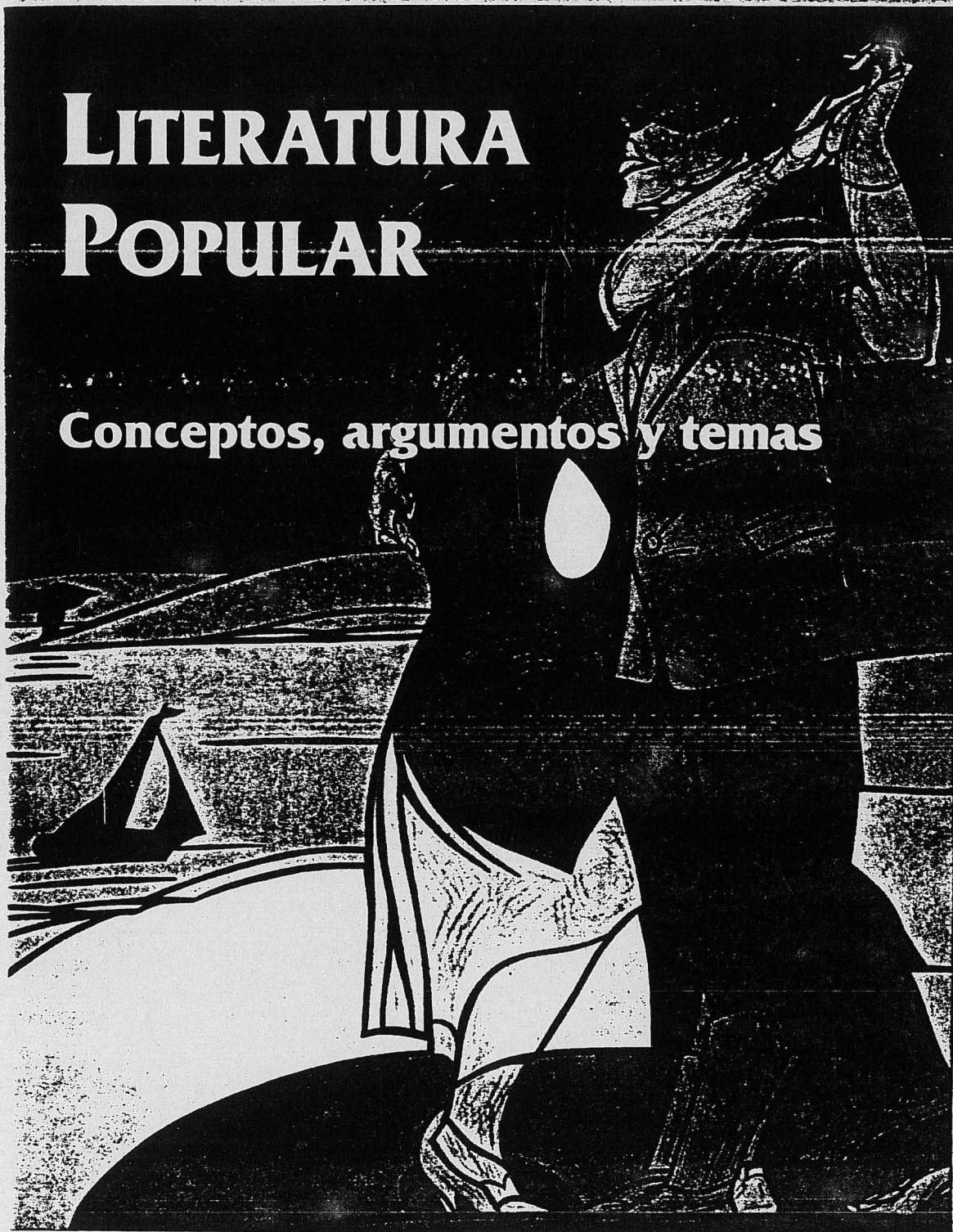


# ANTHROPOPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

## LITERATURA POPULAR

Conceptos, argumentos y temas



# ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

N.º 166-167, mayo-agosto 1995, ISSN 0211-5611

*Con la luz, con el aire, con los seres  
Vivir es convivir en compañía.  
Placer, dolor: yo soy porque tú eres.*

J. GUILLÉN  
*Aire nuestro III, Homenaje*

## S U M A R I O

### 3 Editorial

LITERATURA POPULAR. EL PUEBLO, SUJETO DE CREACIÓN IMAGINATIVA Y DE CULTURA. HISTORIA, MEMORIA Y EXPRESIÓN. UNA CULTURA Y UNA REALIDAD MARGINADA

### 8 Proceso de análisis e investigación LITERATURA POPULAR

#### 8 *Percepción intelectual del tema*

De literatura popular, M.ª C. García de Enterría [8]. Bibliografía, M.ª J. Rodríguez Sánchez de León [14].

