

## Pliegos de cordel en títulos de comedias: juguetes poético-editoriales

### Cordel Literature in Comedy's Titels: Poetic-Editorial Playthings

Santiago CORTÉS  
(ENES Morelia, UNAM)  
santiago.cortes@lanmo.unam.mx  
ORCID ID: 0000-0003-1552-5734

**ABSTRACT:** In this paper I suggest an approach to the relations between the comedy's titles and chapbooks, as well as the editorial and poetic genre to which they belong. Thus, I shall imply that printed literature can be seen as a «surface of contact» between written and oral communication.

**RESUMEN:** Este trabajo propone un acercamiento a las relaciones entre los títulos de las comedias y los impresos populares, pasando por el género editorial y el género poético al que pertenecen. Así, se puede proponer a la literatura impresa como como una «superficie de contacto» entre la comunicación oral y la comunicación escrita.

**KEYWORDS:** Cordel literature, theater, oral literature, popular literature, comedy

**PALABRAS-CLAVE:** pliego de cordel, teatro, literatura oral, literatura popular, comedia

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se cultivó con relativa frecuencia en España el ingenioso procedimiento de componer piezas literarias utilizando títulos de comedias como elementos sintácticos para construir el sentido del discurso. Como notaba Antonio Restori en 1903 (12), en el primero de los estudios que abordaron este tipo de textos, el uso de escribir composiciones «en títulos de comedias» parece haber iniciado en el ámbito hispánico —como tantas otras cosas— con una pieza de Lope de Vega: la *Loa sacramental de los títulos de las comedias*, escrita entre 1629 y 1633. Es posible que ese pequeño diálogo de Lope, en el que un labrador y tres mujeres hablaban sobre la creación del mundo y sobre la vida de Cristo en octosílabos construidos «con títulos de comedias curiosamente juntados», despertara un interés por este tipo de juego literario, el cual puede ser documentado a partir de entonces en las más diversas formas: epístolas en prosa, piezas teatrales, sátiras políticas, romances, canciones amorosas, etcétera.

Varios estudios elaborados durante la primera mitad del siglo XX repararon ya en la existencia de estos textos y se dieron a la tarea de catalogarlos y estudiarlos de una manera muy particular: haciendo inventarios de las comedias que mencionaban e identificando a los autores de estas<sup>1</sup>. Ese enfoque respondía al interés que en aquella época se encontró en estos textos, pues fueron considerados únicamente como fuentes documentales por los estudiosos de la comedia. H. C. Heaton, por ejemplo, decía sobre este «género al uso» que «si bien no tenía ningún valor estético, merecía la atención del

<sup>1</sup> Véanse en la bibliografía los estudios de Restori (1903), Farinelli (1925), Pfandl (1922), Heaton (1929 y 1933), Juliá (1931) y Avalle-Arce (1947).

estudiosos de la comedia porque en él encontramos una serie de referencias bibliográficas medianamente confiables» (Heaton, 1929: 550). Los poquísimos estudios más recientes que han prestado atención a este tipo de piezas literarias, como por ejemplo la edición que hicieron Reyes y Bolaños Donoso (1987) de *La comedia de comedias* de Pinto Brandão, han abierto esta perspectiva para indagar un poco más en la manera en la que se componían estas piezas, considerando que su existencia implicaba que los autores debían tener un mínimo conocimiento de las obras que mencionaban y los lectores debían encontrar en esos textos referencias conocidas.

Si bien las piezas en títulos de comedias más tempranas se documentan principalmente en manuscritos anónimos de cuya difusión no sabemos prácticamente nada, la aparición recurrente de estos textos en pliegos de cordel a lo largo de todo el siglo XVIII nos hace pensar en una difusión más o menos importante de estos juguetes literarios entre un público popular. Las preguntas que surgen en torno a este fenómeno son varias, por ejemplo: ¿Qué significado tiene el hecho de que en un pliego de cordel del XVIII se publicaran estas piezas lúdicas construidas con referencias teatrales tan específicas que ahora nos es difícil —y en ocasiones imposible— identificar? ¿Qué tipo de formas poéticas se utilizan para la construcción de estos juegos? ¿Quién los compuso y quién los leyó? ¿Cuáles son los autores y las obras que forman parte de la nómina de esta extraña forma de memoria? ¿Hay alguna característica de los títulos de las comedias que los haga propensos a convertirse en bloques constructivos para estos poemas «populares»? Esta serie de preguntas son el motivo de este trabajo, que no pretende sino plantear algunas ideas en cuanto a la existencia del género al que pertenecen y a sus implicaciones para los estudios sobre un tipo de circulación de información al que llamamos «literatura popular impresa».

