

6-1992

La Teoría Dramática en la España del Siglo XVIII

Joaquín Álvarez Barrientos

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Álvarez Barrientos, Joaquín (1992) "La Teoría Dramática en la España del Siglo XVIII," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp. 57-73.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

3

LA TEORÍA DRAMÁTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS

La práctica teatral a comienzos del siglo XVIII es en muchos aspectos una continuación de lo que se había hecho en el siglo anterior. Esto no quiere decir, sin embargo, que, desde los dramaturgos que se instalan en la tradición teatral española, no se busque una reforma de la representación y una actualización de los modelos asumidos. En efecto, las dos figuras más importantes de la realidad dramática de la primera mitad del siglo XVIII: José de Cañizares y Antonio de Zamora, plantean ya aproximaciones a la realidad social dieciochesca desde la actualización de las fórmulas teatrales áureas.

Estas matizaciones se perciben en el tratamiento textual, en el enfoque que dan a los asuntos y en la caracterización de los personajes (así como en el uso de los elementos cómicos), más que en una reforma de la puesta en escena. Desde este punto de vista, Cañizares y Zamora, lo mismo que Añorbe y Corregel, Salvo y Vela y otros, desarrollan los modelos y las estructuras heredadas más que inician nuevos modos de hacer. Gracias a sus búsquedas desde la tradición fueron posibles a lo largo del siglo las actualizaciones de la comedia de figurón, la creación de la comedia de magia, el desarrollo de la de santos, la aparición de la comedia militar y de otras fórmulas teatrales que encuentran su razón de ser en el desenvolvimiento de todo lo que tiene que ver con el espectáculo, con lo visual más que con lo auditivo.

Cometeríamos un error al interpretar estas obras y la concepción escenográfica que suponen como una simple continuación de las manifestaciones teatrales y gustos del Siglo de Oro. Todos los tipos de comedia que acabo de enumerar se alejan tanto de las convenciones anteriores y se instalan de tal manera en la contemporaneidad de sus autores que son, evidentemente, obras de su época

y responden a las nuevas necesidades y requisitos del espectador. Cada vez más espectador que oyente.

Estos autores, que habitualmente se llaman populares, no teorizan sobre sus actividad dramática. Al menos no lo suelen hacer en tratados, pero sí es frecuente encontrar reflexiones sobre su modo de hacer en las polémicas que mantienen con los autores llamados "neoclásicos" –denominación que en la actualidad se cuestiona–, y en aquellos escritos satíricos que son, a la larga, una defensa de la propia forma de entender el teatro. Sólo Antonio de Zamora, en 1722, dedica algunas páginas a explicar qué entiende él por teatro cuando publica sus *Comedias*. Sus ideas chocarán frontalmente con las que años después expresen los teóricos clasicistas. Para él el teatro es, todavía, una fórmula polifacética que debe satisfacer diferentes intereses: desde el que asiste a divertirse hasta el que acude para recibir alguna educación¹. Las ideas de Zamora, contestadas por otros autores de la época, encontraron a mediados de siglo, concretamente en 1750, una formulación teóricopolémica en el escrito de Tomás Erauso y Zavaleta (pseudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (Madrid, Imp. de Zúñiga). En esta obra, su autor defendía al teatro clásico de los ataques sufridos por parte de los reformadores de la escena española. Erauso hace una defensa de ese teatro sentando ya las bases de lo que después será, de lo que estaba siendo ya en realidad, toda la polémica sobre el valor del teatro áureo como reflejo de la personalidad y el carácter nacionales.

Ahora bien, en el *Discurso* de Erauso no vamos a encontrar referencias a aspectos prácticos de la representación. En este sentido, en la gran mayoría de los escritos teóricos sobre teatro que encontramos a lo largo de la centuria brillan por su ausencia las referencias a la puesta en escena. Sólo en algunos, como en la *Memoria para el arreglo y policía de los teatros* de Jovellanos, las encontraremos, pero en esos casos no porque se tenga intención de apuntar alguna referencia al hecho teatral, sino porque se pone de manifiesto el mal estado de los locales, de las decoraciones y la falta de preparación de los actores. Esta será una característica de todos los escritos de preceptiva de la época: no aludirán más que a los aspectos textuales del teatro, en la idea, heredada de los antiguos teóricos, de que el teatro es poesía dramática.

Sin embargo, esta forma de hacer, es decir, teorizar sobre el texto y buscar con las poéticas una regularización de las comedias, intentando que se ajustaran a las tres unidades y que los conceptos de verosimilitud e imitación cambiaran adecuándose también a los parámetros propiciados por la preceptiva "neoclásica", además de incidir en la escritura del texto, estaba determinando una

¹ Antonio de Zamora, *Comedias nuevas*, Madrid, 1722.

puesta en escena concreta, acorde con las ideas que sobre el poema dramático se daban. Ignacio de Luzán, cuando publica su *Poética* en 1737, apenas dedica espacio a lo que llama "aparato teatral" (lib. III, cap. XII), es decir, a los actores, a las decoraciones y a la arquitectura teatral, porque para él estos elementos, que son importantes, sólo lo son en cuanto que sirven para dar mayor relieve al texto poético. De esta forma, las alusiones que haga a ello serán de carácter general, siguiendo a Muratori, pero también a López Pinciano, poniendo énfasis en que todos los adornos, incluida la vestimenta del actor, deben estar al servicio del texto y por tanto deben acomodarse a la acción de la obra. Pero no hará ninguna observación sobre aspectos de puesta en escena².

