

Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

El análisis de la difusión impresa del teatro antiguo español, y de sus relaciones con la actividad de los escenarios, marca el objetivo de un proyecto en el que me ocupo desde hace algún tiempo. Tal empresa incluiría episodios como este que ahora se presenta, con Sevilla y el siglo XVIII por coordenadas espacio-temporales¹. El sustento principal de la indagación lo configura el crecido volumen de impresos teatrales —*comedias sueltas* en la práctica totalidad de los casos— que ven la luz en ese marco. Por sus implicaciones ecdóticas y por sus apasionantes sugerencias sociológicas, las llamadas *comedias sueltas* consituyen un factor fundamental para entender la transmisión de los textos del teatro español, así como para afrontar el estudio de la cultura barroca y dieciochesca. La geografía y la historia de estos impresos tienen en Sevilla y en el siglo XVIII uno de sus capítulos más notables.

El fenómeno viene de lejos. En los últimos años de la decimosexta centuria se crea la fórmula dramática que, con variaciones no sustanciales, impondrá su norma en los escenarios durante los dos siglos siguientes. El teatro se constituye en un mecanismo comercial de piezas fuertemente trabadas y organizadas. Durante décadas los dramaturgos proporcionarán los textos teatrales que «autores» y actores profesionales han de servir en los corrales. Estos textos tienen su razón de ser en los escenarios. En el tinglado teatral el texto dramático es una pieza más, que debe ajustarse a los distintos elementos que lo componen. Su plasmación en copias manuscritas o impresas, a partir de las cuales, fundamentalmente, nosotros conocemos ese teatro, no son más que efectos secundarios, subproductos derivados, reflejos deformados de unas palabras convertidas en bienes de consumo, y que nacieron, en la mayoría de los casos, pensando únicamente en que fueran

¹ De otro de los episodios intento dar cuenta en el artículo «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* (Kassel: Edition Reichenberger, 1990), 639-673.

pronunciadas por los actores, sin intenciones de perdurar. Lo dice muy bien Lope en el prólogo de la parte IX (1617), la primera que él dice controlar: «No las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los apuestos».

A pesar de que la finalidad de estos textos fuera otra, no faltaron desde muy pronto avispadlos libreros e impresores que supieron ver que ese teatro también podía generar dividendos en las imprentas. Lope, que fue el principal responsable en la consecución de una fórmula dramática que funcionara en los escenarios, marcó también involuntariamente una pauta para el rendimiento de ese teatro en las imprentas².

Se establecen dos formas básicas: la publicación en *partes* adocenadas –bien de un solo autor, bien de diferentes autores³– y *suestras*. Las dificultades por las que pasa la imprenta y la decantación hacia un determinado tipo de cliente para la lectura de textos dramáticos van acentuando la importancia de la fórmula de las *comedias sueltas*. Al tiempo que retrocede la forma adocenada, aumenta la propensión a marcar las portadas con números que ordenan en series los títulos publicados por las diferentes imprentas. Las características –tanto de continente, como incluso de contenido– varían muy poco desde las primeras a las últimas; aunque se van perfilando ciertas tendencias a medida que este tipo de impreso se expansiona, hasta alcanzar y rebasar el siglo XVIII, su época dorada. La dilatada trayectoria editorial de las *comedias sueltas* concluye en el siglo XIX, cuando las lecturas espontáneas y apasionadas de sus clientes se enfrían en la mesa de disección de los estudiosos.

El protagonismo que Sevilla tuvo en esta historia ha ido haciéndose más y más evidente, a medida que crecía el volumen conocido de impresos. El primer paso lo da F. Escudero y Perosso en 1894, al incluir los títulos de casi tres centenas de ediciones en su *Tipografía Hispalense*⁴. Sin embargo, el empujón más importante de los publicados hasta el momento se debe a F. Aguilar Piñal con las casi setecientas que describe sucintamente y localiza en su repertorio de *Impresos sevillanos del siglo XVIII* (1974)⁵. Otros trabajos en pro del conocimiento de esta producción han sido realizados por Agustín de la Granja⁶, Hannah E. Bergman⁷, William J. Cameron⁸.

