



La comedia de santos

Coloquio Internacional

Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006



Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza Jiménez
Almudena García González

La comedia de santos

Coloquio internacional

Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006

Actas publicadas con la participación de la

Casa de Velázquez

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez

y

Almudena García González



Almagro, 2008

*Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos**

Germán Vega García-Luengos

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

A Manfred Tietz, jubiloso

UN COMIENZO ILUSTRATIVO

En 1603 vieron la luz las dos emisiones de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, un libro enigmático y decisivo con el que el nuevo teatro iniciaba el caudaloso cauce de su difusión impresa, tras más de una década de vigencia en los tablados. No hay en él ninguna comedia de santos¹. Tampoco en los tres pasos siguientes: ni en el volumen con que un año después Bernardo Grassa inauguraba las partes de Lope (1604)²; ni en el de *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la*

*Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D HUM2005-07408-C04-04, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

¹ El estudio contemplará no sólo las que tienen por protagonistas los santos propiamente dichos, canónicos o extravagantes, sino también las marianas y las basadas en lo que Menéndez Pelayo denomina «leyendas piadosas».

² M. G. Profeti ha realizado un estudio exhaustivo de las distintas ediciones de este libro [1995]. Para los detalles editoriales de las demás partes de Lope que se citarán en los párrafos siguientes, puede verse otro trabajo de la misma estudiosa [Profeti, 1988: 172-210].

insigne y coronada ciudad de Valencia (1608); ni en la *Segunda parte* de Lope (1609). El encuentro entre el teatro hagiográfico y la imprenta se produjo por fin en 1612 y está ligado al Fénix, como tantos otros aspectos inaugurales de la vida escénica e impresa de la nueva fórmula. En ese año apareció la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, otro tomo raro en el que solo tres de las doce obras son suyas. Y entre ellas la que ocupa el último lugar del volumen: *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*³.

Según Morley y Bruerton [1968: 393] y Giuliani [2002: 402], la comedia se escribiría antes de 1607, probablemente en 1604, unos quince años después de muerto el santo, San Benedito o Benito de Palermo, que en realidad no sería canonizado hasta 1807. El texto se presenta bastante estragado, dando a entender una vida previa en los escenarios, y podría haber obedecido a un encargo de la casa de los conde de Alba de Liste, de la que es miembro Diego Enríquez de Guzmán, virrey de Sicilia entre 1585 y 1592, que sale bien parado en la comedia [Giuliani, 2002: 402]. En todo caso, estaría vinculada a la difusión de su culto en España.

Ya Lope, con anterioridad —entre 1599 y 1603 [Morley y Bruerton, 1968: 264-265]—, había escrito otra comedia de santos con un protagonista de raza negra: *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*. La primera parte del título coincide con el de una de las comedias de santos más reimprimadas en los siglos xvii y xviii, siempre con atribución a Mira de Amescua. Pero este «negro de mejor amo» no es el Antiobo de Cerdeña de la primera comedia de negro santo de Lope, sino el Benedito de Palermo de la segunda. Y no acaba ahí el embrollo, ya que esta pieza de tan dilatada trayectoria impresa no parece que sea de Mira, sino de Luis Vélez de Guevara, a quien se la atribuyen inequívocamente los versos finales de un manuscrito con licencias de 1643, cuyo texto es el mismo aunque el título que figura en el encabezamiento sea *El negro del Serafín*⁴. Las cosas aún se pueden complicar más, porque hay otra comedia con el título de *El negro del Serafín* —conservada en un manuscrito único de la Biblioteca Nacional de España (Ms.14.824/9), fechado en agosto de 1641—, de la que es autor Rodrigo Pacheco⁵. Lo dejamos aquí, porque lo visto ya resulta suficientemente expresivo.

En efecto, esta maraña de santos, títulos y autores que se acaba de esbozar, en la que se encuentra enredada la primera pieza hagiográfica de la órbita del nuevo teatro

³ La comedia ha sido editada y estudiada recientemente por Luigi Giuliani dentro del proyecto del grupo Prolope [Vega, 2002: 397-498].

⁴ Biblioteca Nacional de España: Ms. 17.317. De su transmisión impresa con el título de *El negro del mejor amo* y atribución a Mira de Amescua se han localizado alrededor de una docena de ediciones correspondientes a los siglos xvii y xviii [Valladares, 2004: 117-20].