Para poder hablar sobre estas cuestiones es necesario, primero que nada, ubicar esta materia de estudio en dos coordenadas: la del género editorial y la del género poético al que pertenecen, pues los pliegos de cordel, por cierto, siempre tendrían que explicarse desde esa encrucijada que les da existencia, conformada por la tensión entre los motivos económicos de los impresores y los intereses literarios de una época. El hecho de no considerar cualquiera de estos factores puede generar confusiones muy grandes al momento de analizar los textos que se publicaban en este medio de distribución, pues las decisiones de los impresores para seleccionar textos, por ejemplo, solo se entienden si tomamos en cuenta el público, en su mayoría popular, al que iban dirigidos esos impresos. De la misma forma, tenemos que considerar ese público como destinatario para hablar de las posibles lecturas y funciones de esa literatura, que en ningún caso puede interpretarse desde una moderna visión de análisis de los textos.

A lo largo de todo el siglo XVIII, el género editorial de la literatura de cordel albergó una importante cantidad de textos que tenían su origen en la literatura dramática del siglo anterior. En pliegos sueltos dieciochescos de dos páginas se imprimieron varios cientos de fragmentos extractados de las obras teatrales del Siglo de Oro, así como un buen número de romances que resumían tramas de comedias. Esos pliegos, conocidos con el nombre genérico de «relaciones de comedia», reproducían los largos soliloquios en octosílabos que pronunciaban los personajes sobre los escenarios, o bien imprimían romances anónimos «de invención» en los que se relataba la acción principal de una comedia con un estilo muy parecido al de las relaciones de sucesos. A pesar de su abundancia, este tipo de documentos mínimos y el impacto que tuvieron en la vida literaria de la época han sido poco estudiados, en gran parte porque los materiales se sitúan en un terreno intermedio e incómodo entre la literatura teatral y la literatura de

cordel. Jaime Moll, en un primer acercamiento a este tipo de pliegos, planteó hace algunos años la hipótesis de que estos habían surgido como una consecuencia de la prohibición que existió en Sevilla entre 1679 y 1767 para representar teatro y que estas hojas mínimas podían haber funcionado como un soporte para que los aficionados siguieran recitando los conocidos textos teatrales en tertulias privadas (Moll, 1976: 146). Si bien ambas cosas pueden ser ciertas, a medida que vamos conociendo con más detalle la dinámica de selección e impresión de aquellos pliegos, nos vamos dando cuenta de que el fenómeno va más allá, pues la inmensa cantidad de «retacería» teatral que se imprimió en hojas sueltas conforma una parcela literaria que tiene como telón de fondo al teatro pero que enlaza con otros fenómenos orales e impresos de la literatura popular, como las relaciones de sucesos y el romancero. Los lectores de estos impresos fueron sin duda un grupo mucho más numeroso que el de aquellos asistentes a las tertulias, y si los pliegos con materiales teatrales tuvieron tal difusión fue porque además de su dimensión teatral, los fragmentos, al ser extractados, adquirían una vida literaria distinta, que era fundamentalmente narrativa<sup>2</sup>.

La existencia de ese grupo sustancial de pliegos sueltos con material de origen teatral nos ofrece un nuevo contexto en el cual podemos situar a las piezas con títulos de comedias. Se trata de un terreno en el que se observa claramente cómo se vincula el teatro con una tradición poética popular, cómo los textos dramáticos se integran a una vida literaria de circulación cotidiana, y cómo, en fin, existía un espíritu lúdico y un mercado editorial que reutilizaba los textos literarios y los integraba a distintos circuitos culturales, refundiéndolos libremente con una dinámica que ahora puede parecer bastante ajena.