² Para todas estas cuestiones, ver E. M. WILSON y D. W. CRUICKSHANK, «The comedia suelta: History of a format», en *Samuel Pepy's Spanish Plays* (London: The Bibliographical Society, 1980), 85-120; D. W. CRUICKSHANK, «Calderón y el comercio español del libro, en K. y R. REICHENBERGER, *Manual bibliográfico calderoniano*, vol. III (Kassel: Edition Reichemberger, 1981), 9-15.

³ Las dos colecciones de *partes* de comedias más dilatadas, en volúmenes y en tiempo, son las conocidas con los nombres de *Diferentes autores* y de *Nuevas escogidas*. Han sido descritas y analizadas por M. G. PROFETI: *La Collezione «Diferentes autores»* (Kassel: Ed. Reichenberger, 1988), y E. COTARELO: «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *BRAE*, XVIII-XIX (1931-1932).

⁴ *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894).

⁵ *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la Tipografía Hispalense* (Madrid: CSIC, 1974).

⁶ «Cincuenta impresos sevillanos del siglo XVII», *Archivo Hispalense*, 55:200 (1982), 107-114.

⁷ «Calderón en Sevilla. Apuntes bibliográficos», *Homenaje a R. Mac Curdy* (Albuquerque-Madrid: 1983), 125-33.

⁸ Es responsable de la creación de los archivos informatizados correspondientes a los distintos impresores sevillanos dedicados a la producción de comedias sueltas, dentro del *Western Hemisphere Short Title Catalog*, que patrocina el «Department of Modern Languages and Literatures» de la «University of Western Ontario». La tarea se encuentra en fases intermedias.

Por mi parte, llevo algunos años buscando restos de aquella empresa venturosa en bibliotecas y catálogos⁹. El resultado ha sido un crecimiento considerable de los mismos, en relación con las cifras de Escudero, Aguilar y Granja. Sus 760 entradas se han incrementado casi en otras tantas, hasta alcanzar las 1.453, que confirman, más allá de toda especulación, la importancia de Sevilla en la promoción del teatro en pliegos.

La distribución por géneros de este conjunto de ediciones es la siguiente:

	<i>Comedias</i>	<i>Entremeses</i>	<i>Relaciones</i>	Total
Piezas diferentes	551	126	125	802
Reediciones	531	49	71	651
Totales	1.082	175	196	1.453

Las dificultades de localización de este material en la actualidad tienen que ver con sus características físicas y también con la consideración que mereció en su día de los destinatarios. Esto mismo contribuye a aumentar las diferencias de origen entre el volumen de comedias, por un lado, y el de entremeses y relaciones, por otro. En todos los casos se trata de impresos de cuerpo reducido y débil —a fuer de barato—, dirigidos a una clientela amplia, que normalmente los destina a un uso inmediato y no a coleccionarlos en los anaqueles.

En el panorama teatral sevillano una imprenta domina con nitidez: Casi la mitad del volumen total de impresos se debe a la familia Leefdael, cuya trayectoria surca la primera mitad del siglo (1701-1753). Los sucesivos herederos, con sus denominaciones cambiantes —Francisco de Leefdael, su Viuda, Imprenta del Correo Viejo, Imprenta Real— aparecen en los colofones de las 696 ediciones localizadas (546 de comedias, 38 de entremeses y 112 de relaciones). Uno tras otro, los distintos responsables añaden y reponen títulos en la más nutrida serie sevillana de comedias: los números localizados llegan al 324 y hay algunos que contabilizan hasta tres y cuatro ediciones. También es posible encontrar sustituciones de unas piezas por otras en algunos números. La preeminencia de los Leefdael es evidente, tanto por el cómputo de ediciones como de títulos: de las 551 comedias sevillanas diferentes, 373 tienen edición de estos empresarios de origen alemán, casi el 70%.

La segunda imprenta por número de papeles teatrales es la de José Padrino (1747-1772). Sus *sueeltas*, caracterizadas por el aprovechamiento extremo del papel, dominan el tercer cuarto del siglo. Hoy se localizan 269 (231 comedias, 33 entremeses y 5 relaciones): el 18,5% del total sevillano. Su importante serie de comedias alcanza el número 250, mientras que la de entremeses no parece haber ido más allá del 5.