⁵ De estas comedias sobre negros santos, dentro del cuadro más amplio del negro en la comedia del Siglo de Oro, ha tratado recientemente M. G. Profeti [2004: 233-234].

que aparece en letra impresa, es muy ilustrativa de las características de transmisión y conservación de este tipo de piezas, y aun de todos:

a) Por lo que se refiere a los santos, puede comprobarse cómo sus andaduras en la imprenta no comenzaron con los grandes y universalmente aceptados (San Pedro, San Pablo, etc.), sino con uno de última hora, que en puridad no lo era, un santo peculiar del que había interés en extender su devoción.

b) Y es, precisamente, ese interés otro de los aspectos que deben reseñarse. Con frecuencia, las comedias de santos, como las genealógicas, obedecían a estímulos de escritura y difusión bien concretos y nada desinteresados en los que participaban las instituciones religiosas o las casas aristocráticas.

c) La reescritura teatral, el permanente aprovechamiento de textos previos, es otro de los fenómenos que se apuntan en las relaciones entre textos vistas.

d) También es evidente el problema de los cambios de atribución y de título. Un problema que existe en la vida escénica de las piezas, pero que se agrava con su llegada a la imprenta, donde el gancho comercial de la autoría es más fuerte.

e) No es tampoco asunto menor la salud textual. Este primer hito sirve también de testimonio de los desperfectos con que llegaban los textos a las imprentas y salían de ellas tras los sucesivos usos y copias.

f) Todo parece indicar que la comedia se publicó sin control ni autorización del escritor, y sin una devoción definida hacia Benedito de Palermo por parte de los responsables de la edición; casi seguro que a estos empresarios les bastó que fuera una comedia que pudiera juntarse con otras once para formar una parte.

LAS COMEDIAS DE SANTOS EN LAS COLECCIONES PARTICULARES DE DRAMATURGOS

Si la *Tercera parte* (1612) pudo salir sin ninguna intervención de Lope, sí que debió de existir, y más de la que acepta explícitamente, sobre la *Primera* (1604) y la *Segunda* (1609), así como sobre la *Cuarta* (1614) y la *Sexta* (1615) [Barrera, 1890: 133-134]. Tampoco parece que tuviera nada que ver con la *Quinta* (1615), que sólo contiene una pieza suya, ni con la *Séptima* y *Octava* (ambas de 1617), que le llevaron a recurrir a los tribunales y a afrontar personalmente la edición de la *Novena* (1617) y de las siguientes.

Es curioso constatar que ninguna de las partes anteriores a la novena que pudo controlar el autor contiene comedias de santos. Mientras que sí que las hay en la *Tercera*, ya vista, y en la *Séptima* (con *San Isidro labrador de Madrid* ocupando de nuevo el último lugar del volumen) y *Octava* (*Los locos por el cielo* ocupa el tercer lugar y *El niño inocente*

de la *Guardia* el último). También llama la atención esa posición final que ocupan tres de estas cuatro comedias en los tres volúmenes que las contienen; lo que parece obedecer a un criterio consciente, sobre el que volveremos⁶.

Sigue sin haber piezas hagiográficas en el primero de los tomos en que Lope figura como editor, la *Novena parte* (1617); como tampoco las hay en otros que salieron antes del corte que a partir de 1625 supuso la suspensión de licencias para imprimir literatura de ficción en el reino de Castilla: las partes *Oncena* (1618), *Docena* (1619) y *Catorce* (1620). Mientras que hay una sola en la *Décima* (1618): *Juan de Dios y Antón Martín* (en 10ª posición); en la *Trecena* (1620): *El cardenal de Belén* (6ª); y en la *Decimaquinta* (1621): *La buena guarda* (9ª).

La *Decimasexta parte* (1621) contiene una de las comedias de santos más logradas del repertorio áureo, *Lo fingido verdadero*, que además vuelve a ocupar un lugar significativo, el último. No parece éste un libro más, sino que hay indicios que apuntan a que Lope puso bastante intención en él. Si lo cierra su mejor comedia de santos, lo abre una obra palatina, escrita y representada para una fiesta cortesana con motivo del cumpleaños de la Reina siete años antes, *El premio de la hermosura*, que el poeta dedica nada más y nada menos que al conde de Olivares (a punto de ser conde-duque). Téngase en cuenta que en marzo de 1621 murió Felipe III y le sucedió su hijo Felipe IV⁷. También llama poderosamente la atención que la parte contenga un tercio de comedias mitológicas, subgénero que nunca hasta entonces había publicado Lope. Es más: en este tomo se concentra la mitad de las ocho que se han conservado del autor de *La Circe*. No parece producto del azar este agrupamiento de obras escritas en momentos más o menos distantes de su ya dilatada carrera como dramaturgo. En las palabras a Olivares afirma que valora más que la capacidad de amparo del dedicatario, su calidad de entendido en artes. Lo que se da la mano con la introducción del volumen, en la que un Forastero y el Teatro dialogan sobre el panorama teatral, y naturalmente sus palabras no son inocentes, sino que intentan ensalzar las cualidades de Lope sobre las de sus posibles adversarios. Se apologiza el teatro del entendimiento, del estudio, del oído, sobre el de la aparatosidad de las tramoyas y la vista. De todo ello no es descabellado deducir que el Fénix estaba intentando colocar sus productos en un nuevo mercado. Reivindicaba su capacidad para organizar fiestas cortesanas para un príncipe inteligente, que, además, llegaba con

⁶ Quedan muchos aspectos por estudiar en los impresos teatrales del siglo XVII, y entre ellos la posible existencia de pautas e intenciones en la elaboración de los volúmenes adocenados. Hasta ahora, en lo que alcanzo, son muy pocas las partes en las que se ha considerado la existencia de una voluntad consciente del compilador [Fernández Mosquera, 2005; Novo, 2002].