Es justamente en ese terreno editorial donde las piezas con títulos de comedias encajan, pues, aunque su contenido empezara a componerse desde el siglo XVII, su aparición en varios pliegos sueltos del XVIII nos indica que su existencia formaba parte de esta misma corriente de reutilización libre de materiales literarios. Sospecho que mucha de esa actividad sucedía en las imprentas, y que los responsables eran los mismos impresores: grandes conocedores no solo de la tradición teatral, sino también de los gustos populares. No es casual, por ejemplo, que muchos de los títulos que se utilizaron para construir estos juguetes literarios sean justamente los de aquellas comedias de las que se extractaron fragmentos para imprimir en pliegos sueltos: el fenómeno nos habla de una difusión de determinadas obras, claro, pero también de cómo estas habían sido asimiladas e integradas a la cultura y a las referencias generales de una época.

Por otra parte, una observación atenta de las características textuales de las composiciones que contienen estos pliegos nos lleva a señalar algunos aspectos fundamentales para leer estas piezas y para comprender su importancia como documentos que nos hablan de una literatura viva. Podemos observar que la mayoría hace uso de formas de versificación popular —romances, coplas, seguidillas— que en la época en la que se imprimieron eran no solo identificables, sino también «practicadas» por una buena parte del posible auditorio<sup>3</sup>.

Algunos ejemplos de los textos que se imprimieron en estos pliegos pueden servirnos para mostrar cuáles son los principales recursos de composición y proponer un

<sup>2</sup> El autor de estas líneas realizó una investigación doctoral centrada en los pliegos de cordel que reprodujeron fragmentos teatrales durante el siglo XVIII en España. Los resultados de esa investigación, que catalogó, digitalizó y analizó un corpus de cerca de 350 pliegos relacionados con el teatro se encuentra disponible en la dirección electrónica: [www.pliegos.culturaspopulares.org](http://www.pliegos.culturaspopulares.org)

<sup>3</sup> Véase, para la identificación de estas formas métricas y su amplísima difusión, el estudio de Pedrosa (2006).

análisis inicial de esa poética popular. El siguiente texto<sup>4</sup>, por ejemplo, escrito en romance, incorpora títulos de distintas obras dramáticas como versos octosílabos completos. Sin una distribución especial, los títulos simplemente se van insertando conforme el sentido de la composición lo permite:

Cuando traes para matar  
*Las armas de la hermosura*<sup>5</sup>,  
 dice un adagio vulgar:  
*Nadie pierda la esperanza*<sup>6</sup>.  
 Yo con esta calidad  
 como enamorado sigo  
*La fuerza del natural*<sup>7</sup>.  
*Dar la vida por su dama*<sup>8</sup>  
 es lo que en mí se verá,  
 que suele un enamorado  
*Caer para levantar*<sup>9</sup>.

Una primera observación importante consiste en el hecho de que los títulos conforman versos, es decir, funcionan como bloques constructivos indivisibles, por lo menos para los casos en los que la métrica del verso es el octosílabo y la estructura de la composición es la del romance más usual, es decir, tiradas de este tipo de versos sin división estrófica.

El mismo recurso se utiliza en composiciones estróficas como la siguiente, publicada en un pliego suelto impreso en Sevilla por Joseph Padrino entre 1748 y 1775<sup>10</sup>. En este caso se trata de coplas conformadas por cuartetas octosílabicas cuyo último verso es siempre un título de comedia:

Escúchenme, mientras canto,  
 Estos versos sin alijo,

<sup>4</sup> El texto proviene de un pliego suelto impreso por Joseph Padrino en Sevilla y conservado en la Biblioteca Nacional de España (R. 18956/1). Aunque el pliego no está fechado, sabemos que la imprenta de Padrino, ubicada en la calle de Génova, estuvo activa entre 1748 y 1775. Se trata de un pliego de dos hojas en 4.º, impresas por ambas caras. Las dos caras de la primera página están ocupadas por un romance titulado *Nueva y curiosa relación en que un fino amante pinta las perfecciones de su dama en una discreta pintura*. El romance en títulos de comedias (*Segunda parte de esta discreta pintura*) aparece ocupando las dos caras de la segunda página del pliego. Ambos textos están impresos a dos columnas, con reclamos, y cada uno va precedido por un grabado en xilografía que representa a un galán cortejando a una dama. Estos textos, con la misma disposición tipográfica, fueron impresos también en pliego suelto por Félix de Casas y Martínez, cuya imprenta, ubicada en Málaga, trabajó entre 1781 y 1805. De la impresión malagueña existe una reproducción facsímil en los *Romances en pliegos de cordel* reunidos por Manuel Alvar (1974: 441).