Algo más del 11% de los impresos —161 (135 comedias, 4 entremeses y 22 relaciones)— hace constar en sus colofones el nombre de alguno de los miembros de la familia Hermosilla (1685-1739): Lucas Martín de Hermosilla, José Antonio de Hermosilla, Francisco Lorenzo de Hermosilla y su Viuda. En torno a la mitad de las comedias hoy localizadas lleva número de serie en sus encabezamientos, siendo el 250 el más alto¹⁰.

⁹ Sobre estas cuestiones de localización y catalogación, trato en «Impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII. Pautas de un estudio», *Anuario de la Asociación Española de Bibliografía*, I (1990) (en prensa).

¹⁰ El número 452 que consta en la suelta de *El sordo y el montañés* de Melchor Fernández de León, con toda probabilidad, se debe a un error.

La imprenta de los López de Haro, como la anterior, ya se encontraba en el negocio editorial en los años finales del siglo XVII. Su dilatada tarea va de 1675, cuando la funda Tomás López de Haro, a 1760, en que es responsable de la misma la Viuda de Diego López de Haro. Entre ambos extremos, figuran los Herederos de Tomás López de Haro y Diego López de Haro. A este último se debe la porción mayor del teatro publicado por la familia, con un total registrado de 146 ediciones (64 comedias, 35 entremeses y 47 relaciones). Su serie de comedias, con el 57 como número más alto de los conocidos, resulta un tanto encogida en relación con el conjunto de las nueve puestas en circulación en la capital andaluza. Sin embargo, la de entremeses, con la constancia del número 50, se erige en la de mayor extensión de las cuatro que conocemos.

La última parcela reseñable de la producción teatral hoy localizada —el 6,9% (100 ediciones: 57 comedias, 34 entremeses y 9 relaciones)— fue publicada por Manuel Nicolás Vázquez entre 1758 y 1775. La serie de comedias llega al número 68 y la de entremeses al 46.

Otras 81 ediciones (5,6%) o son de impresor desconocido o se asignan a nombres, bastantes aún, que alcanzan cifras poco significativas: José Navarro y Armijo (21), la Vallestilla (9), las Siete Revueltas (8). Pedro José Pablo Díaz (4), Imprenta Mayor (4), los Gómez (3), Juan Andrés Caballero (3), Antonio Espinosa de los Monteros (2), Juan de Basoas (1), Gerónimo de Castilla (1), Francisco Garay (1), etc.

Todos estos datos que acaban de exponerse sintéticamente permiten bosquejar el contorno físico del fenómeno, sus cifras y sus fechas. Así, es posible colegir el número total de ediciones sevillanas dieciochescas a partir de los materiales controlados. De especial pertinencia para tal operación es la existencia de series numeradas que agavillan a la gran mayoría de las comedias y a una parte mucho menor de los entremeses. Los huecos por cubrir en estas secuencias son testigos expresivos de las pérdidas, y permiten extraer porcentajes para aplicar al conjunto¹¹. De tales operaciones se deduce una producción global de unas 1.250 ediciones de comedias, de las que se ha localizado ya más del 80%; los entremeses serían entre 500 y 600; y otras tantas las relaciones. En estos dos últimos casos, lo que hoy controlamos es inferior a la tercera parte de lo que en su día existió.

Tanto las cifras reales como las deducibles se bastan para enfatizar la importancia que estos impresos teatrales, firmemente conectados por físico y contenido, alcanzan en el panorama editorial de la capital andaluza. No es, desde luego, el teatro una pieza de la que se puede prescindir cuando queremos atender a la cultura dieciochesca sevillana¹².

Por lo que respecta a la cronología, se aprecia cómo la producción teatral en las imprentas hispalenses se mantuvo de forma más o menos constante desde fines del siglo XVII hasta el inicio del último cuarto del XVIII¹³. A partir de 1772, en que pueden fe-

¹¹ La consideración de estos agujeros deja claro la superior vulnerabilidad de los entremeses. Así pues, las operaciones tendrán que hacerse por separado. Con las relaciones no es posible aplicar este procedimiento, pero tal vez —como orientación—, puedan asociarse a estos.