### 17 *Argumento*

Concepto de literatura popular y conceptos conexos, L. Díaz [17]. La literatura marginal, A. Saraiva [21]. La narrativa popular, L. Romero Tobar [25]. El cuento popular, J. Camarena [30]. La comedia nacional, G. Vega García-Luengos [34]. La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo, J.M. Pedrosa [39]. La poesía de cordel, V. Infantes [43].

### 47 *Análisis temático*

Las historias caballerescas breves, N. Baranda [47]. Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII), A. Redondo [51]. El entremés: ¿teatro popular?, J. Huerta Calvo [59]. El teatro de títeres, J. Álvarez Barrientos [61]. La comedia lacrimógena, M.ª J. Rodríguez Sánchez de León [63]. Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar, F. Salazar [67]. Poesía burlesca (siglos XVI y XVII), B. Peñán [71]. La poesía popular en las relaciones de fiestas religiosas

(siglo XVII), G. Ledda [77]. Características del «periodismo popular» en el Siglo de Oro, A. Redondo [80]. Política y prensa 'popular' en la España del siglo XVII, H. Ettinghausen [86]. Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral, M. Manzano Alonso [91]. La copla española, F. Gutiérrez Carbajo [99]. El cante flamenco, F. Gutiérrez Carbajo [101]. El bolero: el canto del deseo, I.M. Zavala [104]. Las canciones de guerra, M. Olarte Martínez [109]. La literatura religiosa popular, C.A. Vega [111]. Iconografía popular en la estampa religiosa de los siglos XVI y XVII, P. Civil [113]. Los pliegos de aleruyas, A. Bimer [117]. Épica y subliteratura: *El Guerrero del Antifaz*, L.A. de Cuenca [120]. Novela rosa, A. Amorós [123]. Literatura oral infantil, A. Pelegrín [124]. El corazón inmune, M. Gutiérrez Estévez [130]. La telenovela como literatura popular, B. de Lizaur [133]. Evolución de la foto-novela, M.ª M. Mañas Martínez [135]. Poesía catalana y pliegos de cordel, J. Escobedo [139]. La tradición del romancero en América, A. González [145]. Literatura de cordel viva no Brasil. A resistência heróica dos poetas, F.N. Fechine Borges [148].

### 153 Documentación cultural e información bibliográfica LITERATURA POPULAR Recensiones [153].

### 167 *Colaboradores* [167].

*Selección y reseña* [172].  
*Noticias de edición* [179].  
*Comunicación científica y cultural* [183].

IMAGEN CUBIERTA: *Entre les deux*, de Valerio Adami, 1990

**Ideación, editorial y coordinación general**

Ángel Nogueira Dobarro

**Director**

Ramon Gabarrós Cardona

**Subdirector**

Lluís Miró Grabuleda

**Consejo de redacción**

Guillermo Losada Orúe, María Cinta Martorell Fabregat, Esteban Mate Rupérez  
y Assumpta Verdaguer Autonell (documentalista)

**Producción y diseño**

Ricard Acedo Carrés, Joan Ramon Costas González,  
María A. Gracia Sabaté e Inma Martorell Fabregat

**Dirección de marketing, publicidad y acción cualitativa**

Lluís Miró Grabuleda

© Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.  
© De las reproducciones autorizadas: VEGAP,  
Barcelona, 1995

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Administración, ventas, suscripciones y publicidad:  
Viladomat, 308. 08029 Barcelona (España)  
Tel. (93) 419 13 88. Fax (93) 419 18 58

Suscripción anual (6 núms.) para 1995:

España: 4.327 PTA (sin IVA: 4 %)

Págs. número normal: 96. Págs. número doble: 192

Depósito legal: B. 15.318-1981

Impresión: Novagràfik. Puigcerdà, 127. Barcelona

Distribución en España: Anáhuac Distribuciones  
Norte, 23, bajos, izqda. 28015 Madrid  
Tel. (91) 522 53 48. Fax (91) 521 23 23  
Ángel, 12, 3.º 2.º 08012 Barcelona  
Tel. y fax (93) 218 45 84

Distribución extranjero: Editorial Anthropos  
Viladomat, 308. 08029 Barcelona (España)  
Tel. (34) (3) 419 13 88. Fax (34) (3) 419 18 58



Esta revista es miembro de ARCE.  
Asociación de Revistas  
Culturales de España

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

## La comedia nacional

Germán Vega García-Luengos

*La España barroca encuentra en la comedia su producto cultural más representativo. Este emblema ajustado de la teatralidad que invade la vida del momento ha destilado su fórmula al margen de las normas clasicistas, en busca de una amplia recepción en los diferentes sectores de la sociedad española. Para ello sus elementos constituyentes se han nutrido de sustancia popular. El rey y los súbditos, los «discretos» y el «vulgo», acuden al teatro a compartir ideales y gustos comunes, que no descartan la existencia de segmentos del espectáculo especialmente dirigidos hacia un sector determinado. Vehículo de ideología dominante, la comedia triunfa por su capacidad de divertir.*