<sup>5</sup> Para identificar las obras dramáticas que aparecen, indicaré en nota al pie el nombre de sus autores. En este caso: Calderón de la Barca. Restori (1927: 76-77) menciona que existe una obra teatral anónima impresa en 1753 bajo el título *Poema nuevo intitulado Las armas de la hermosura en el triunfo de Judith*.

<sup>6</sup> Agustín Moreto o, posiblemente, Juan de Lemus.

<sup>7</sup> Agustín Moreto y Gerónimo Cáncer.

<sup>8</sup> *El conde de Sex (Essex), o dar la vida por su dama*, atribuida en distintas ediciones a Coello, Matos y Felipe IV.

<sup>9</sup> De Moreto, Matos y Cáncer.

<sup>10</sup> Se trata del pliego titulado *Quexas que hace el amor a un pecho esquivo, expressándose en títulos de comedias. Compuestas por un Académico de la Universidad de Amor*. Este impreso de una sola hoja en cuarto, con el grabado de un caballero tocando la vihuela se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la clasificación R. 18956.

De la más hermosa dama:  
*El más dichoso prodigo*<sup>11</sup>.

Verte cruel es mi pena,  
Siendo mi dolor continuo,  
Que me hace sin mi gusto  
*Ser prudente y ser sufrido*<sup>12</sup>.

¿Es posible que assí uses  
Contra quien os sabe amar?  
Dexa templar por instantes  
*La fuerza del natural*<sup>13</sup>.

Se trata en este caso de un recurso estructural un poco más complejo, en el que los títulos funcionan como «pie forzado», un recurso ampliamente utilizado en la improvisación poética y en la factura de versos de raigambre popular en general. El hecho de introducir un verso ajeno dentro de una composición propia, es

una actualización del antiguo *lexaprem* griego, recurso creativo presente desde tiempos remotos en los cantares populares del medioevo europeo, en las tensones y recuestas, en el canto de ganchillo árabe y en otras manifestaciones poéticas orales (Díaz Pimienta, 2013: 151)<sup>14</sup>.

En algunas ocasiones, como en el siguiente ejemplo, la manera en la que se utilizan los títulos de comedia se vuelve mucho más compleja<sup>15</sup>. Se trata en este caso de seguidillas con bordón, en las que los títulos de comedia aparecen, primero, encabalgados entre el tercero y el cuarto verso y, después, como pie forzado del remate.

Mi amor cualquiera empresa  
fiel me asegura,  
si en ti tengo *Las armas*  
*de la hermosura*<sup>16</sup>:  
porque es muy claro  
el que hacen dichosos  
*Hados y lados*<sup>17</sup>.

El modo de querernos  
nadie lo entiende,  
pues soy *Galán fantasma*<sup>18</sup>,

<sup>11</sup> Leandro Fernández de Moratín.

<sup>12</sup> Juan Pérez de Montalbán.

<sup>13</sup> Agustín Moreto.

<sup>14</sup> Véase también el artículo de Díaz Pimienta (2013) sobre este recurso en el repentismo en décimas y en otras formas poéticas improvisadas.

<sup>15</sup> Este texto fue publicado junto con otras piezas en un pliego suelto sin datos de impresión, pero cuya tipografía, disposición, numeración y grabados corresponden, sin lugar a dudas, a los de la imprenta malagueña de Félix de Casas y Martínez. Este pliego de cuatro hojas, conservado también en la Biblioteca Nacional de España (VE 1354/4), lleva el título general de *Glosas y seguidillas en títulos de comedias, con que un amante explica su amor*. El texto que se cita es el tercero dentro del pliego.

<sup>16</sup> Calderón de la Barca.

<sup>17</sup> *Hados y lados hacen dichosos y desdichados: el Parecido de Rusia* (un ingenio de esta corte).

<sup>18</sup> Calderón de la Barca.

tu *Dama duende*<sup>19</sup>.

Y en este arte,  
prosigamos, y vaya  
*Trampa adelante*<sup>20</sup>.