¹² Si acudimos a los dos catálogos más extensos publicados hasta el momento, veremos que de las 1.047 ediciones del siglo XVIII inventariadas en la *Tipografía Hispalense* de Escudero, 290 son teatrales (el 27,7%). Por lo que concierne a los *Impresos sevillanos del siglo XVIII* de Aguilar Piñal, corresponde al teatro el 29,2% del total: 667 de 2.281 entradas.

¹³ Es raro que estos impresos aduzcan fechas. Estas pueden proponerse, con más o menos precisión, considerando los datos del colofón —nombre del impresor, domicilio, etc.— y alguno del encabezamiento, como puede ser el número de serie.

chase los últimos colofones de Joseph Padrino, y, sobre todo, de 1775, que marca el fin de la mención en solitario de Manuel Nicolás Vázquez en sus sueltas, el teatro apenas habrá trabajar las prensas hispalenses. Este silencio no sólo embargará el último tramo del siglo XVIII, sino que se extenderá por una buena parte del siguiente.

Ante todo este material reunido, son interesantes y variadas las cuestiones que pueden atenderse sobre los hábitos y preferencias de sus usuarios.

El dilatado volumen de impresos localizados, la existencia de esas extensas series numeradas, están llevándonos a recomponer un lector tipo con el mismo síndrome que presenta el espectador de los corrales por toda la geografía peninsular: ese espectador exigente de continuas renovaciones del repertorio; con una voracidad que obliga a las compañías a cargar sobre sus espaldas y memorias un repertorio de asombrosa amplitud y variedad. Los librereros parecen igualmente conscientes de que el aficionado no sólo lee teatro, sino que lo lee en abundancia, y exige dilatados surtidos.

Entre las sueltas localizadas, existe una de mediados de siglo, en cuyo colofón publicitario, su impresor ostenta un admirable interés por sintonizar con las apetencias del cliente:

Impressa en Sevilla, en la Imprenta de D. Joseph Navarro y Armijo, en calle de Genova, donde a dos reales y quartillo se dan las manos de esta comedia, y de otras muchas que se quisieren; y lo propio el surtimiento de Romances, Relaciones, Entremeses, y papeles curiosos, que pasan de mil títulos diversos; con la advertencia de no estar las comedias diminutas, sino arregladas a sus originales, imprimiéndose cada semana una diversa, para aumento de surtimiento, para lo que se dará nómina impressa, tanto de las Comedias impressas, como de las que se van a echar, y de todos los Romances, Relaciones y Entremeses, que a la presente se hallan, sin las que se aumentarán¹⁴.

A la postre —y por lo que conozco de su repertorio—, Navarro y Armijo no conseguirán engordar demasiado la nómina de existencias, pero ahí está el testimonio de su afán¹⁵. Además de otros aspectos que el colofón incita a tratar.

Uno de ellos es el de las conexiones entre distintos tipos de impresos. No es Navarro el único, ni mucho menos —lo hace una buena parte de los impresores y librereros metidos en el negocio—, que apunta inequívocamente el parentesco genérico que guardan distintos productos —romances, relaciones, entremeses—, inmersos en un mismo ámbito de consumo¹⁶.

También es enjundiosa la alusión al precio; y esto sí que es muy raro en las sueltas sevillanas. Según este testimonio de los años centrales del siglo, comprar teatro de pape-

¹⁴ El colofón corresponde a una edición de la comedia de Gerónimo de Cáncer *Dineros son calida* (Biblioteca Nacional: T-14.821).

¹⁵ Ignoro si Navarro llegó a sacar la anunciada «nómina impressa» de sus existencias y de sus proyectos. No conozco ningún listado de este tipo de las imprentas sevillanas del siglo XVIII, aunque a buen seguro existieron, porque su emisión era práctica bastante asentada entre los productores de sueltas. Si utilidad es mucha tanto a la hora de hacernos una idea de los títulos publicados, como para recomponer series y localizar ediciones. Ver A. RODRIGUEZ MORINO, *Historia de los catálogos de los librereros españoles (1661-1840)* (Valencia, 1966).