La teoría dramática "neoclásica" se basa en conceptos que vienen luchando por implantarse en el gusto teatral desde muchos siglos atrás. Conceptos como "buen gusto", "naturaleza", "imitación de la naturaleza", "imitación universal" y otros, son desarrollos de ideas que fueron formuladas por Aristóteles y Horacio y radicalizadas por teóricos como Boileau, Du Bos o Batteux. Esta corriente teórica también tenía en España su tradición, más o menos rigurosa, en figuras como López Pinciano o Cascales, de manera que lo que hicieron teóricos como Luzán; historiadores de la literatura como Nasarre, Montiano o Luis José Velázquez y escritores como Moratín, Jovellanos o Iriarte fue situarse en esa corriente, radicalizándola a veces. La teoría dramática de estos autores se caracterizaría por basarse en un concepto de imitación que, aunque admite la universal y la particular, prefiere y sobrevalora la primera, es decir, la universal sobre la particular. Esto quiere decir que el dramaturgo no debe imitar lo que ve, sino lo mejor de lo que ve. Para ello debe mejorar cuanto se le ofrece a la vista haciendo una selección de los rasgos más sobresalientes, de manera que la obra que presente al público sea un modelo ajustado al "buen gusto", al tiempo que una composición que eduque. El didactismo es otro de los rasgos caracterizadores de esta teoría dramática. La obra, además, para cumplir con todos esos requisitos, debe respetar la unidad de lugar, la de tiempo y la de acción. Los más estrictos pensaban que la acción, para ser verosímil, debía durar el tiempo que se invertía en la representación y que, por tanto, era imposible cambiar de lugar y de tiempo sin caer en la inversosimilitud. Así pues, las obras de los autores clásicos, Lope, Tirso, Calderón y otros, eran consideradas monstruosas pues no respetaban esas normas.

² Sobre las fuentes empleadas por Luzán, puede verse Russell P. Sebold, "Análisis estadístico de las ideas literarias de Luzán: sus orígenes y su naturaleza", *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa española, 1970, págs. 57- 97 y la bibliografía que a este respecto allí se cita. Hay edición ampliada en Barcelona, Anthropos, 1989.

Sin embargo, estas ideas eran contestadas, por comediógrafos como Cañizares y por figuras como Feijoo, quien en su discurso sobre "El no sé qué" mantiene una actitud más liberalizadora de las formas artísticas. Los enfrentamientos entre quienes entendían el teatro en su forma más rigurosa y los que consideraban que esas reglas sólo servían para limitar la capacidad creativa de los autores (además de para enmascarar la incapacidad de muchos para escribir teatro) dieron entre otros resultados la aparición de un grupo de escritores que, queriendo mantener la regularidad de la acción, comprendieron que, a menudo, era más inverosímil mantener esas unidades de lugar y tiempo, que variarlas, y de este modo se fue dando más importancia a la unidad de interés³. Beneficiar el interés, es decir, aquellos recursos necesarios para mantener la atención del público, suponía una liberalización de las rigurosas leyes que, desde el punto de vista de la teoría dramática, no siempre de la práctica, eran necesarias para conseguir una comedia arreglada a las normas del arte. Pero además era una victoria -si se puede plantear en estos términos- del teatro clásico español, pues, si algo se valoraba en los autores del Siglo de Oro era precisamente su capacidad para tener al auditorio pendiente de la acción que se desarrollaba sobre el escenario. El mismo Luzán en su *Poética* alud ya a esto, y después serán muchos otros los que le sigan, Nifo, Clavijo y Fajardo, Iriarte. Pero lo que tiene más interés es que, de ser un elemento de valoración del teatro clásico, pase a valorar también las producciones "neoclásicas" y a considerarse incluso desde la preceptiva como elemento necesario a la obra dramática, lo que ocurre ya en las últimas décadas del siglo. En este caso, la apreciación de Diderot en su *Discours sur la poésie dramatique* (1758) será de gran importancia para que los preceptistas posteriores la asuman de esta manera⁴. También, desde luego, la fuerza cada vez mayor que las novelas ejercen sobre el teatro, ya que el interés es un requisito indispensable en la producción novelística⁵.

Con el mayor protagonismo de la unidad de interés nos situamos en las últimas décadas del siglo. En esos años toda la literatura ha cambiado. La filosofía sensista y experimental incide en la literatura de modo que los sistemas de expresión y la materia literaria cambian, asumiendo la relativización de la

³ Vid. Inmaculada Urzainqui, "Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII", *Archivum*, XXXVII-XXXVIII, 1987-1988, págs. 573-603.