*Más allá de su primigenio cometido escénico, los versos dramáticos barrocos conforman un importante capítulo de la historia de la lectura. La sostenida, aunque cambiante, relevancia de esta dimensión la marcan los millones de comedias sueltas emitidas desde los inicios del fenómeno hasta el primer tercio del siglo XIX. El necesario análisis deberá abordar las relaciones con el teatro representado, así como las que establece con otros géneros literarios difundidos en pliegos sueltos.*

El teatro clásico español se le representaba a H.A. Rennert como «un gran poema colectivo en el que todo el mundo reclama su parte y su derecho a colaborar».¹ Tan expresiva definición subraya decididamente la entraña popular de aquel esplendoroso episodio de la literatura española, cuyos restos supervivientes constituyen el corpus más dilatado que puede ofrecer ningún otro teatro de los pasados siglos. Son los posos de una duradera pasión emanada de la confluencia de muy diversos factores artísticos y sociológicos en la España Moderna.

La comedia —en puridad, comedia, tragicomedia y tragedia— es el género nuclear de la revolución dramática áurea y el que, de una manera o de otra, arrastra a los demás. Su fórmula artística y comercial se consolida en los años finales del siglo XVI. Es Lope el principal promotor. Su modelo se impone gracias a la perspicacia artística con que ha sabido aprender y modular las lecciones de sus antecesores y contemporáneos, la mirada puesta en el triunfo comercial, en gustar a amplios sectores de público. La comedia se asienta con firmeza en los escenarios y en las imprentas del siglo XVII. Su vigencia, con la metamorfosis que pauta el tiempo, alcanza y sobrepasa la siguiente centuria, donde ilustra las diferentes formas del llamado «teatro popular». Su molde es capaz

de ahormar muy diversas clases de obras. Rompe o acomoda la preceptiva clásica en lo referente a las unidades de acción, tiempo y lugar; mezcla lo trágico y lo cómico, etc.² Ello da pie a un debate de índole estética, que enfrenta la práctica, el gusto, hasta el dinero, a la rígida y fría teoría aristotélica de los géneros. Es la guerra estética contra la comedia que discurre pareja al otro gran enfrentamiento, el planteado en torno a la licitud moral del teatro.³

El apogeo de la comedia nacional hay que situarlo en el contexto de la teatralización general de la vida española con el Barroco. Expresión extrema de la misma la encontramos en las múltiples ocasiones en que vida y teatro son identificados. Cuántas veces, además, ésta conlleva una propuesta de igualación última —eso sí, extraterrenal—, tan interesadamente «popular» o «populista»:

No porque pena te sobre,  
siendo pobre, es en mi ley  
mejor papel el de rey  
si hace bien el suyo el pobre;  
uno y otro de mí cobre  
todo el salario después  
que haya merecido, pues  
en cualquier papel se gana,  
que toda la vida humana  
representaciones es.

Es cierto que el concepto vertebral de *El gran teatro del mundo* no es reducible a una época o a un territorio determinados: transita por la historia occidental desde los griegos y latinos —¿cómo no acordarse de Séneca?—. Sin embargo, en pocos contextos como la España barroca encuentra acomodo. El teatro se hace sustancia del proceder de los individuos que la habitan. La imagen que los demás tienen de ellos es valor prioritario, y obliga a una permanente actuación, al ofrecimiento de unas apariencias, que pueden estar disociadas de lo que se piensa o se siente.

Son diversos los estudiosos que han indagado en la teatralidad que empapa las diferentes manifestaciones de la vida particular y de la pública en esa España del siglo XVII.⁴ Los grandes y pequeños acontecimientos de la colectividad son vividos teatralmente, tanto en la órbita profana como en la religiosa. Plazas, calles, jardines, patios, templos, conventos, acogen un amplísimo despliegue de manifestaciones parateatrales, cuando no son invadidos por las formas de teatro canónico.⁵

Se ha insistido en las implicaciones ideológicas del teatro barroco. Ha sido sobre todo J.A. Maravall quien ha presentado la comedia como una pieza del aparato propagandístico con que el sistema establecido pretende homogeneizar las conciencias, difundiendo unos valores determinados: la grandeza de

España, de la Monarquía, de la Iglesia; la justicia y funcionalidad de las diferenciaciones sociales; la honra y la limpieza de sangre.<sup>6</sup> Política y religión andan juntos en una sociedad sacralizada. Tras el Concilio de Trento, la literatura —y especialmente el teatro, el género llamado a tener una mayor acogida popular— es implicada en la tarea combativa y formativa de la Contrarreforma. Tal catolicismo militante impregna las acciones y las palabras de las comedias, y, sobre todo, de los autos sacramentales.