¹⁶ Ver FRANÇOIS LÓPEZ, «Reflexions sur la comedia suelta», en *IV^e Table ronde sur le théâtre espagnol (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983), 39-61.

no requeriría grandes desembolsos. Si lo cotejamos con los precios de las localidades proporcionados por Aguilar Piñal, y correspondientes a años algo posteriores, una comedia suelta costaría entre cuatro y cinco veces menos que el presenciaria de mosquetero, que es la más barata posibilidad de hacerlo en el Corral de la calle de San Eloy¹⁷.

Un intenso olor a rancio se desprende de este alimento de las lecturas preferidas de los sevillanos. Aunque estos trabajos se prestan a abusar de cifras, trataré de limitarme a las imprescindibles para que concreten con claridad la apabullante vigencia de los dramaturgos del XVII en las prensas sevillanas dieciochescas:

Veintitrés de los veinticinco dramaturgos con más ediciones sevillanas — todos por encima de ocho — pertenecen a la centuria anterior. Los dos restantes son Cañizares, en el noveno lugar de la lista, y Salvo y Vela, en el décimo quinto¹⁸, autores a los que, desde luego, tiene que costar despegarlos de sus antecesores del Seiscientos.

El autor más editado, con neta diferencia, es Calderón: 221 ediciones (15,1% del total), pertenecientes a 86 títulos distintos de comedias, 1 auto, 2 entremeses y 20 relaciones. Le sigue Moreto con 100 ediciones (7%): 38 comedias diferentes, 4 entremeses y 6 relaciones. A continuación se sitúa Pérez de Montalbán con 79 ediciones (5,6%): 25 comedias diferentes, 2 autos y 10 relaciones¹⁹.

Los resultados por autores concuerdan ajustadamente con los que arroja otro de los baremos disponibles para constatar los gustos de los lectores: el de las obras más veces editadas.

En la cumbre hay seis piezas con cinco ediciones localizadas cada una²⁰ y cuarenta y tres piezas con cuatro. Pues bien, de este casi medio centenar, siete son de Calderón, siete de Moreto, cuatro de Pérez de Montalbán y tres de Monroy²¹.

Los dramaturgos del Seiscientos no sólo dominan en el cómputo global, sino que lo hacen sostenidamente a lo largo del tiempo en que se imprime teatro. La contudencia en este sentido de las cifras de los Leefdael, dominadores del panorama en la primera mitad de la centuria, se da la mano con la de José Padrino en el segundo tramo. Ninguna diferencia sustancial notamos entre lo producido por ambas imprentas. De los 216 títulos de comedias diferentes editados por Padrino entre 1747 y 1773, 152 — el 70,4% — ya habían sido publicados por los Leefdael entre 1701 y 1753.

Esta atadura a lo añejo caracteriza, en líneas generales, a toda la producción nacional de comedias sueltas. Las cuales, por otra parte, presentan un marcado carácter de manco-

¹⁷ *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1974), 233 y 259-260.

¹⁸ Tal posición la ocupa merced a las dieciocho ediciones que alcanza con las cinco partes del triunfante *Mágico de Salerno*.

¹⁹ La lista sigue con los nombres y números de ediciones siguientes: Matos Fragoso (48), Monroy (44), Lope de Vega (37), Rojas Zorrilla (35), Leyva Ramírez de Arellano (32), Cañizares (30), Zárate (27), Luis Vélez de Guevara (26), Bances Candamo (24), Enríquez Gómez (23), Cubillo (22), Lozano Montesino (20), Diamante (19), Salazar y Torres (18), Salvo y Vela (18), Diego y José de Figueroa y Córdoba (16), Cordero (11), Mira de Amescua (10), Tirso de Molina (9), Godínez (9), Belmonte (9), Tapia y Ballesteros (8).

²⁰ Cuatro de CALDERÓN (*Afectos de odio y amor*, *El Alcalde de Zalamea*, *Fineza contra fineza* y el entremés *El desafío de Juan Rana*), una de Moreto (*El desdén con el desdén*) y otra de JACINTO CORDERO (*El juramento ante Dios...*).