⁷ Hay, al menos, otras dos dedicatorias por motivos políticos: la del duque de Pastrana y la del duque de Huéscar.

aureola de austeridad y renovación. Y, así, la *Decimasexta parte* podría tenerse por una especie de muestrario teatral.

La parte *Decimaséptima* (1621) incluye *La madre de la mejor* (10ª). La *Decimoctava* (1623), con tres comedias de santos, es la que más contiene de todas las partes de Lope: *El divino africano* (3ª), *El capellán de la Virgen* (6ª) y *El rústico del cielo* (11ª). Dos hay en la *Diecinueve* (1624): *El serafín humano* (4ª) y *La limpieza no manchada* (9ª). No hay ninguna en la *Parte veinte* (de 1625), la última antes del corte por la suspensión de licencias.

Se reanuda la colección a partir de 1635 con la *Veinte y una*, que no incorpora comedias hagiográficas. Una hay en la *Ventidós* (1635): *La vida de San Pedro Nolasco* (4ª). Otra en la *Veinte y tres* (1638): *El saber por no saber y vida de San Julián* (que, tal y como está, no les parece de Lope a Morley y Bruerton [1968: 550]) (12ª). Y dos en la *Venticuatro parte perfecta* (1641): *San Nicolás de Tolentino* (9ª) y *Barlán y Josafá* (11ª). Ninguna contiene la *Parte veintecinco perfeta y verdadera* (1647), que cierra la serie del Fénix⁸, en la que en total aparecieron 16 de las 28 comedias de santos que considera E. Aragoné Terni en su repertorio [1971: 90-92].

Pautas semejantes se aprecian en las colecciones individuales de los demás dramaturgos del XVII, con algunas peculiaridades que comentaremos.

Las dos partes de Guillén de Castro (1624 y 1625) solo contabilizan una pieza de santos, en la segunda de ellas: la *Comedia del mejor esposo* (2ª).

El caso de Tirso de Molina presenta algunos contrastes curiosos. En los tres primeros tomos no encontramos ninguna comedia hagiográfica. No la hay en el problemático volumen sevillano de *Doce comedias nuevas [Parte primera]* ni en la *Parte tercera* (1634). Sí que existe una —*La Reina de los reyes*, que ocupa el primer lugar del volumen— en la *Segunda parte* (1635), un libro que ha traído de cabeza a los especialistas ante la afirmación del prólogo-dedicatoria de que solo cuatro de las comedias que contiene son de Tirso y la constatación de que, efectivamente, algunas no lo son, entre las que estaría la susodicha, obra de Hipólito de Vergara [Iscla Rovira, 1975]. Ninguna hay tampoco en la *Parte tercera* (1634). Sin embargo, en la *Cuarta parte* (1635) hay dos: *Doña Beatriz de Silva* (6ª) y *Santo y sastre* (11ª); y hasta cinco en la *Quinta parte* (1636): *Los lagos de San Vicente* (2ª), *Quien no cae no se levanta* (7ª), *La dama del Olivar* (9ª), *Primera parte de Santa Juana* (10ª) y *Segunda parte de Santa Juana* (11ª). Y habrían sido seis, la mitad de los del volumen, si se hubiera incluido como última pieza la tercera parte de la *Trilogía de la Santa Juana*, que falta y que parece claro que estaba proyectada para que el libro alcanzase la docena de comedias que normalmente tiene una parte.

⁸ En la *Parte veinte y cinco* (extravagante) (1631) se encuentra *El animal profeta y dichoso parricida* (6ª), y ninguna en *La Vega del Parnaso* (1637).

Esta progresiva decantación hacia el teatro religioso incita a ponerla en relación con los problemas sobrevenidos al Mercedario por su práctica teatral, que tuvieron su momento culminante en el dictamen condenatorio de la Junta de Reformación.

La presencia de la hagiografía en las partes de comedias de Calderón de la Barca también tiene sus peculiaridades. En los diez volúmenes publicados —si contabilizamos la falsa *Quinta parte* (1677)— aparecieron un total de ocho comedias de santos, distribuidas en siete volúmenes, seis con una sola, y una, la *Sexta*, con dos. En ningún caso ocupan una posición relevante: En la *Primera parte* (1636), *El purgatorio de San Patricio* (3ª); en la *Segunda* (1637), *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (6ª); en la *Cuarta* (1672), *La aurora en Copacabana* (8ª); en la *Verdadera quinta parte* (1682), *Los dos amantes del cielo* (5ª); en la *Sexta* (1683), *El José de las mujeres* (2ª) y *El mágico prodigioso* (8ª); en la *Séptima* (1683), *La exaltación de la cruz* (4ª), y en la *Octava* (1684), *Las cadenas del demonio* (5ª). Faltan en la *Tercera parte* (1664), la *Quinta* espuria (1677) y la *Novena* (1691).