De todas formas, las concomitancias políticas, ideológicas, religiosas, del teatro barroco no deben hacernos olvidar que su primera razón de ser, el meollo de su éxito, estriba en el gusto, en su capacidad de divertir, tal como esgrime el principal promotor del invento en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: la justificación más clara de los cambios que escandalizan a los puristas es el afán de dar gusto a quien paga.

La comedia escapa pronto de la patria potestad del poeta, para entrar en unos circuitos económicos, donde la compra —o la expropiación— da derecho a cambiar la letra, el título y hasta la autoría.<sup>7</sup> De todo ello deriva la compleja situación del repertorio dramático español: títulos dúplices, obras manipuladas o perdidas, atribuciones ausentes o trocadas. Así pues, los condicionantes económicos, junto con los genéricos, estarían en la raíz de esa difuminación de autoría que tanto se asocia con lo popular. Que dicha autoría es algo secundario, se aprecia con relativa nitidez en el hecho de que esté ausente en las noticias sobre representaciones, e, incluso, en las copias manuscritas e impresas.

Se ha creado un «espectáculo de masas» —en expresión de J.A. Maravall—, de masas que pagan. La comedia triunfa de la manera que lo hace porque consigue atraer a los corrales y coliseos a un público de muy diversa procedencia y extracción social.<sup>8</sup> Evidentemente, el público se encuentra aquí obedeciendo al dicho de «juntos pero no revueltos». Grandes y pequeños asisten a la comedia separados por sexo, condición y poder adquisitivo. Desde los lugares baratos, en que por pocos reales es posible asistir, a los aposentos, que requieren costosos desembolsos para alquilarlos por toda una temporada. También los doctos, los cultos, tienen su lugar en los llamados «desvanes».<sup>9</sup>

La calidad receptiva de la comedia por parte de los sectores menos alfabetizados ha sido objeto de diferentes opiniones. Algunas, aunque admiten el atractivo que para ellos pueda tener la brillantez musical del verso, les regatean la comprensión plena de muchas de las complicaciones del lenguaje poético. Tales interpretaciones no tienen en cuenta algo que los diferentes análisis consiguen hacer cada vez más evidente: el aprecia-

ble bagaje literario de amplios sectores de la sociedad, que desde la revolución cultural producida en tiempos de los Reyes Católicos se han acostumbrado a consumir literatura.<sup>10</sup> Ahí está el testimonio elocuente de los pliegos sueltos conservados, sobre los que volveremos. Ese público analfabeto, o casi, educado en una determinada cultura, disponía de claves para la comprensión de alusiones que hoy se nos han escapado. Como disponía, desde luego, de un oído mucho más acostumbrado que el del público actual a desentrañar sentido de esas largas tiradas de versos en lenguaje barroco, de artificios retóricos complicados. No sólo eso: tenemos base para pensar que el alambicamiento formal, los dobles sentidos, lejos de apartar al público, lo atraían.<sup>11</sup> Se convierten en un recurso que el poeta conscientemente utiliza por su capacidad «comercial». Esa oscuridad está ya tipificada en su función, con un derroche de aguda retranca, en el tratado justificativo del arte nuevo de Lope:

Siempre el hablar equívoco ha tenido  
y aquella incertumbre anfibológica  
gran lugar en el vulgo, porque piensa  
que él solo entiende lo que el otro dice.

Por otra parte, los segmentos más «cultos» pueden estar buscando prioritariamente la satisfacción de los «doctos». Y es que aunque se trate de un producto «envilecido» por su atención al «vulgo» y por sus adherencias económicas, la comedia no renuncia del todo a un lugar en el Parnaso. Desde luego, no gozará de la estima de los preceptistas literarios, sobre todo de los de corte aristotélico, que no tragan con ese engendro que rompe con tanta doctrina sobre la esencia de los géneros dramáticos. En realidad, los juicios de los propios dramaturgos sobre su actividad —y Lope, de manera especial— nos dejan entrever una conciencia fronteriza: situación delicada la suya en que se sirve al «vulgo», ese sector de la recepción cultural movedido e incierto, pero insistentemente contrapuesto al de los prestigiosos «discretos».