²¹ Tres corresponden a otras tantas partes del *Mágico de Salerno* de Salvo y Vela.

munidad. El teatro sobre los pliegos discurre sin pretensiones de exclusividad. Las sueltas sevillanas, como las madrileñas o las barcelonesas, copian y son copiadas. Esta falta de sentido de la propiedad con que se conducen los impresores se corresponde con la que afecta a los autores. A las dificultades que, en este sentido, siempre tuvo el teatro español, por sus especiales características, se añaden las del comercio tipográfico. Las atribuciones se pliegan a los gustos del librero, que son, lógicamente, los que presume en su público. Los nombres que escoltan a los títulos en los encabezamientos son importantes, a la hora de vender el teatro impreso. Aquí el reclamo de la autoría tiene una relevancia que no alcanza en los escenarios, como confirma el hecho de que en la publicidad o en los comentarios críticos de las exhibiciones se omite a menudo. El prestigio de los dramaturgos es responsable de que aumenten las ediciones con sus nombres, tanto de las comedias que legítimamente les pertenecen, como de las arrebatadas a otros. Estos desmanes interesados, introducidos en algún punto de la cadena de sueltas emparentadas, se juntan a los desbarajustes gratuitos con que el texto acusa cada copia.

Como se puede comprobar en las listas sevillanas anteriormente aducidas, el susodicho prestigio de los dramaturgos del XVII, así como el de los textos, no se corresponde con el que en la actualidad han alcanzado desde presupuestos estético-literarios fundamentalmente. La correspondencia de ayer y hoy en la supremacía de Calderón, se rompe cuando vemos a Lope de Vega en sexto lugar, por detrás de Moreto, Montalbán, Matos o Monroy, y a Tirso de Molina en el vigésimo segundo. Por lo que a los textos se refiere, en el medio centenar de cabeza, no aparecen *La vida es sueño*, *El caballero de Olmedo*, *La prudencia en la mujer*, etc; mientras que sí lo hacen *El príncipe de los montes*, *El tercero de su afrenta* o *El juramento ante Dios*.

En Sevilla esa tónica arcaizante que preside la producción teatral impresa peninsular es aún más marcada; sobre todo, en relación con los otros tres grandes centros: Madrid, Barcelona y Valencia. En los listados de comedias sevillanas están prácticamente ausentes las traducciones del italiano o del francés y otras manifestaciones de la vanguardia teatral dieciochesca. Tan sólo tímidamente Manuel Nicolás Vázquez dará a luz algunos textos que rompen con ese monopolio del teatro vetusto de los autores del siglo anterior o de sus epígonos del XVIII. A partir de 1775 en que este impresor deje de interesarse por los versos dramáticos, estos apenas darán ya empleo a las prensas sevillanas.

A la hora de relacionar prensas y escenarios, Sevilla concede escasas posibilidades. Los designios de la reacción cierran al público los locales durante gran parte de la centuria. La vida teatral de los corrales sólo presenta un ritmo normal durante once años, de 1768 a 1778. F. Aguilar Piñal ha dado a conocer, como apéndice de su libro, la nómina de títulos de las piezas exhibidas en el Teatro de la calle de San Eloy²², y ha extraído algunas conclusiones en el cuerpo del mismo²³.

Más del 50% (el 55,8%) del total de los 412 títulos pertenecen a autores del siglo anterior o seguidores de sus pautas con Calderón netamente a la cabeza, con 53 obras, seguido de Cañizares con 28, Moreto con 22, Rojas con 15 y Matos con 14.

²² *Sevilla y el teatro...*, cit., 270-95. La lista es conocida gracias a los apuntes del aficionado José González de León y Esquivel, que se conservan en la Biblioteca Colombina (73-3-8).

²³ *Ibíd.*, 121-134.

También la lista de obras más veces representada está encabezada por obras del siglo XVII: *El diablo predicador* de Belmonte (21 representaciones), *No puede ser guardar a una mujer* de Moreto (18), *El príncipe tonto* de Leyva (18) y *El maestro de Alejandro* de Zárate.

Pero junto a estos textos y, en buena parte, gracias al celo ilustrado del Asistente Olivide, se levantaron sobre el escenario de San Eloy traducciones de Molière, Racine, Voltaire, Lemierre, Beaumarchais, Diderot, etc. Pues bien, poco, casi nada de esto verá las prensas.