Esta moderación a la hora de incorporar piezas de santos en las partes conocidas de Calderón choca con la extrema presencia que habrían tenido de haber visto la luz la *Parte décima*, a juzgar por la tabla que Juan de Vera Tassis detalla en las últimas páginas de la *Novena parte* (1691). Hasta ocho son los títulos que se agrupan en las primeras posiciones de esa lista de catorce en total, un número también extraordinario para una parte de comedias. Este es su orden: *La Virgen de Madrid*; *El carro del cielo*, *San Elías*; *San Francisco de Borja*; *El triunfo de la cruz*; *La Virgen de la Almudena*, parte primera y segunda; *Nuestra Señora de los Remedios*; y *Desagravios de María*⁹.

De esta distribución de las comedias religiosas que irían en el volumen nonato, se deduce la conciencia clara que su pretendido editor tenía de que conformaban un grupo diferenciado. Por otra parte, hay indicios de su voluntad de agruparlas al final, cuando ya todo apunta a que se había quedado sin textos de Calderón para seguir completando partes. Notan K. y R. Reichenberger [1981: III, 25] cómo Vera Tassis, a juzgar por la «Tabla de las comedias verdaderas de don Pedro Calderón» de la *Verdadera quinta parte* (1682), habría modificado su intención de incluir dos de estas comedias —*El carro del cielo* y *San Francisco de Borja*— en la *Novena parte* para poner en su lugar

⁹ *El carro del cielo* sería en realidad una comedia bíblica, aunque a su protagonista se le nombre San Elías en el título. A pesar de que se tiende a identificar *El triunfo de la cruz* con *La exaltación de la cruz*, la cuestión no es tan sencilla, ya que la comedia con este segundo título fue publicada por el propio Vera Tassis en la *Séptima parte* (1683). A favor de la identificación estaría el que en las dos listas de comedias de Calderón que el escritor habría elaborado en los años finales de su trayectoria, la de Carlos II y la del duque de Veragua, solo aparece el título de *El triunfo de la cruz*. Una solución intermedia es que se trate de un caso parejo al de *La señora y la criada* (publicada en la *Novena parte*) y *El acaso y el error* (anunciada para la *Décima*). El resto de las piezas de la tabla son profanas: *El acaso y el error*, *Don Quijote de la Mancha*, *El condenado de amor*, *El sacrificio de Efigenia*, *Certamen de amor y celos* y *La Celestina*.

Bien vengas mal y *El castillo de Lindabridis*. Se preguntan los estudiosos si se pudo deber a que no disponía de sus textos en ese momento. A la vista de la tabla de la *Décima parte*, creo que debería pensarse más bien en un interés en que las comedias religiosas estuvieran juntas. Y las explicaciones de esta intención no las conocemos exactamente pero podrían ser de tipos distintos, no excluyentes: editorial (el afán de poner un cierto orden temático en los tomos¹⁰), religioso (un intento de evitar en lo posible esa mezcla de lo sagrado con lo profano que denunciaban los moralistas en sus ataques antiteatrales) o estético (la consideración de que este tipo de comedias podían tener un interés menor como producto impreso; esto motivaría que las dejara para el final, cuando ya no disponía de más textos). Seguro que no fue el desinterés, sino otras circunstancias que ignoramos, el culpable de que al final no se lograra su publicación.

En las dos partes de Juan Pérez de Montalbán se da también la pauta de incluir una sola comedia de santos, y en lugar poco significado: En el *Primero tomo* (1635), *El hijo del Serafín*, *San Pedro de Alcántara* (2ª); y en el *Segundo* (1638), *El divino portugués San Antonio de Padua*.

Parecido ocurre con Francisco de Rojas Zorrilla. Una pieza hagiográfica hay en la *Primera parte* (1640): *Santa Isabel Reina de Portugal* (9ª); y dos en la *Segunda* (1645): *Nuestra Señora de Atocha* (5ª) y *Los tres blasones de España* (9ª).

En las tres partes de Agustín Moreto se mantienen estas cantidades, que, sin embargo, resultan proporcionalmente más bajas dado el importante volumen de comedias de santos que escribió el dramaturgo. Tampoco ocupan posiciones significativas. En la *Primera parte* (1654) se encuentra *El lego del Carmen* (11ª); en la *Segunda* (1676), *Santa Rosa del Perú* (2ª); y en la *Tercera* (1681) hay dos: *El Cristo de los milagros* (3ª) y *Nuestra Señora del Aurora* (7ª).

De todas las partes exclusivas de autor, las de Juan Bautista Diamante son las que manifiestan una mayor presencia de comedias de santos, con cuatro piezas en cada una de las dos que se publicaron. En la *Parte primera* (1670): *Santa Juliana* (3ª), *El sol de la sierra* (5ª), *Santa Marta del Monte* y *Convento de San Juan* (9ª) y *Santa María Magdalena de Pazzi* (12ª). En la *Segunda* (1674): *El Jubileo de Porciúncula* (5ª), *El nacimiento de Cristo* (6ª), *El negro más prodigioso* (7ª) y *Santa Teresa de Jesús* (9ª).

