaron su cumplimiento regulando el contenido de los textos que se representaban en los teatros públicos, en tanto que estos funcionaban como espacios de sociabilidad. Esta circunstancia obligó a ir borrando progresivamente ciertos géneros de las programaciones, pero también a reescribir textos para adaptarlos a la nueva norma (Rubio Jiménez 2013: 62–66). De este modo, trató de crearse un repertorio teatral que resultase útil para la educación del país y que protagonizase la esfera pública o las «instituciones de sociabilidad basadas en las nuevas ideas y opiniones» (Rubio Jiménez 2013: 70). En este contexto, las comedias de caballerías áureas resultaron desterradas de los teatros públicos tal vez por su falta de verosimilitud, quizás por su carácter espectacular de excesiva naturaleza barroca⁴¹. Todas las razones que llevaron a los ilustrados a excluirlas de las carteleras fueron las que permitieron su pervivencia en la imprenta. En este lugar de

⁴¹ No podemos olvidar, en todo caso, el triunfo que el teatro popular compuesto en el siglo XVIII, y particularmente el de magia, alcanzó en las tablas. Ver Palacios Fernández (1998). Sería interesante estudiar de forma comparada en qué medida pudieron estas nuevas formas eclipsar a las antiguas y cuáles fueron sus características precisas frente a la herencia barroca.

difusión, amplio, diseminado en pequeños talleres por toda la Península, no era posible ejecutar las mismas formas de control legal que se aplicaban en los teatros públicos, pues, pese a las visitas puntuales de los censores a los talleres de imprenta, los tipógrafos trazaron argucias para seguir imprimiendo y vendiendo comedias, o fragmentos de comedias caballerescas, en diferentes formatos editoriales, casi siempre breves, movidos por motivos comerciales y subvirtiendo, así, las normas neoclásicas.

De esta forma, las ediciones impresas de los textos teatrales caballerescos ofrecen un panorama más amplio e íntegro del éxito y recepción del subgénero áureo, por cuanto ayudan a estudiar no solo su importancia comercial en el ámbito editorial y lector, sino también el alcance escénico de este teatro al margen de los canales oficiales. Los impresores y editores lograron, en definitiva, crear un universo para hacer pervivir ciertos subgéneros teatrales que, como el caballeresco, seguían manteniendo su éxito entre los lectores y los espectadores; aunque, forzosamente, este hubo de leerse y representarse únicamente en espacios privados, alejados de las miradas públicas y de las normas imperantes.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (1981–2001). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 10 vols.
- Andioc, René (1987). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- Andioc, René y Mireille Coulon (1997). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708–1808)*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- Crivellari, Daniele (2023). «Teatro Caballeresco: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo». *Historias Fingidas*, 11, pp. 27–51.
- Cruickshank, Don W. y Ann L. Mackenzie (2022). «Juan Isidro Fajardo, Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716. Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716. En Madrid año de 1717». *Bulletin of Spanish Studies*, 99, 9–10, pp. 79–366.
- Demattè, Claudia (2005). *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento / Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche (Labirinti 80).
- Demattè, Claudia (ed.) (2006). Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*. Viareggio: Baroni.

- Demattè, Claudia (2015). «La comedia *Amadís de Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII». *Historias Fingidas*, 3, pp. 155–169.
- Demattè, Claudia (ed.) (2020). Juan Pérez de Montalbán, *Don Florisel de Niquea, Segundo tomo de comedias. Volumen 2.2*. Kassel: Reichenberger.
- González Cañal, Rafael (2021). «Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez». *Hipogrifo*, 9, 1, pp. 191–240.
- Infantes, Víctor; François Lopez y Jean-François Botrel (dir.) (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España (1472–1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Literatura de cordel y teatro en España (1675–1825)*. Santiago Hernández Cortés (dir.) <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/> [última consulta: 27/07/2024].
- Lopez, François (1988). «De la comedia al entremés. Apuntes sobre la edición de obras teatrales en el siglo XVIII». En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Abano Terme: Piovan Editore, pp. 239–254.
- Lopez, François (1993). «Antonio Sanz, Imprimeur du Roi et l'édition populaire sous l'Ancien Régime». *Bulletin Hispanique*, 95, 1, pp. 349–378.
- Mapping Pliegos* [en línea] <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos> [última consulta: 13/5/2024].
- Martínez Pereira, Ana y Víctor Infantes (2012). *Los primeros catálogos de libros editados en Madrid: El mercader de libros Gabriel de León y sus Herederos (siglo XVII)*. Madrid: Turpin.
- Moll, Jaime (1982). «Comedias sueltas no identificadas». *Anexo I de Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*. Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico, I, pp. 289–329.
- Moll, Jaime (1983). «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón». En Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8–13 de junio de 1981). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de la revista Segismundo, 6), I, pp. 221–234.
- Padrosa Gorgot, Inés (2023). «La biblioteca de Henry y Alfred Henry Huth. Pliegos sueltos de su colección en la biblioteca del Palacio de Peralada». *JANUS. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, pp. 82–127.
- Palacios Fernández, Emilio (2014). «Teatro musical español del siglo XVIII: géneros mayores». *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 9–10, pp. 169–186.
- Palacios Fernández, Emilio (1998). *El teatro popular español del siglo XVIII*. Barcelona: Milenio.
- Profeti, Maria Grazia (1976). *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Università di Padova.

- Profeti, Maria Grazia (1982). *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*. Verona: Università di Padova.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha Reichenberger (1979–1981). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung/Manual Bibliográfico Calderoniano*. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 3 vols.
- Reichenberger, Kurt (1989). «El *Jardín Ameno*. Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII». En Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Amsterdam: Rodopi, 8, 2, pp. 287–297.
- Roldán Fidalgo, Cristina (2020). «La “pintura” del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena». *Hipogrifo*, 8, 1, pp. 553–566.
- Rubio Jiménez, Jesús (2013). «Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 19, pp. 57–84.
- Szmuk-Tanenbaum, Szilvia, *Comedias sueltas USA*. Publicación en web: <https://comediassueltasusa.org> [última consulta: 2/5/2024].
- Teatro Caballeresco. Base de datos de textos dramáticos del Siglo de Oro relacionados con libros de caballerías españoles*. Daniele Crivellari (dir.) <https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlls.univr.it/> [última consulta: 27/05/2024].
- Ulla Lorenzo, Alejandra et al. *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español*. ISTAE. Publicación en web: <http://istae.uv.es> [última consulta: 13/5/2024].
- Vega García-Luengos, Germán (1993a). *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*. Verona: Università di Verona.
- Vega García-Luengos, Germán (1993b). «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII». En M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, II, pp. 1007–1016.
- Vega García-Luengos, Germán (2023). «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29, pp. 469–544.