En relación con estos aspectos, y abriendo el comentario al conjunto nacional, creo que merece la pena destacar una cuestión interesante que requerirá mayor profundización. Si en la realidad de los escenarios, la escueta mención de un título del siglo XVII en la información que nos llega sobre representaciones, puede estar encubriendo una refundición extensa e intensa del texto de la centuria anterior para acomodarlo a las nuevas ideas y gustos —bastantes manuscritos de la Nacional y, sobre todo, de la Municipal demuestran la existencia de estas operaciones—, los impresos, en la inmensa mayoría de los casos, reproducen, con las ya apuntadas distorsiones propias de un proceso descuidado de copias, los textos tal como nos los encontramos en sus ediciones de la centuria anterior. Es decir, la atadura al pasado de las prensas es superior en muchos aspectos a la de los escenarios.

Si se quiere relacionar imprentas y escenarios, en el caso sevillano la pregunta básica debe ser si el anómalo transcurrir de la vida teatral en lo que a representaciones se refiere, deja su impronta en el teatro impreso.

No es descabellado pensar que el marchamo conservador a ultranza que preside la conducta teatral de los escenarios se refleje en el gusto aún más arcaizante que presentan los impresos sevillanos, en relación con los de otros centros difusores.

El cotejo de la actividad de los dos cauces de la difusión teatral, no debe pasar por alto el hecho de que el ocaso de las sueltas sevillanas se constata en los años setenta, cuando las exhibiciones dramáticas consiguen su único período de regularidad y solidez. El papel jugado en este declive por la representación de una serie apreciable de piezas que marcan un cambio de gustos es difícil de precisar, pero debe barajarse entre las hipótesis.

Sin duda alguna, el encuentro de la afición teatral y la política restrictiva dio como resultado, por una parte, el que —parafraseando las palabras de Lope aducidas más arriba— los versos dramáticos pasaran de los oídos del teatro a la lectura de los aposentos. Lo que estimula, y explica, la abundancia de productos impresos. Por otra parte, nos encontramos con la potenciación de una actividad que es posible rastrear desde los orígenes del teatro clásico español: las representaciones en casas particulares.

Evidentemente la existencia de sueltas favoreció una y otra actividad. Su uso para las representaciones, tanto públicas como privadas, queda marcado en las huellas inequívocas que presentan muchos ejemplares conservados en nuestras bibliotecas.

El teatro llega a escribirse o, al menos, a publicarse, pensando en su exhibición privada. Testimonio elocuente es este colofón que repiten las ediciones sacadas a la venta por José Padrino y por Manuel Vázquez de la comedia de José Julián López de Castro *Más vale tarde que nunca*:

Previene el autor, que para mayor exornación de la Comedia, pueden salir en los acompañamientos algunos Soldados, pues no teniendo que hablar, es fácil proporcionarlos entre la gente de casa.

También se ha querido poner en contacto con las prohibiciones el surgimiento y desarrollo de las *relaciones de comedias*, tipo de impreso tan andaluz —se registran en Málaga²⁴, en Córdoba—, pero, sobre todo, tan sevillano. Vienen del último tramo del XVII, y es en el XVIII cuando alcanzan su desarrollo y difusión máximas²⁵.

En total son 158 las ediciones dieciochescas localizadas, que corresponden a 90 títulos diferentes, algunos de los cuales alcanzan hasta tres y cuatro copias; lo que nos habla de su aceptación.

En origen, estas relaciones reproducen en las dos hojas de un medio pliego las largas tiradas de romance en las que el galán o la dama, en la primera jornada de las comedias, relatan acontecimientos o dan cuenta de sentimientos que contextualizan o plantean la situación de fuerzas de las «*dramatis personae*». Son esos momentos obligados y esperados, que permiten lucir las dotes del actor.

Al igual que las comedias sueltas con el reflejo impreso de las palabras escritas para ser pronunciadas sobre las tablas, las relaciones parecen atender al recitado de monólogos surgidos en determinados ambientes de la vida social sevillana.