LAS COMEDIAS DE SANTOS EN LAS COLECCIONES DE VARIOS AUTORES

Un análisis de las colecciones de partes de varios autores a lo largo del siglo XVII, seguido por el de las series de sueltas bien definidas desde fines de esta centuria hasta los

¹⁰ En relación con la *Novena parte*, véase Novo [2002].

primeros años del XIX, ayudarán a apreciar las características y evolución de las comedias de santos en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen.

Su presencia en los dos tomos de dramaturgos valencianos es bien contrastada. Si, como ya se adelantó, no aparece ninguna en el primero, *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (1608), hay hasta tres en el segundo, *Norte de la poesía española...* (1616): *La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced por el rey don Jaime*, del canónigo Tárrega (10ª); *El gran patriarca don Juan de Ribera*, de Gaspar Aguilar (11ª); y *Vida, martirio y muerte de San Vicente...*, de Ricardo de Turia (12ª). Debe notarse que las comedias hagiográficas se agrupan en las últimas posiciones del volumen, con lo que se hace del todo evidente la intención del editor de diferenciarlas del resto y nos ayuda a explicar las posiciones de este tipo de comedias en otros tomos ya vistos de esos años iniciales. Las primeras comedias de santos impresas, correspondientes a la segunda década del XVII, ocupan casi sistemáticamente las últimas posiciones de los tomos en los que se insertan: ocurre con las partes *Tercera* (1612), *Séptima* (1617) y *Octava* (1617) de Lope, aunque en esta última hay otra en tercera posición. Las razones de esta pauta, que no llegó a consolidarse, debieron ser parejas a las apuntadas más arriba a propósito de la decisión de Vera Tassis de publicar ocho comedias religiosas en la malograda *Décima parte* de Calderón: ¿Escrúpulo de mezclar las historias profanas con las sacras? ¿Duda sobre las posibilidades como objeto de lectura de éstas?

Después de estas propuestas iniciales las comedias de santos se combinaron libremente con las restantes en los volúmenes adocenados. Lo que suscita otro comentario: en una época en que la literatura religiosa se llevó la parte del león de los productos impresos, las comedias de santos se comportaban en las imprentas como comedias. Son raros los casos de obras dramáticas hagiográficas fuera de las colecciones o series que acogieron el teatro independientemente de su adscripción genérica o subgenérica.

En la cuarta y quinta décadas del siglo XVII fueron impresos los volúmenes de una de las más importantes colecciones del siglo XVII, conocida por los estudiosos con el título de *Diferentes Autores*, tan importante como compleja a la hora de explicar su surgimiento y secuencia [Profeti, 1988].

Es llamativa la diferencia entre los primeros volúmenes y los últimos, por lo que se refiere a la presencia de comedias de santos. Ni una sola se encuentra entre la *Parte XXII* (1630) —que es la primera de la serie, ya que entronca con las veintiuna primeras de la de Lope de Vega— a la *XXX* (1636). Sin embargo, las hay en las restantes existentes —debe tenerse en cuenta que no se han localizado ejemplares de las partes que van de la *XXXIV* a la *XL*—, salvo en la *XLII*.

los años centrales del XVIII en Sevilla, uno de los focos de mayor auge en este tipo de producción [Vega, 1993]. En la de los Hermosilla (1685-1739), hay once comedias de santos de un total de 108 piezas conservadas: el 10,19%. La de los López de Haro (1675-1760), presenta siete de 52: el 13,46%. La de los Leefdael (1701-1753) —una de las más importantes y decisivas en el marco peninsular, por el número de impresos y por lo que han podido influir en otras series peninsulares—, 57 comedias de 365: el 15,62%.

En Valladolid, durante esos años, desarrolló su labor Alonso del Riego (c. 1714-1762) [Vega, 1989], cuya colección ofrece los índices más crecidos de comedias de santos de todas las del siglo XVIII: 23 entre las 106 localizadas: el 21,7%.

El porcentaje global de las colecciones de esta primera parte del siglo se sitúa en torno al 15%. En el gozne entre las dos mitades se encuentra la imprenta salmantina de la Santa Cruz (c. 1749-1764) [Martín Abad, 1986], con 31 comedias de santos en su larga serie de 184 números: el 16,85%. También de esos años y más extensa aún es la sevillana de José Padrino (1747-1772), con treinta piezas hagiográficas entre las 213 localizadas: el 14,08%.

En la segunda mitad del siglo XVIII, desempeñó su actividad el negocio sevillano de Manuel Nicolás Vázquez (1758-1775), del que he localizado cinco comedias de santos entre un total de 52 ediciones que llevan su nombre en el colofón, el 9,62 %, lo que indica un retroceso claro sobre los porcentajes que se han barajado hasta ahora.