De tu amor en la cárcel  
estoy glorioso,  
viendo soy *El esclavo*  
*en grillos de oro*<sup>21</sup>;  
porque con razón,  
es muy justo *Rendirse*  
*a la obligación*<sup>22</sup>.

Que jamás me aborrezcas  
humilde pido,  
que no he de ser *Amado*  
y *aborrecido*<sup>23</sup>.  
No dando en esto  
lugar que haya *Certamen*  
*de amor y celos*<sup>24</sup>.

El análisis de las formas en las que los poetas populares utilizan estos títulos de obras dramáticas para construir sus versos debe completarse con un comentario de los juegos de significado que también plantean. Aunque a menudo se ha pensado en estas piezas como el mero ensamblaje de bloques constructivos prefabricados, en los que el sentido no tiene mayor función, si observamos con más detalle sus versos veremos que las composiciones que circularon entre ese público popular de siglos pasados podía contener referencias bastante específicas. Probablemente, como dice Frenk (2005: 12), las referencias culturales que ese público era capaz de manejar conformaban un panorama bastante más complejo del que suponemos<sup>25</sup>.

El hecho de que estas piezas de raigambre tradicional acepten títulos de comedias como pies forzados o como versos completos, nos habla de hasta qué grado habían permeado esas referencias culturales en la sociedad, y nos da una nueva idea sobre la difusión del teatro clásico español incluso más allá de su periodo de auge. Ciertos autores —como Calderón de la Barca, Agustín Moreto o Juan Pérez de Montalbán— no solo se mantienen en el gusto popular de manera fragmentaria durante muchos años después de su vigencia en los escenarios, sino que sus obras (o por lo menos los títulos de las mismas) se convierten en referencias culturales que conllevan una carga semántica. Digo esto porque estas piezas no constituyen meros inventarios de títulos, sino que a menudo la mención de una comedia implica la referencia a elementos de su trama. Aunque a veces

<sup>19</sup> Calderón de la Barca.

<sup>20</sup> Agustín Moreto.

<sup>21</sup> Francisco Antonio de Bances Candamo.

<sup>22</sup> José y Diego Figueroa y Córdoba.

<sup>23</sup> Calderón de la Barca.

<sup>24</sup> Calderón de la Barca.

<sup>25</sup> «¿Cómo era posible que en el Siglo de Oro el público del teatro español entendiera unas obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de ‘conceptos’ y, por añadidura, compuestas en verso? El siempre despreciado ‘vulgo’ que llenaba los corrales de comedias debía captar mucho más de lo que un Lope o un Tirso sospechaban» (Frenk, 2005: 12).

los títulos están utilizados dentro de los versos en su sentido más literal, en otras ocasiones la composición hace un guiño distinto a su auditorio. Tal es el caso, por ejemplo, de los versos: «Si quisiera mi fortuna / que yo llegara a lograr / los favores que logró / *El maestro de danzar...*», en donde la referencia no se entiende cabalmente si no se recuerda que en esa comedia lopesca, Aldemaro, disfrazado de maestro de danzar, logra finalmente obtener el amor de su querida Florela. Lo mismo ocurre con versos como: «que no te llegue a igualar / *El monstruo de los jardines* / ni *La dama capitán*», que incluyen una juguetona referencia a Aquiles disfrazado de mujer en Esciros (*El monstruo...*) y a la historia de una monja que se disfraza de hombre y se enrola en el ejército (*La dama...*). En esos y otros muchos versos de estas composiciones, la complicidad se obtiene por un doble juego en el que las referencias solo se entienden si se tiene conocimiento de las tramas dramáticas y de sus personajes; información que seguramente se encontraban en esa época asimilada y disponible para versificadores y audiencias, formando parte de un acervo cultural que ya no compartimos.

El panorama de procesos culturales y asimilaciones literarias que nos permiten atisbar estas composiciones es solo una mínima parte de lo que el estudio de los pliegos de cordel derivados del teatro puede ofrecernos. La contextualización que he hecho aquí de las composiciones en títulos de comedias nos permite leer en ellas interesantes ejemplos de cómo el ingenio de algunas piezas populares mínimas conforma eslabones entre las distintas manifestaciones literarias de una época. Me parece que no solo no hay que negarles méritos poéticos, sino que tendríamos que leer en ellas el entusiasmo y el ingenio de la vida literaria cotidiana de otro siglo. Y todavía más: podemos identificar en ellas una escuela poética popular, que maneja una serie de recursos comunes que tienen que ver con la repetición, el reconocimiento y la memoria.