Por otra parte, su apropiación por el universo del pliego suelto romanceril se presenta como natural. Su éxito en los escenarios proporciona el aire familiar que requiere este tipo de literatura. Su contenido frecuente de carácter informativo, su tono heroico, conectan con especímenes muy propios de la literatura de pliegos. A la postre, como hace tiempo apuntó Gillet²⁶, con este desgajamiento viene a producirse una suerte de devolución de lo que la comedia se había apropiado anteriormente. En los orígenes de tales relaciones están los romances que hombres como Cueva o Lope supieron imbricar en ese engendro que nacía triunfante por haber sabido nutrirse de tantos y tantos elementos previos.

A pesar de su mucho mayor circunscripción temporal y espacial, su singladura puede recordar la del romance²⁷. También las relaciones primeras, extraídas de las comedias, parecen suscitar algo así como los romances nuevos: las relaciones nuevas. Su difusión llevó a la creación de textos ad hoc. Hay autores especialmente aceptados en este quehacer: Juan García Valeros, Eugenio Gerardo Lobo. Asimismo pueden encontrarse relaciones burlescas, tanto de las precedentes de comedias, como de las nuevas.

Aparte de lo apuntado tardíamente por Blanco White en sus *Cartas de España* sobre la costumbre sevillana de amenizar tertulias recitando «relaciones»²⁸, su destino, sus con-

²⁴ Ver M. ALVAR, *Romances en pliegos de cordel* (Málaga: Ayuntamiento, 1974).

²⁵ Ver J. E. GILLET, «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, LVI (1922), 434-457 y LX (1924), 37-40; M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973), 336-74; J. MOLL, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias», *Segismundo*, 23-24 (1976), 143-167; M. G. PROFETI, «Comedias e relaciones: la ricezione deviatà», *Colloquium Calderonianum Internationale. Acti* (L'Aquila, 1983), 91-114. Sobre su génesis ha aportado excelentes ideas M. CRUZ G. DE ENTERRÍA en «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales», *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (Amsterdam, 1989), vol. I, 137-154.

²⁶ *Art. cit.*, 457.

²⁷ No es de esta opinión M. G. PROFETI, «Comedias e relaciones...», *cit.*, 94.

²⁸ El excepcional testimonio es aducido en los trabajos de E. M. WILSON: «Some calderonian pliegos sueltos», *Homenaje a J. A. Van Praag* (Amsterdam, 1956), 140, y de J. MOLL, *art. cit.*, 144.

tornos, se traslucen muy claramente en algunos de los especímenes. Locuaces testimonios al respecto nos los encontramos en dos relaciones nuevas —*Relación nueva jocosa de olvidos* (Viuda de Leefdael), *Relación de relaciones* (Imprenta Real)—. Ambas son metateatro. Parodian la tesitura de tener que «representar» una relación en público. De sus jugeteos es posible extraer datos sobre el ambiente de interpretación, sobre los distintos tipos de relaciones, etc. El ambiente reflejado es el de reunión festiva —se alude a la celebración, al vino que el intérprete puede beber, etc.—, dentro de la cual, el contertulio se levanta a «representar» su relación. Asimismo, se mencionan los objetos —sillas, espadas, sombreros, etc.— y los gestos que deben acompañar el trabajo del actor eventual.

La distribución de relaciones por imprentas, y la consideración de las fechas de producción de éstas nos indican que, a pesar de que las palabras de José Blanco White atestigüen que están socialmente vivas aún muchos años más tarde, el furor de las mismas en su reflejo impreso se produce en Sevilla durante los años veinte. A partir de los treinta el volumen de impresos parece descender drásticamente, para quedar reducido a lo testimonial en la segunda mitad del siglo. Así, Padrino, tan dado a seguir la huella de su predecesor Leefdael en lo referente a comedias y entremeses, apenas registra cinco en nuestro repertorio. Manuel Nicolás Vázquez, el otro impresor importante del último tramo, no alcanza la decena. Pero no sólo es cuestión de cantidades. Si atendemos a los contenidos, podremos apreciar cómo a partir de 1728 surgen muestras, en las que la explotación máxima de los recursos, su sentido paródico, parecen marcar su declive.