Pero para historiar esta decadencia es aún más elocuente lo que ocurre en la dilatada serie valenciana de los Orga, probablemente la más difundida de la segunda mitad del siglo y primeros años del siguiente. El análisis se ve facilitado por la datación, aunque no siempre fiable, de las diferentes sueltas que la componen. De 1761 a 1811, distintos miembros de la familia sacaron a la luz 331 números (alguno con más de un título). En el conjunto total 29 corresponden a comedias de santos, el 8,76%. Sin embargo, una observación que considere la cronología apreciará claramente cómo cada vez se fue haciendo más rara la inclusión de este tipo de piezas. El último número que ocupa una de ellas en la serie es el 251, publicado en 1781. Desde entonces hasta 1811 ya no apareció ninguna.

Las comedias de santos estuvieron ya ausentes de dos importantes conjuntos, todavía de sueltas, en los finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con las que he culminado los sondeos: la barcelonesa de Gibert y Tutó, con unos 120 títulos, y la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta Corte* (Madrid: Manuel González, Ramón Ruiz, Antonio y José Cruzado, 1789-1799), con 152 piezas. Estas dos series denotan, por otra parte, un seguimiento mucho más estrecho de lo que es posible ver en los escenarios que las que hasta ahora se han contemplado.

LAS COMEDIAS DE SANTOS EN LOS TABLADOS E IMPRENTAS DEL SIGLO XVIII

He intentado acercarme a las relaciones que mantuvieron el cauce libresco de la difusión del teatro y el específico del género, su exhibición en los escenarios.

Como se apuntó más arriba, el material impreso ofrece una abrumadora presencia de textos del siglo xvii en el xviii. Otro tanto ocurre con el teatro que se representó, a juzgar por las noticias de las carteleras. Pero si aquí cabe pensar en la posibilidad de que el título camufle una refundición o, al menos, una acomodación de textos vetustos a las exigencias de esa espectacularidad, en que los estudiosos suelen basar buena parte de su éxito, los impresos ignoran, por lo general, todo cambio que no tenga que ver con el descuido del componedor o con el afán por ahorrar papel.

En el caso de Valladolid, que he estudiado con más detenimiento [Vega, 1989], las listas de representaciones que consignan con cierto detalle el desarrollo de las distintas temporadas teatrales permiten distinguir dos tipos de comedias: las «especiales», cuya exhibición se extendía durante varios días, aunque no solían persistir de una temporada a otra, y las de «repertorio», aquellas que cada compañía representaba año tras año y no duraban más de un día en cartel. Esta distinción afecta plenamente a las comedias de santos. Por un lado, están las que sólo aparecen una o dos temporadas, pero varios días seguidos. En Valladolid, de las 43 comedias que alcanzan tres o más días seguidos de representación, 21, casi la mitad, son hagiográficas. La novedad —suelen pertenecer a autores del siglo xviii— y el aparato de sus montajes parecen aliarse en su éxito, eso sí, fugaz. La mayoría cuenta con escasas ediciones dieciochescas o ninguna. El éxito de los escenarios no se refrendaba con el de la imprenta. Por contra, otras comedias de santos eran compañeras inseparables de muchas compañías, a pesar de las prohibiciones en que venían incurriendo desde el siglo xvii (*La gitana de Menfis*, *El Job de las mujeres*, *El negro más prodigioso*, etc.). Estas piezas, a las que hemos llamado de «repertorio», eran carne pertinaz de imprenta. Así, por ejemplo, hay constancia de al menos once ediciones dieciochescas de *La gitana de Menfis* [Profeti, 1976: 259-265; 1982: 20]; ocho de *El Job de las mujeres* [Simón Díaz, 1984: XIII, 416]; cinco de *El negro más prodigioso* [Cotarelo, 1916: 476-477].

Esto se relaciona, sin duda, con una de las finalidades básicas de las sueltas, más allá de la de servir de objeto de lectura de los aficionados a la literatura de ficción: proporcionar los textos que los grupos profesionales y aficionados utilizaban para representar las obras. Hacia esto apuntan claramente algunas fórmulas de los encabezamientos, como «fácil de ejecutar», «para hombres solos»... Son llamadas a los aficionados, que, en época de frecuentes prohibiciones, eran los únicos capaces de sortearlas, siempre que sus montajes pasaran por privados. Y aún así. El Arzobispo de Valencia se lamentaba

en una carta de enero de 1752 de que se representasen comedias en casas particulares, «incluso por los carniceros» [Esquer Torres, 1965: 192]. Redundando en la evidencia de este uso están los muchos ejemplares conservados —cabe citar especialmente los de la Biblioteca Municipal de Madrid— con señales manuscritas de haber servido para el montaje de la pieza.