⁴ Diderot escribió: "Si... le poème est bien fait, il intéresse tout le monde, plus peut-être le spectateur ignorant que le spectateur instruit" (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758), en *Oeuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, París, Garnier, 1968, pág. 216. Cit. por Urzainqui, pág. 582.

⁵ Véase Joaquín Álvarez Barrientos, *Historia de la literatura española. La novela del siglo XVIII*, Madrid, Jucar, 1991.

experiencia y, por tanto, de su formalización artística⁶. De este modo, los que teorizan sobre literatura, aunque lo hagan desde los presupuestos "neoclásicos", relajarán las normas que antes ahogaban, según muchos escritores, la práctica literaria. Desde luego, no todos eran partidarios de esta relajación, y, de hecho, nos vamos a encontrar con que los más acabados ejemplos de arte y literatura "neoclásicos" se dan en los primeros decenios del siglo XIX.

Las tres unidades, la verosimilitud entendida como el ajuste de la expresión poética a las convenciones favorecidas por la imitación universal y el mismo concepto de imitación en función de una idea de ilusión dramática entendida como reproducción de una convención de realidad que suspenda la atención del espectador, cimentan una consideración realista del teatro. Por consiguiente, la puesta en escena de ese discurso debía adecuarse a estos requisitos. El afán por conseguir una expresión, un efecto realista que acompañe a lo que antes sólo era materia realista lo encontramos muy pronto en nuestros autores dramáticos del siglo XVIII. Y no sólo en los que agrupamos bajo el epígrafe de "neoclásicos", también en aquellos otros que intentan experiencias nuevas desde otras perspectivas: Cañizares, Comella, Zavala y Zamora, Valladares de Sotomayor. Se quiere que los efectos de la escena produzcan en el público una sensación de realidad, pero, del mismo modo que, generalmente, los clasicistas tienden a confundir verdad con verosimilitud, los no clasicistas diferencian perfectamente un concepto de otro. Por lo general, al considerar el teatro como una escuela de moral, piensan los primeros que cuanto sucede sobre el escenario ha de ser verdad, porque debe producir esa sensación; sin embargo, los que se encuentran al otro lado de la preceptiva clasicista, quieren llegar al efecto realista para producir en el público una sensación de verosimilitud artística, no de verdad moral.

Si acudimos a la definición de comedia que en 1749 nos daba Blas Nasarre al editar las comedias y entremeses de Cervantes, vemos que en ella se encuentra ya esa necesidad de realismo (y lo mismo hará Leandro Fernández de Moratín cuando defina la comedia en su *Orígenes del teatro español*). En realidad, estas definiciones son puestas al día de las que autores como Cascales había dado con anterioridad. Este realismo y esta verosimilitud hacen que la acción de la comedia

⁶ En 1781, *El Censor* escribía estas palabras: "Pues ahora, ved aquí mis verdaderos poetas, a qué van a parar todas las reglas del arte: a hacer el poema verosímil, fácil de ser comprendido por la atención sin trabajo, interesante con un interés principal al que se subordinen los demás y, últimamente, maravilloso. ¿A qué otra cosa se dirigen si no las cuatro unidades que se prescriben para el drama? La unidad de lugar y la de tiempo contribuyen a la verosimilitud..., la unidad de interés hace que aquella pasión o afecto que intenta el poeta mover, lo mueva lo más fuertemente que pueda ser" (nº XXXI, pág. 506). Cit. por Urzainqui, pág. 595.

se centre en la clase media, en la que los autores encontrarán los mejores argumentos y personajes. Como antes, Diderot había teorizado sobre este aspecto del teatro, al establecer las bases del "género serio", del drama burgués o de la tragedia urbana, como también se la conoció aquí⁷. Este tipo de teatro, que en España se confundió con la comedia lacrimógena al estilo de Nivelles de Chaussée, supuso un paso adelante en la dulcificación de las formas "neoclásicas" y en la aparición de una nueva sensibilidad. Se presentaban en el escenario interiores de casas, escenas familiares, mostrando lo privado en lo público de una representación teatral y se planteaban problemas contemporáneos de los espectadores. El concepto de imitación estaba sufriendo un cambio desde dentro de la propia teoría dramática "neoclásica": dejaba de privilegiarse la imitación universal para acoger mejor las producciones fundadas en la particular. El término naturaleza, de igual manera, cambiaba de significado para venir a señalar más bien sociedad y realidad. El proceso era el mismo, y de lo universal y abstracto se pasaba a lo particular y concreto⁸.

Estas evoluciones de la teoría "neoclásica" no eran aceptadas por todos los partidarios de la estética clasicista. Sin embargo, algunas formas teatrales nuevas, como la tragedia urbana, que encuentra espacio teórico en las *Instituciones poéticas* (Madrid, B. Cano, 1793) de Santos Díez González, recibieron el visto bueno de casi todos. En realidad fue así, gracias a que los objetivos que se proponía entraban de lleno en el ideario didáctico de la Ilustración, aunque los medios empleados, es decir, los afectos que debía suscitar y los personajes y sus circunstancias, distintos a los de la comedia y a los de la tragedia, eran diferentes⁹.