Formas de la literatura popular han confluído en los diversos géneros del teatro clásico, con especial incidencia en los llamados «menores»: entremeses, jácaras, mojjingangas, etc. Pero no sólo es cuestión de genealogías más o menos arcanas, los testimonios de consanguinidad se aprecian en todo momento. Y no hay que olvidar que en su prioritaria dimensión escénica, la comedia y el auto sacramental no están solos, sino que ineludiblemente les acompañan diferentes especímenes de estos géneros breves de la comicidad.<sup>12</sup> Pero lo popular también forma parte de la textura literaria y escénica de los géneros mayores, que cotidianamente se alimentan de refranes, cuentos, composiciones líricas de este carácter, con un

tratamiento múltiple y variado.<sup>13</sup> Algunos perspicaces trabajos nos han puesto de evidencia la utilización de materiales de cordel como fuente de diferentes comedias,<sup>14</sup> subrayando un parentesco del que enseguida nos ocuparemos, al tratar de la dimensión impresa del teatro.

La «cólera del español sentado», su avidez, no afecta sólo a lo que se le echa en una tarde, que debe ser mucho y variado. También exige cantidad y variación en la temporada. Las piezas programadas se suceden vertiginosamente. Las compañías se ven obligadas a grandes esfuerzos con el bolsillo y la memoria para comprar y recordar comedias. A los ingenios les corresponde ser fecundos y, en ocasiones, celéricos. Estas exigencias de producción masiva y rápida parecen ser las principales responsables de las deficiencias que denotan muchos textos, y no tanto el afán «vulgarizador».<sup>15</sup>

La búsqueda de la variedad por parte de público y poetas consigue ampliar los temas y asuntos hasta límites insólitos. Si el mundo es un teatro —*El gran teatro del mundo*—, el mundo entero cabe en el teatro. La totalidad de su cronología y de su geografía. La totalidad de sus esferas. Lo divino y lo humano.

La búsqueda de la variedad no está reñida con la propensión a las reiteraciones. Ésta viene dada por las exigencias materiales de la composición, pero también por la propia voluntad popular de la manifestación. Las recurrencias se dan en los diferentes niveles: fórmulas verbales, situaciones, personajes, temas, intenciones. El teatro clásico español muestra claras coincidencias con otras manifestaciones populares en diferentes momentos de la historia. Así, las refundiciones, constatadas desde los primeros momentos y realizadas por los poetas segundones y por los principales. Sus estímulos van del mero plagio a la pretensión de acomodar textos que ya habían alcanzado cierto éxito, en una operación que a M.G. Profeti le «recuerda mucho los *remakes* de las películas de Hollywood».<sup>16</sup> También con el universo cinematográfico y televisivo es puesto en relación, por parte de la hispanista italiana, el fenómeno de las «continuaciones»: «segundas», «terceras partes» de comedias que normalmente han tenido buena acogida. Tales prácticas se acentúan a medida que avanza el siglo XVII.

Se ha insistido mucho últimamente en la necesidad de analizar el teatro clásico español en su dimensión escénica, superando tratamientos muy pegados al texto literario. El enfoque es irreprochable y está proporcionando interesantes resultados. Pero este teatro tiene también una importante dimensión como objeto de lectura que debe tratarse, asimismo, con métodos específicos.

A pesar de que estos textos fueron creados primeramente con la vista puesta en «los oídos del teatro» y no en «la censura de los aposentados» —tal como nos dice Lope en 1617, al prologar la parte IX de sus comedias—, no faltaron desde muy pronto avispaditos libreritos e impresores que supieron ver que ese teatro también podía generar dividendos en las imprentas,<sup>17</sup> iniciando una historia cuya riqueza crece en evidencia día a día a medida que se dan a conocer los fondos de bibliotecas esparcidas por el mundo entero.

Dos son las posibilidades básicas de edición: las *partes*, volúmenes de doce comedias de un mismo dramaturgo o de varios, y las *sueeltas*, impresos de una sola pieza.<sup>18</sup> En estas últimas notamos la estirpe popular del teatro español de una manera inequívoca. Son los mismos ropajes de la literatura de cordel y los de mayor persistencia en el tiempo, tal vez porque reflejen la propia evolución del teatro nacional, que llegará a alejarse de las élites de poder y de los intelectuales, pero que seguirá vivo en los gustos populares. Cuando llegue el siglo XVIII, cada vez más será considerado como una manifestación infraartística, desdeñada por los cultos y los comprometidos en la reforma.