En los escenarios, las explicaciones sobre la buena acogida de las comedias de santos en la época suelen insistir en sus posibilidades escénicas, afines a las de las comedias de magia. Son los espectaculares retablos de milagros los que interesan: «Poco importa el santo con tal de que se vean milagros» —dice expresivamente René Andioc [1976: 130]. Evidentemente, no es por aquí por donde puede explicarse su aceptación como impresos. Los brillos y maravillas del espectáculo apenas pueden vislumbrarse en unos textos, que además son tan parcos en didascalías. Ni siquiera todos los espectadores contaban con la posibilidad de rememorar leyendo lo que previamente habían visto en las tablas. Piénsese en Sevilla, donde las pertinaces prohibiciones hicieron que generaciones y generaciones de sevillanos estuvieran desconectadas de los escenarios, sin que eso impidiera que comprasen ejemplares del millar y medio de ediciones teatrales que he logrado localizar —amén de muchas otras perdidas— [Vega, 1993: 1009]. De las que, como se apuntó, un 15% corresponderían a comedias de santos.

Podría contribuir a explicar la profusión del teatro hagiográfico impreso la razón que apunta R. Andioc, con apoyo en François López, donde se resalta el papel prioritario de las publicaciones religiosas, y, en especial, de las vidas de santos, que también recogían los pliegos de cordel: «El público tiene particular afición a las “hazañas gloriosas y fantásticas de los paladines de su religión”» [1976: 130]. Es posible que las afinidades editoriales favorecieran la publicación de sueltas con comedias de santos. Coplas, romances, comedias, pertenecían a un mismo universo cultural, circulaban por los mismos cauces. Los colofones los anunciaban conjuntamente, porque pensaban en un mismo público: «Donde esta comedia asimismo se hallarán coplas, romances, relaciones [...] todo a buen precio...» — es un colofón típico¹².

En ocasiones, la estrechez de relaciones se aprecia con total claridad, porque han sido los versos de un pliego suelto los que han estimulado la creación de una comedia: son los casos de *La renegada de Valladolid*, *La Baltasara*, *San Diego de Alcalá* o *El hermano Francisco de Alcalá*, estudiados por Frédéric Serralta [1970] y por M. C. García de

¹² Hay testimonios concordantes que observan el fenómeno desde otros flancos. Enjundioso es el que aduce la *Colección de ideas elementales de educación para una academia de maestros de primeras letras y padres de familia* (Sevilla, M. N. Vázquez y Cia., 1784), citado por Aguilar Piñal [1972: XIV]. En él se mezclan los afanes educativos de la Ilustración con la «rémorra» de los usos tradicionales: «Muchos de los que saben leer todavía no han perdido la afición a la lectura de comedias, de fábulas, de historias apócrifas, sátiras personales muy picantes e indecentes coplas... y la conservan en tal grado que no tienen paladar para tomar gusto a otras cosas».

Enterría [1992]. También ocurría que —en justa correspondencia, como apunta Joseph Gillet [1922-1924: 457]— de la comedia se podían desgajar tiradas de romance de algún parlamento, constituyendo las *relaciones*, de tan andaluza andadura, y en las que también se vieron afectadas comedias de santos, aunque no con especial incidencia.

La trayectoria impresa del teatro en el siglo XVIII no estuvo sometida a los acosos censores que experimentó en los escenarios. Las comedias de santos que se vieron aparcadas en las páginas del *Índice* prohibitorio no fueron muchas. Las sueltas se publicaban sin las censuras, fe de erratas, etc. que no se podían escamotear en los impresos de más cuerpo. Entre las escasas excepciones estarían las producidas en Madrid durante los años treinta por Teresa de Guzmán. La reiterada prohibición de representar estas comedias en tiempos de Fernando VI y Carlos III (1765, 1778) no impidió que se siguieran publicando, si bien a partir de la mitad del siglo la decadencia es manifiesta, como ya se ha tenido oportunidad de ver.

La gran guerra del teatro se libró en los escenarios. A las censuras generales, el teatro religioso añadía más: la indignidad de los actores y la irrespetuosidad del público fueron dos importantes caballos de batalla. Desde los orígenes de los espectáculos teatrales, sus enemigos no soportaban su materialidad, su carne, sobre todo la de las cómicas.

Nada de esto les llegaba a los impresos. Sin embargo, estos no estaban libres de los otros males que les atribuían los moralistas: la dureza de doctrina, la desviación de los argumentos hacia lo más extravagante y espectacular, dejando en el margen el planteamiento de temas doctrinales y teológicos. La tendencia desde antiguo, y reafirmada en el XVIII, había sido la de escoger las vidas de santos extravagantes, o buscar y explotar los episodios más novelescos y sorprendentes de los santos «normales», aunque estos ofrecieran pocos enganches en este sentido, como pueden ser los casos de *Los tres portentos de Dios* y de *A cual mejor confesada o confesor*. Desde mucho antes, los censores devotos habían resaltado entre los vicios más graves del teatro religioso su rara mixtura de lo sagrado y lo profano, el «juntar la tierra con el cielo» —por decirlo por palabras del jesuita Ignacio Camargo de finales del siglo XVII [Cotarelo, 1904: 127].