Para este momento, es decir, para las décadas ochenta-noventa, algunos de los autores que se habían significado antes por su intransigencia a la hora de juzgar una forma de hacer teatro, de la que los clásicos eran ejemplo, matizan sus opiniones y valoran el teatro antiguo español, no sólo por su valor histórico sino también por su valor estético. Este cambio se debe en gran medida a que los caminos nuevos por los que se desarrolla el teatro debían mucho a la forma de

⁷ Vid. José Checa Beltrán, "Ideas poéticas de Santos Díez González", *Revista de Literatura*, nº 102, 1989, págs. 411-432, y los libros de Joan Lynne Pataky Kosove, *The 'Comedia lacrimosa' and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1977 y M^a Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental en España, 1751-1802*, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.

⁸ Vid. mi trabajo "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, págs. 219-245.

⁹ Véase el libro IV, cap. 2 de las *Instituciones poéticas* de Díez González.

hacer de autores como Lope, que conoce una revalorización por parte de aquellos que años atrás más le habían vapuleado. Las figuras más representativas de este cambio serían Pedro Estala y Leandro Fernández de Moratín. El primero en los prólogos que escribió a sus traducciones del *Edipo tirano* y *El Pluto*; el segundo en el ya mencionado *Orígenes del teatro español*¹⁰. Quizá el más decidido y el más lúcido al apartarse del amaneramiento mental que suponía la escuela clasicista es Estala que considera a Lope como creador del teatro moderno, al introducir "la pintura de nuestras actuales costumbres [para que los ingenios] formasen el teatro propio de nuestras circunstancias" (*El Pluto*, pág. 37). Por otra parte, tiene una idea ciertamente novedosa de los conceptos de imitación y de ilusión, que él rebate siguiendo las reflexiones de Esteban de Arteaga en *La belleza ideal*, publicada en 1789, poniendo su énfasis en el hecho de que la representación teatral es una convención -un pacto de convenciones- y criticando, implícitamente, esa identificación a la que ya aludí entre verdad y verosimilitud. Considera Estala que desde que se han restaurado las letras en Europa,

han sido muy pocos los que han conocido la naturaleza de las artes de imitación. No hay cosa más común en la mayor parte de los escritores que exigir de ellas, no la semejanza de la verdad, sino la verdad misma; a fuerza de analizar y de querer reducir las imitaciones a los originales, aniquilan las bellas artes. ¿Y que ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de la *ilusión*: se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han pretendido, ni pueden prometer causar esta ilusión? Ellas únicamente se reducen a hacer una convención tácita con el alma y con los sentidos que afectan, la cual consiste en pedir ciertas licencias mediante las cuales prometen ciertos placeres, que sin aquellos postulados concedidos serían imposibles (*Edipo tirano*, pág. 16).

Su concepción del arte escénico y su experiencia de la realidad teatral le llevan a considerar que ningún espectador sensato puede sentir esa ilusión en el teatro, puesto que "sabe que ha ido a ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores, le están continuamente advirtiéndole esta verdad; ve que lo que le dicen es una ciudad, jardín o templo, no son más que unos lienzos pintados; conoce a los actores, los oye hablar en verso y en español,

¹⁰ Pedro Estala, *Edipo tirano*, tragedia de Sófocles, traducida del griego por ..., Madrid, Sancha, 1793; *El Pluto*, comedia de Aristófanes, traducida del griego por ..., Madrid, Sancha, 1794. Para las deudas de Estala con Arteaga, vid. Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente", pág. 233. Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español* (hacia 1825), BAE, 2, págs. 147-177.

siendo así que representan a personajes extranjeros; ve que se aplaude a tal actor porque imita bien el carácter que representa... En suma, son tantas las circunstancias, indispensables en el teatro, que destruyen la ilusión que nadie puede padecerla... Esta es una verdad de hecho (pág. 18). Su visión del espectáculo teatral, desde la perspectiva del espectador, es semejante a la que mantiene Diderot, desde la perspectiva del actor, en la *Paradoja del comediante*. Desde luego, Estala es consciente de que el público se conmueve en el teatro -y parece estar pensando en esas tragedias urbanas a las que me referí antes-, pero sólo nos conmovemos, dice, porque somos sensibles, y la sensibilidad nos mueve a compasión. En realidad, porque nuestro sentimiento se anticipa a cualquier reflexión, haciendo que tengamos una impresión emotiva antes de reflexionar. Si pensáramos que cuanto sucede ante nosotros es fingido, nuestra reacción sería distinta.