Las características de las *sueeltas* varían muy poco desde las primeras a las últimas; aunque se perfilan ciertas tendencias a medida que este tipo de impreso se expansiona, hasta alcanzar y rebasar el siglo XVIII, su época dorada. Todas las ciudades con alguna pujanza económica o cultural —Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Valladolid, Salamanca— se constituyen en centros productores de estos objetos impresos que buscan una clientela nutrida, apoyados por su bajo precio.<sup>19</sup>

No debemos ignorar que, por lo que se refiere a la literatura, el género dramático proporciona el bloque más nutrido de unidades de la producción conocida de las prensas.<sup>20</sup> K. Reichenberger ha calculado que el volumen de *sueeltas* alcanzaría la suma de 40.000 ediciones.<sup>21</sup> Si consideramos una cifra de 1.500 ejemplares por cada una de ellas, como se admite normalmente, la cuantía resultante es verdaderamente espectacular: 60 millones. Sin cábalas —y gracias al labo-reo bibliográfico de esforzados estudiosos como M.G. Profeti o K. y R. Reichenberger— hoy tenemos constancia de que bastantes comedias, que no tienen por qué coincidir con las que hoy subyugan a críticos y espectadores, superaron la cifra de las 30, 35 y 40 ediciones en los siglos XVII y XVIII, y sus *stemmas* delatan la pérdida de algunas más imprescindibles para explicar la transmisión de variantes.

Por lo que se refiere a la amplitud y cualificación de su recepción, deben incluirse las indagaciones en el más amplio fenómeno de los pliegos de cordel. El

teatro fluye por unos circuitos bien consolidados y activos desde los orígenes mismos de la revolución impresora. Naturalmente, eso no quita el que ofrezcan características específicas, derivadas, sobre todo, de la relación que mantiene con los escenarios.<sup>22</sup>

El teatro de papel parece cumplir diferentes funciones. Está ahí en las más bien frecuentes fases en que las prohibiciones acechan al teatro de las tablas, o las menos largas que se extienden entre temporada y temporada, o las más breves aún entre sesión y sesión. Es una llamarada más de la pasión por el teatro que consigna Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros* (Madrid, 1620), en plena revolución teatral barroca: «Levántanse con el libro de las comedias; acuéstanse con haber visto en la representación lo que leyeron escrito». El teatro impreso y el representado mantienen relaciones simbióticas. Aquel no es sólo el mero reflejo en letra de molde de la realidad teatral que se produce en los escenarios. Porque las partes y, sobre todo, las sueltas, además de atender la adicción al teatro del público alfabetizado, proporcionan los soportes de repertorio de los representantes. En este sentido, habrá que estudiar la incidencia de determinadas imprentas en la pervivencia del teatro clásico español y en la configuración del corpus de representaciones, donde no están forzosamente los textos ni los dramaturgos que hoy admiramos. Pero el auge de estos impresos no sólo repercute sobre la difusión y recepción del teatro. Hay que considerar su influjo sobre otros géneros literarios cuya finalidad primordial fue la lectura de los aposentos. Cómo no pensar, por ejemplo, que los millones de impresos teatrales consumidos tuvieron algo que ver con la poco floreciente trayectoria de la novela en la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII.<sup>23</sup>

#### NOTAS

1. H.A. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 262.

2. Entre las características básicas de la comedia están también: su partición en tres actos; el uso de la polimetría para marcar los cambios y los tonos de las diferentes escenas; la existencia de una acción secundaria que se entrecruza con la principal; la presencia del gracioso, encargado de que las veras no tengan casi nunca la exclusiva de una obra, ni tampoco los móviles idealizantes y abstractos; etc. No es posible entrar ahora en la consideración de los diferentes subgéneros. Distinciones de las que eran conscientes poetas y público. Diferenciaciones que, con mayor o menor acierto y funcionalidad, han ido estableciendo los estudiosos, y siguen en ello, porque es éste uno de los campos de estudio más vigorosos en la actualidad. Esta realidad pluriforme, además, se mueve en el tiempo, modulando estructuras, temas, estilos. Existe una tendencia añeja a bipolarizar el desarrollo de la comedia en dos escuelas o ciclos, capitaneados por Lope y Calderón. Tal simplificación quizá

no sea la mejor manera de captar y organizar la indiscutible evolución que el teatro experimenta a lo largo de tantos años. Algunas de sus líneas directrices podrían ser: mayor complejidad estructural; mayor propensión a la simbolización; mejor explotación de la escenografía; mayor brillantez en las imágenes y utilización de recursos retóricos más marcados; simplificación de la polimetría; etc.

3. Ver M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche. Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

4. El más clásico de estos trabajos es el de E. Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

5. La importancia de la teatralidad en la España barroca se materializa en una multiforme variedad de manifestaciones teatrales, parateatrales y extrateatrales. Apunta J.M. Díez Borque que esta variedad se organiza —o debe organizarla el estudioso— en una serie de círculos concéntricos, en cuyo núcleo estarían las manifestaciones más puramente dramaturgicas, lo que siempre se ha estudiado como teatro: las obras extensas (comedia, tragicomedia, tragedia), las piezas breves de la comicidad (entremés, jácara) y el auto sacramental. En sucesivos círculos, alejándose del núcleo se situarían las formas parateatrales: diálogos, bodas, tonos, juguetes teatrales, danzas, pastoradas. Fuera ya de la dramaturgia, pero con claras conexiones, estarían mascaradas, carros festivos, ceremonias, misereres, etc. Ver, entre los diferentes trabajos del autor en este campo, «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-124.

6. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972; y *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

7. La expansión del teatro clásico español se explica por la estructura comercial que lo sustenta. Aquí la letra de los versos y de las escuetas didascalias que el poeta confecciona son sólo una parte del producto principal que se vende al público que paga: el espectáculo escénico. El escritor apenas insinúa los caminos concretos de su plasmación en las tablas. Esto es tarea del autor de comedias, ese empresario cuya relevancia en el desarrollo del teatro clásico español no se debe sólo a la fuerza de su dinero, que le convierte en propietario todopoderoso de la letra literaria, sino a su responsabilidad en la adición de los elementos que consiguen que el teatro tenga con la representación su fundamental razón de ser.

8. En los últimos años ha aparecido una nutrida serie de estudios detallados sobre los lugares de representación. Ver *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica* (dir. por J.M. Díez Borque), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), y *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales* (ed. por L. García Lorenzo y J. Varey), Londres, Tamesis Books, 1991. Con este notable aumento de información se han anulado concepciones excesivamente uniformadoras. Asimismo, se ha conseguido conocer la evolución de esos locales, pareja al desarrollo de los elementos escenográficos. También la bibliografía última se ha ocupado de la multiplicidad de espacios teatrales, buella palmaria de esa teatralización total a la que se aludió. El palacio, el templo, y, en menor proporción, la casa particular, la calle, el convento, el colegio y la universidad, se convirtieron también en escenarios del teatro barroco. Ver *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 7-9 de julio, 1990* (dir. por J.M. Díez Borque), Kassel, Reichenberger, 1991. Pero el motor fundamental de ese desbordamiento son los corrales y coliseos. Esos lugares donde puede tener efecto el fundamental trueque de diversión por dinero.

9. Sobre el ambiente de la participación en el hecho teatral, disponemos de testimonios enjundiosos en los escritos costumbristas, si bien a menudo modulados por el humor y la hipérbole. Ver F. Florit Durán, «Testimonios teatrales de los costumbristas barrocos», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las X Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería, 26 al 28 de marzo de 1993*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (en prensa).

10. Ver R.L. Kagan, *Universidad y sociedad en la España Moderna*, Madrid, Tecnos, 1981, y M.C. García de Enterría, «Lectura y rasgos de un público», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 120-130.

11. Ver F. Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 32.

12. Tales piezas establecen contrastes con los textos principales, cuya naturaleza aún debe seguir siendo estudiada. Hoy por hoy conocemos muy poco sobre los engarces semánticos entre comedia y piezas menores. Son éstas las que a veces deciden sobre el éxito o fracaso del espectáculo.

13. Ver F.J. Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad, 1983; C. Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia / Kassel, Reichenberger, 1992.

14. Ver F. Serralla, *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université, 1970; M.C. García de Enterría, «La Baltasara: pliego, comedia y canción», en B. Perrián y F. Guazzelle (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Guardini, 1989, pp. 219-238; de la misma autora, «Hagiografía popular y comedias de santos», en *La comedia de magia y de santos* (ed. de F.J. Blasco et al.), Gijón, Júcar, 1992, pp. 71-82.

15. Ver J.A. Maravall, *La cultura...*, cit., pp. 181 y ss. ¿Cómo no se van a producir descuidos cuando hay que escribir un texto «en horas veinticuatro»? De tales exigencias se puede salir al paso buscando colaboración. A partir de los años veinte se pone de moda esta manera de afrontar la elaboración de las comedias. Lo normal es que se junten tres —uno por jornada—, pero pueden llegar a ser hasta nueve. Los dramaturgos hacen frente así a los compromisos, y también les sirve de palestra en la que medir sus habilidades con otros colegas: es el eterno juego de la tensión, de la disputa profesional tan típica de círculos de escritores. Pero, en cualquier caso, solos o asociados, a los dramaturgos no ocasionales, a los que quieren ser algo en la escena española, se les exigen gruesos repertorios. En la imposición del modelo dramático de Lope contó, sin duda alguna, la fuerza incontestable de los números: comedias y más comedias alimentaron los circuitos de la nueva maquinaria. Es muy posible que su amigo Montalbán cargue la mano cuando, en el homenaje que a su muerte le rinde en *La fama póstuma*, le atribuye 1.800 piezas largas y 400 autos sacramentales —el propio autor se atribuye 1.500 «fábulas» en la *Égloga a Claudio*—, pero es que seguiría siendo un repertorio inalcanzable para cualquier otro representante de la dramaturgia universal, aunque sólo estuviera compuesto por las alrededor de 430 comedias que hoy día podemos leer, de las que 316 son indiscutiblemente auténticas, según Morley-Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp. de M.R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968). El gigantismo también se da en la nómina de dramaturgos. La atención a tan voraz maquinaria requiere mucha mano de obra artística. Según Pérez de Montalbán, en 1632 son más de cincuenta los escritores de comedias que hay sólo en Madrid. Para asombrarse con el volumen total constatado a lo largo y ancho de la cronología y la geografía del fenómeno, puede consultarse el *Catálogo bibliográfico y biográfico de La Barrera* (Madrid, Rivadeneyra, 1860; ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969).