Es en este punto en el que, a mi parecer, el estudio de estos textos se vuelve más interesante, pues nos lleva nuevamente a atestiguar cómo los pliegos de cordel y la literatura popular impresa funcionan como una «superficie de contacto» entre la comunicación oral y la comunicación escrita. El procedimiento de construir versos o estrofas mediante la utilización de fragmentos literarios ajenos puede ser documentado en innumerables expresiones escritas: desde los centones grecolatinos que componían piezas en verso o en prosa utilizando frases y fragmentos de otros autores, hasta formas de la comedia del'arte y otras muchas formas de palimpsesto. Sin embargo, la manera en la que se manejan los títulos de comedias en nuestros pliegos coincide más bien con un procedimiento de la improvisación y las escuelas poéticas populares (líricas, épicas y narrativas en general). En varios de los casos que hemos visto, ese juego de complicidad con el auditorio tiene la forma del «pie forzado», tan recurrente en la improvisación. Pero más allá de eso, a través de estas piezas podemos observar el trayecto completo de un fenómeno extraordinario, que consiste en la consolidación de fórmulas poéticas: los títulos de las comedias del Siglo de Oro (que, por cierto, tienden con impresionante recurrencia a ser octosílabos o pentasílabos) se convierten aquí en bloques constructivos de la sintaxis de una poética popular. Después de haber tenido una vida escénica y una vida impresa, los títulos se convierten en un tipo de fórmulas, es decir, en palabras de Milman Parry: «expresiones que se usan de manera regular bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial» (Parry, 1930: 80). Alguna vez John Miles Foley escribió sobre la importancia de estos «bloques constructivos» para las escuelas poéticas populares, sobre los que decía que eran como las «palabras» con las que fusionaba la composición de los poemas orales (Foley, 2002: 17-19). En el caso de los títulos de comedia vemos cómo esos «bloques», rodando por lo escénico, lo manuscrito, lo impreso

y lo oral, adquieren su forma y se cargan de significado. Así, asistimos nuevamente a ese extraño fenómeno del estudio de la comunicación literaria, en el que las piezas más pequeñas, aquellas que incluso parecen más insignificantes, nos dan algunos de los mejores indicios sobre la manera en la que vive y se mueve la literatura popular.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, MANUEL (1974): *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*, Málaga, Ayuntamiento.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1947): «Una nueva pieza en títulos de comedias», *NRFE*, I, pp. 148-65. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v1i2.52>
- DÍAZ PIMENTA, Alexis (2013): «El pintoresco caso de los ‘pies forzados’», *Signa*, 22, pp. 149-181.
- FARINELLI, Arturo (1925): «Variazioni in quintillas sui titoli dei drammi calderonianiani», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Vol. 1, pp. 533-543.
- FOLEY, John M. (2002): *How to Read an Oral Poem*, Illinois, University Press.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HEATON, H. C. (1929): «Another pieza de títulos de comedias», *Revue Hispanique*, LXXV, pp. 550-582.
- HEATON, H. C. (1933): «Twelve títulos de comedias pieces», *Revue Hispanique*, LXXXI deuxième partie, 300-329.
- JULIÁ, Eduardo (1931): «Otra pieza con títulos de comedias», *RFE*, 18, pp. 258-259.
- MOLL, Jaime (1976): «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las Relaciones de Comedias», *Segismundo*, 23-24, pp. 143-167.
- PARRY, Milman (1930): «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I. Homer and Homeric Style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, pp. 73-148. DOI: <https://doi.org/10.2307/310626>
- PEDROSA, José Manuel (septiembre-diciembre 2006): «La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España», *Culturas Populares, Revista Electrónica*, 3. URL: <<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.htm>>
- PFANDL, Ludwig (1922): «Ein romance en títulos de comedias», *Revue Hispanique*, LV, pp. 189-226.
- RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias: Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, V. Muglia.
- REYES PEÑA, Mercedes de los y Piedad BOLAÑOS DONOSO (1987): «Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas», *Criticón*, 40, pp. 81-159.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2019  
Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2019