Ahondando en esta consideración, que, desde el punto de vista de la teoría dramática "neoclásica", es muy nueva, Pedro Estala acaba señalando que "para que haya teatro es preciso conceder varias licencias, las cuales están establecidas por una tácita convención entre el teatro y los espectadores" (pág. 22). Estala lleva a cabo una "revolución" de la preceptiva teatral, al tener presente en sus reflexiones la realidad de la representación, el estado real de los teatros y la forma en que se verificaba el hecho teatral.

¿Es esto teoría dramática "neoclásica" o debemos darle otro nombre? Mi opinión es que nos encontramos ante una evolución, una apertura, de los rigurosos planteamientos que habían informado, y que para muchos seguían informando aún, la teoría teatral "neoclásica". Algunos escritores, como el ya citado Estala, comprendieron la necesidad de actualizar la realidad teórica al paso que evolucionaban las formas de representación. Santos DÍez González, censor estricto del teatro de su época, aceptó *El delincuente honrado* de Jovellanos, ejemplo de un género nuevo, en tanto que tragedia urbana (pág. 114), pero otros, como Moratín, no. Este, ya en los primeros años del siglo XIX, y a pesar de valorar a Lope, sigue valiéndose de la ordenación tradicional de los géneros, de modo que califica esa misma obra como tragicomedia, considerando, por tanto, que está "demasiado distante del carácter de la buena comedia" (pág. 319), que es algo que no intentó escribir Jovellanos.

Así pues, nos encontramos en la bisagra del siglo XVIII con el XIX ante una evolución de la teoría teatral clasicista, en un intento de mantener su vigencia, su dominio y su control institucional de la realidad dramática de esos años.

De esta estética se escapaban aquellos autores y aquellas obras que participaban de concepciones teatrales más abiertas, cercanas al teatro como espectáculo. Las comedias de santos, las comedias de magia, las comedias militares, a las que ya me he referido, eran desarrollos de géneros dramáticos y de formas de hacer teatro basadas en los modelos del Siglo de Oro. Sin embargo,

sus autores -Valladares de Sotomayor, Luciano Comella, Zavala y Zamora, Luis Moncín, Fermín Laviano, Fermín del Rey y muchos otros¹¹- supieron actualizar esos modelos, nutriéndose con la corriente tradicional española que vitalizaba los presupuestos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* y con las propuestas ideológicas y estéticas de la Ilustración. Lo espectacular de este teatro, que se entiende como teatro y no como poesía dramática, si en los primeros cuarenta años del siglo XVIII tiene relaciones de dependencia con las formas calderonianas, pronto va a soltar ese lastre para servirse de toda una imaginería contemporánea, llegando esta transformación incluso a los autos sacramentales, que eran entendidos por muchos, en el momento de su prohibición (1765), más como comedias heroicas y mitológicas que como representaciones de carácter religioso.

Como ya he señalado, este grupo de dramaturgos no tiene un soporte teórico comparable al que poseen los "neoclásicos". No teorizan sobre teatro si no es cuando polemizan o cuando, en sus mismas obras, se defienden de algún ataque. Para nosotros, esas obras, basadas en la práctica teatral más que en el aprendizaje de la preceptiva, son los textos teóricos a los que acudir. Lo que Moratín, Jovellanos, Iriarte¹², Trigueros, Luzán y otros era subsidiario, es decir, las decoraciones, la iluminación, la música, o incluso negativo, la intromisión de sainetes y tonadillas entre un acto y otro, era fundamental para estos otros escritores, y para su público. En esta teoría no escrita del teatro, la comedia constituía sólo una parte del todo que era el espectáculo al que se acudía. Un todo formado por la comedia, los sainetes, las tonadillas y los bailes. Esta globalidad mezclaba lo cómico con lo serio, y esta mezcla, considerada monstruosa por los clasicistas, era la base creativa de aquellos autores que Alberto Lista llamó "la escuela de Comella". Pero vuelvo a repetir que estas coincidencias con actitudes del pasado no significa que no hubiera cambiando nada. Las relaciones que mantiene el gracioso con el galán, por ejemplo, y la función que desempeña ya no son las mismas que le ocupaban durante el Siglo de Oro. El gracioso, además de ejercer una labor de contraste y vitalización de la acción dramática, posee una independencia funcional y una variedad de caracteres que le convierten

¹¹ Vid. una síntesis, con abundante bibliografía, en Emilio Palacios Fernández, *Historia del teatro en España. Siglo XVIII*, II, dirigida por J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, págs. 251-274.

¹² Sobre este autor, Giuseppe Carlo Rossi, "La teoría del teatro en Tomás de Iriarte", *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 106-121. Véase también de este mismo investigador, "La teoría del teatro en Juan Pablo Forner", *op. cit.*, págs. 122-136 y "La teoría del teatro de Juan Pablo Forner", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, Universidad de Oviedo, 1978.

seguramente en la figura con más autonomía, a la vez que con más riqueza, de los tipos teatrales dieciochescos. Pero, además, el teatro clásico español cada vez se representa menos -las acciones de Calderón bajan a lo largo del siglo, hasta casi desaparecer de la cartelera- y, cuando se representa teatro clásico, se adapta o se refunde, acomodándolo a los nuevos tiempos.