16. *Historia de la Literatura Española, I*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 631.

17. Lope, que fue el principal responsable en la consecución de una fórmula dramática para los escenarios, marcó también involuntariamente una pauta para su rendimiento en las imprentas. Las primeras ediciones de sus comedias, a partir de 1603, sentarán los criterios que habían de perdurar durante más de dos siglos, hasta superar el primer tercio del siglo XIX.

18. Salvando las distancias, esta doble oferta parece reflejar la diferenciación de públicos en la dimensión escénica: para los pudientes y para los consumidores de libros están las partes, para todo el público se discurren las *suelias*.

19. Las *suelias* plantean serios problemas de control bibliográfico: las más antiguas no suelen hacer constar la fecha ni ningún otro dato sobre la imprenta de emisión. Esto ocurre con buena parte de las producidas a lo largo del XVII. En el siglo siguiente tienden a apuntar el nombre de la ciudad y del impresor responsable. Por contra, la consignación del año no suele encontrarse hasta bien avanzada la centuria, sin ser nunca una práctica generalizada, ni fiable. También en torno al cambio de centuria empieza a ser frecuente que estas ediciones lleven un número de orden, que las implica en series, algunas de las cuales —Herederos de Gabriel de León, Leefdael, Orga— superan las trescientas unidades. Existe un progresivo interés hacia las mismas por parte de los bibliógrafos y críticos del teatro clásico español, que ha generado mayores exigencias a la hora de controlarlas con sistemas descriptivos específicos y ha estimulado la localización y consignación en catálogos especializados de diversos fondos.

20. Si nos centramos en el siglo XVIII, donde el control de adscripciones cronológicas y geográficas es factible, encontraremos cifras tan evidentes que ahorran cualquier comentario: de las 2.281 entradas de los *Impresos sevillanos del siglo XVIII* de Aguilar Piñal, 667 corresponden a impresos teatrales (el 29,2 %).

21. «El 'Jardín Ameno'. Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del Siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (ed. de J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez), Amsterdam, Rodopi, 1989, t. II, p. 291.

22. El hermanamiento físico y espiritual de comedias y pliegos sueltos es patente, sobre todo, en las llamadas *relaciones de comedias*. Éstas surgen a fines del XVII y triunfan en los dos o tres primeros decenios del XVIII. Es un fenómeno andaluz, sobre todo sevillano, de muy interesantes sugerencias tipográficas y sociológicas, y que ha abierto un apasionante debate sobre su origen y función. Ver J.E. Gillet, «A neglected chapter in the history of the Spanish Romances», *Revue Hispanique*, LVI (1922), pp. 434-457 y LX (1924), pp. 37-40; M.C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 336-374, y «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales», *Diálogos hispánicos de Amsterdam...*, cit., t. I, pp. 137-154; J. Moll, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias», *Segismundo*, n.º 23-24 (1976), pp. 143-167; M.G. Profeti, «Comedias e relaciones: la ricezione deviana», *Colloquium Calderonianum Internationale. Ati*, L'Aquila, 1983, pp. 91-114. Sus primeros testimonios parecen explicarse desde la propia dinámica del pliego suelto, como únicamente ha apuntado M.C. García de Enterría («Literatura de cordel...», cit.). Para J. Gillet, el teatro pagaría así al acervo romanceril la deuda contraída por autores como Cueva o Lope al apoderarse de romances y engastarlos como relaciones en sus comedias. Todo esto lo que marca es la pertenencia a un mismo universo cultural de las manifestaciones implicadas. A medida que el fenómeno se mueve, apreciamos otro paralelismo con el romance: la aparición de relaciones «nuevas». Tanto éstas como las viejas parece que tuvieron, entre otras, una función escénica: reflejar, o apoyar, el recitado de monólogos dramáticos en determinados momentos de la actividad social, las llamadas tertulias. Sobre su relación con este contexto existe un testimonio explícito, aunque tardío, de Blanco White, aparte de las letras altamente expresivas de algunas de estas relaciones (ver G. Vega García-Luengos, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de M. García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, t. II, pp. 1.007-1.016).

23. Ver M.A. Morfíno, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5.ª época, año 2 (1957), pp. 41-61.