Son muchos los santos a los que costaría separarlos de los galanes de capa y espada o de los magos. La introducción de ciertos elementos imprescindibles en el espectáculo teatral aún acentúa más este hibridismo. Decía ya en 1559 Fray Francisco de Alcocer [Aparicio Maydeu, 1989: 329]: «Mayormente que si la letra es a lo divino, los entremeses van demasidamente a lo humano, y es dar en un gran inconveniente mezclando las cosas sagradas con las profanas». Los impresos de comedias de santos no hacen nada por separar el cielo y la tierra. En 1742, la imprenta de Antonio Sanz, la de mayor producción de sueltas en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII, y una de las más prolíficas y copiadas del panorama español, publicó como anónima la comedia de Hoz y Mota,

Morir en la Cruz con Cristo. Tras componer la palabra «Fin» de esta vida dramatizada de San Dimas, el buen ladrón, aún le quedaba espacio en blanco en el último pliego. Era el papel un preciado bien que no cabía desperdiciar. Su decisión a la hora de aprovecharlo nos da pie para sospechar que no era la edificación religiosa lo que Sanz y sus colegas de profesión buscaban al editar comedias de santos, ni era el deseo de ser mejores cristianos lo que movía prioritariamente a los lectores a comprarlas. No, estos cometidos jamás podrían encargarse al entremés de *Los maricones galanteados*, de Armesto y Castro, con que se completó la *suelta*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco [1972]: *Romancero popular del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, Cuadernos Bibliográficos 27.
- ANDIOC, René [1976]: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March/ Castalia, Madrid.
- APARICIO MAYDEU, Javier [1989]: «*Juntar la tierra con el cielo*: La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción», en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. 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*, Rodopi, Amsterdam, pp. 323-332.
- ARAGONE TERNI, Elisa [1971]: *Studio sulle «Comedias de santos» Lope de Vega*, Casa Editrice D'Anna, Messina.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la [1890]: *Nueva biografía*. Tomo I de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1904]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1916]: «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 272-97, 454-97.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1931-1932]: «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, 18 (1931), pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; 19 (1932), pp. 161-218.
- ESQUER TORRES, Ramón [1965]: «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII», *Segismundo*, 2, pp. 187-226.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago [2005]: «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en M. Romanos, X. González y F. Calvo, (eds.):

- Estudios de teatro español y novohispano*. AITENSO, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 303-325.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz [1992]: «Hagiografía popular y comedias de santos», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, (eds.): *La comedia de magia y santos (Actas del congreso Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991)*, Ediciones Júcar, Madrid, pp. 71-82.
- GILLET, Joseph E. [1922-1924]: «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, LVI, pp. 434-457; LX, pp. 37-40.
- ISCLA ROVIRA, Luis [1975]: *Hipólito de Vergara, autor de «La reina de los reyes» de Tirso de Molina: estudio y edición crítica anotada de «La Virgen de los reyes»*, CSIC, Madrid.
- MARTÍN ABAD, Julián [1986]: «Series numeradas de la Imprenta salmantina de la Santa Cruz», *Revista Provincial de Estudios* (Salamanca), 20-21, pp. 147-200.
- MOLL, Jaime [1982]: «Comedias sueltas no identificadas», Anexo I de *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, t. I, Instituto Bibliográfico Hispánico, Madrid, pp. 289-329.
- [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)*, CSIC, Madrid, I, pp. 221-34.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Versión española de M. R. Cartes, Gredos, Madrid.
- NOVO, Yolanda [2002]: «Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la Parte IX (1691)», en I. Arellano, ed.: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Edition Reichenberger, Kassel, I, pp. 283-294.
- PROFETI, Maria Grazia [1976, 1982]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova; *Addenda et corrigenda*, idem.
- [1978]: «Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del secolo XVII», *La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di bibliografia* (Firenze), LXXX, pp. 73-83.
- [1988]: *La Collezione «Diferentes Autores»*, Edition Reichenberger, Kassel.
- [1995]: «La Parte primera di Lope», *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 137-88.
- [2004]: «El negro nella commedia aurea», en M. G. Profeti, ed.: *La maschera e l'altro*, Alinea Editrice, Florencia, pp. 223-238.
- 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 J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. 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*, Rodopi, Amsterdam, II, pp. 287-297.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita [1981]: *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*. III, Verlag Thiele und Schwatz, Kassel.
- SERRALTA, Frédéric [1970]: *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, France-Iberie Recherche, Toulouse.
- SIMÓN DÍAZ, José [1984]: *Bibliografía de la literatura hispánica*, XIII, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio [2004]: *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Edition Reichenberger, Kassel.
- VEGA CARPIO, Lope de [2002]: *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en A. Bleccua y G. Serés (dir.): *Comedias de Lope de Vega, Parte III*, coord. L. Giuliani, Editorial Milenio, Lleida, pp. 253-396.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán [1989]: «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Edition Reichenberger, Kassel, pp. 639-673.
- [1993]: «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*. Universidad de Salamanca, Salamanca, II, pp. 1007-1016.