Si la teoría y la producción teatral "neoclásicas" se centran en personajes de la clase media, y noble cuando se escriben tragedias, los que aparecen en las comedias de magia, en las militares y heroicas, siendo representaciones de tipos contemporáneos, mantienen sin embargo, en los primeros momentos, cierta vinculación con el orden aristocrático y a menudo ideal que se encuentra en muchas de las comedias españolas del Siglo de Oro. Cuando en los años ochenta, por la presión cada vez mayor de la filosofía sensista y experimental, este tipo de teatro se tiña de un tono sensible, siguiendo la corriente de la época, los personajes serán más cotidianos, más clase media también, coincidiendo con los que aparecen en las comedias sentimentales de esos años que escriben, precisamente, los mismos autores que dan a las tablas comedias militares y de magia.

Para estas fechas, la situación dramática española es bastante compleja.

Son muchos los que traducen o adaptan comedias extranjeras en las que se presenta un modelo teatral y normas de conducta que acaban dando lugar a un tipo de teatro, sobre todo de comedia, cuya validez niega Moratín, al considerar que la comedia debe reflejar las costumbres contemporáneas del país en el que se representa, es decir, las costumbres nacionales. De este modo, todas esas comedias sentimentales basadas en argumentos ingleses que tienen a millores y miladies por protagonistas serán sistemáticamente despreciadas por este autor, que pone de manifiesto además, al criticarlas, de qué manera los dramaturgos evitaban, por incapacidad para ello, reproducir las costumbres nacionales españolas, repitiendo los argumentos y las situaciones de esas comedias inglesas¹³.

El panorama dramático a finales de siglo incluye representaciones espectaculares como las ya citadas militares, de magia, heroicas; comedias "neoclásicas", sin demasiado éxito de público, y un tipo de comedia, la llamada sentimental, que, junto con las de espectáculo, obtiene los mayores éxitos. A estas manifestaciones teatrales hay que añadir aquellas populares que se verificaban en la calle, en las plazas de toros o incluso en las casas particulares. Con estas últimas no me refiero a las representaciones privadas o particulares en casas nobles o burguesas, sino a las que se hacían pidiendo permiso al Ayuntamiento, en

¹³ Vid. las múltiples alusiones de este autor en su *Viaje de Italia*, que he estudiado en "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia", *Atti del Convegno Spagna e Italia nella cultura del '700*, Roma, Accademia dei Licei, en prensa.

locales propios, pero cobrando por la exhibición. Solían ser representaciones de títeres y marionetas, con tomas de castillos y playas, y asedios a ciudades, en las que los efectos visuales y sonoros a base de explosiones e iluminación especial eran los verdaderos protagonistas y no los actores.

En este panorama, en el que casi todo lo que se ofrece al público queda fuera de la teoría dramática "neoclásica", la tragedia ocupa un muy pequeño espacio. Desde los primeros años del siglo XVIII se intentó escribir, traducir o adaptar tragedias, y lo más interesante es que los primeros que se lo proponen son precisamente autores como Cañizares, Añorbe y Corregel y algún otro que está lejos de las novedades teóricas "neoclásicas". Los intentos por revitalizar la tragedia a lo largo del siglo no darán resultado. Las tragedias, además de difíciles de leer, no encontraban ya acomodo entre el público, que prefería divertirse con las representaciones espectaculares o verse reflejado en las comedias sentimentales, que trataban problemas cercanos a su propia experiencia.

La tragedia, sin embargo, ocupaba un lugar importante en la teoría dramática "neoclásica". Era sin disputa el género predilecto de los teóricos, por eso, difícilmente se podían aceptar la tragicomedia -que sería una degradación monstruosa de la forma más pura- y la tragedia urbana, que algunos confunden con la tragicomedia. La tragedia urbana, apoyada por el abate Juan Andrés en su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (IV, Madrid, Sancha, 1787) y por Díez González después en sus *Instituciones poética*, mezclaba personajes de la comedia -tipos de la clase media- poniendo el énfasis en su función social y pública, en sus "condiciones", con un argumento que por su tono se acercaba al de la tragedia, pero que en su desenlace se alejaba de ella, pues debía terminar bien. La definición que dio Díez González era un acomodo de la que había hecho Diderot al teorizar sobre el "género serio" en los *Entretiens sur le fils naturel* (1757) y en sus *Discours sur la poésie dramatique* (1758), al tiempo que recogía las reflexiones del abate Andrés en su historia de la literatura, ya citada.

La tragedia urbana -escribe Santos Díez- es imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante (pág. 113).

Su definición es un ejemplo más de cómo desde posturas "neoclásicas" se intentaba encuadrar la producción teatral dentro de un marco teórico adecuado a dicha postura estética. El didacticismo de la Ilustración, y de toda la producción literaria de la que se sirvió, está presente en las últimas frases, así como la necesidad de que la obra esté escrita en verso; cosas ambas que no tienen lugar en las páginas que Diderot dedicó a su invención teatral. Porque, aunque Nivelles de la Chaussée hubiera escrito comedias lacrimógenas y aunque autores ingleses como

Steele o Lillo también las hubieran compuesto, lo cierto es que son piezas muy distintas de las que escribieron Diderot y Beaumarchais, verdaderos creadores y teóricos del "género serio".

La modernidad de la teoría dramática "neoclásica" le llega precisamente por esta parte, por intentar actualizarse abandonando el rigorismo que en cierto momento la caracterizaba. Debemos tener presente este hecho: la estética "neoclásica" no es un todo compacto e inmóvil. Antes al contrario, se caracteriza, cuando de los autores más tópicos pasamos a los más atentos a la realidad teatral de su época, por una capacidad de adaptación y un dinamismo que, en parte, es resultado de asimilar un hecho caracterizador del teatro -no de su teoría-. Me refiero a que el teatro, más que cualquier otro género, debe adaptarse a los tiempos que corren para conseguir éxito y aceptación entre el público. Algunos dramaturgos que reflexionen sobre el teatro y los preceptistas más lúcidos, cada uno desde sus personales perspectivas, intentarán adaptar la teoría "neoclásica" a los tiempos que corren. Y esto porque, en el fondo, las reglas que se vienen defendiendo desde la antigüedad son reglas que en sí mismas, si no se llevan a extremos ridículos, tienen un valor estructural indiscutible.

La modernidad de esta teoría le llega, precisamente, cuando abandona o relativiza sus concepciones de carácter universal. El individuo, como ser distinto en sí mismo, es descubrimiento del siglo XVIII, no de la época romántica. "Nosotros somos nosotros, siempre nosotros, escribirá Diderot, y ni un minuto los mismos"¹⁴. Y este descubrimiento, esta nueva consideración del hombre, ya no como ser abstracto, sino como individuo, al ser asimilada por una estética que creía en los principios universales de belleza, moral y costumbres, producirá una gran transformación, que acabará llevando a la literatura a expresiones detalladas y particulares, es decir, realista, tanto por la materia de la que se va a nutrir como por los efectos que producirá sobre el público.

Hasta ahora sólo hemos conocido ideas literarias sobre el teatro del siglo XVIII. Ya señalé que pocas veces se encuentran en estos tratados alusiones a la escenografía y a la puesta en escena y que, cuando se producen, suelen estar animadas por un espíritu crítico de la representación en tanto que objeto desarreglado. Comenté también que la razón de esto era la consideración del teatro como poesía, como poema dramático. Al menos desde López Pinciano¹⁵, se considera que todo lo referente al "aparato escénico" le corresponde al actor, por

¹⁴ Cit. por Roland Mortier, *L'Originalité*, Genève, Droz, 1982, pág. 153.

¹⁵ En la Epístola 13 de la *Philosophia Antiqua Poetica*, de López Pinciano, se dice: "Hecho el poema activo, expira el oficio del poeta y comienza el del actor; el cual está dividido en las dos partes dichas, en el ornato, y en el gesto o ademán", III, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, pág. 276.

tanto, el preceptista no tiene por qué entrar en ese terreno. Aun así algunos, como el mismo Pinciano, dieron normas para la representación. Normas que después se repitieron con matizaciones, como hicieron Luzán en las *Memorias literarias de París* (Madrid, 1751) o Agustín de Montiano, en el segundo *Discurso sobre las tragedias de España* (Madrid, Imp. del Mercurio, 1753):

que no toca a la obligación del poeta está fuera de duda, porque en cumpliendo con la fábula, las costumbres, el estilo y la sentencia, llenó su oficio, y pasa a otro el desempeño de la ejecución, incluso la de la música (pág. 19).

Así pues, una vez "hecho el poema activo", como lo llama Pinciano, el poeta no tiene que ocuparse de nada más, y, por consiguiente, el teórico de la literatura, del poema dramático, tampoco. Sin embargo, desde Francia llegaban numerosos textos que tenían por objeto de su reflexión la puesta en escena y el arte del actor. Los que más eco encontraron aquí fueron los de Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* (1728) y las *Reflexiones sobre el arte dramático* que incluyen unos *Pensées sur la déclamation* (1738); el de Francesco Milizia, *El teatro*, traducido por José Francisco Ortiz (Madrid, Imp. Real, 1773); el de Mme. Clairon, *Reflexiones sobre el arte de la declamación* (Madrid, 1800, trad. por D.J.D.M.); la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), de Lessing, conocida por la traducción en compendio que se hizo en Francia; el trabajo de Engel aparecido parcialmente en el *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* entre 1789 y 1790 y otros textos de autores menos conocidos. La hoy famosa *Paradoja sobre el comediante*, de Diderot, no se publicó en francés hasta 1834, aunque había sido escrita en la década de los setenta y conoció una difusión manuscrita considerable¹⁶.

En estos escritos se solía reflexionar sobre la condición del actor, sobre los mejores medios para adiestrarle en el arte de la declamación, sobre la preparación que un buen actor debía tener y, de forma un tanto didáctica, aunque también con una intencionalidad reguladora considerable, se ofrecían patrones de actuación según el papel que se desempeñara. Es cierto que esta actitud se tomaba más con los papales protagonistas trágicos -la tragedia tenía en Francia más aceptación que aquí-, que con los cómicos. Como había hecho López Pinciano, y después Agustín de Montiano y Luyando, estos autores que se traducen, también dan reglas y consejos sobre cómo mover los brazos, antebrazos y manos; sobre cómo mover las piernas y colocar los pies; sobre cómo expresar diversos sentimientos con los ojos, labios, boca, nariz, frente y con la actitud general del cuerpo. Estos consejos no siempre pretendían eliminar la capacidad creativa del

¹⁶ Más información a este respecto en mi artículo "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", *Revista de Literatura*, nº 100, 1988, págs. 445-466.

actor. En algunos casos, cuando el autor era un partidario acérrimo de la ortodoxia "neoclásica" y buscaba acomodar la representación de la tragedia a las normas que la preceptiva dictaba para su escritura, sí. Pero en otros casos, eran ayudas de las que podía servirse el cómico a la hora de interpretar. Con estos trabajos se buscaba dotar al actor de unos medios que le permitieran desempeñar su oficio con más aire, variedad y éxito que hasta ese momento. Con este fin se proyectaron también algunas escuelas de declamación, que no siempre pudieron hacerse realidad, y que, en todo caso, cuando se fundaron, tuvieron corta vida. En la Sevilla de Olavide y en Madrid, en los sitios reales, se establecieron dos¹⁷ y otra más se proyectó ya en los muy primeros años del siglo XIX, que no tuvo apoyo institucional¹⁸. Finalmente en 1831 se creó la Escuela de Declamación bajo el apoyo de la reina M^a Cristina y dentro del complejo del Real Conservatorio.

Los textos más interesantes, tanto de los extranjeros citados como de aquellos españoles que buscaron renovar la representación teatral, provienen de hombres prácticos en la experiencia teatral, no de teóricos. Simpaticen o no con la tónica "neoclásica", todos ellos ven la necesidad de regularizar la interpretación, de hacer que los adornos y la gesticulación del actor se adecuen al texto y al contexto de la obra. Autores que tienen distintas perspectivas teóricas confluyen en los mismos aspectos y en la necesidad de reformar la escena. Desde luego, hay matices y diferencias en algunos puntos de vista respecto a conceptos como ilusión, verosimilitud o buen gusto, pero el objetivo era el mismo.

Ahora bien, todavía en el siglo XVIII (y a lo largo de gran parte del XIX) eran los actores quienes elegían las obras y el papel que iban a representar. El primer actor solía ser el director de la compañía y era él quien llevaba el peso de la dirección escénica. Hasta donde sabemos, esta dirección de actores se reducía a ensayar, es decir, a leer el texto de la obra un par de veces, y a poco más¹⁹. Los cómicos, siguiendo lo que ellos llamaban las "tradiciones", interpretaban los

¹⁷ Pueden verse los trabajos clásicos de Emilio Cotarelo sobre *La Tirana* y sobre *Iriarte y su época*, donde se refiere a estas escuelas en los reales sitios. Francisco Aguilar Piñal estudia la de Sevilla en *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974 y Piedad Bolaños Donoso también en "La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones", *El crotalón*, I, 1984, págs. 749-767.

¹⁸ Para este proyecto, Joaquín Álvarez Barrientos, "Plan de una Casa-Escuela de Teatro del siglo XVIII", *Dicenda*, 6, 1987, págs. 455-471.

¹⁹ Pueden verse algunos testimonios sobre las costumbres de los actores en los ensayos y durante la representación en Álvarez Barrientos, "El actor español" y en los apéndices 7º y 8º de José Antonio Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, eds. E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M^a C. Sánchez García, Vitoria, Diputación Foral, 1988.

papeles de una forma antigua, apoyándose en los patrones que habían aprendido de actores más viejos. Sin embargo, pronto los papeles que debieron interpretar pasaron de ser tipos a ser personajes, y se hizo necesaria una mayor matización en la interpretación, así como innovar formas y modos de representar. Ya en los años sesenta Nifo se hacía eco de esta necesidad de actualizar los modelos interpretativos. De modo que los cómicos, como los escritores, tuvieron que mirar también a su alrededor para aprender a reproducir las conductas que asumían sus personajes. El proceso fue lento y con muchas resistencias, no siendo la menor el hecho de que a la mayoría del público le gustara la antigua manera de representar.

Los manuales que se publicaban, que no parecen haber sido leídos por demasiados actores, se centraban casi exclusivamente en el trabajo del cómico, y no en la puesta en escena. Una excepción es Montiano, quien dedica algún espacio a reflexionar sobre las entradas y salidas del escenario y sobre el uso de los comparsas o acompañamiento. Otro más interesante es el *Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal de la representación* (Madrid, Pantaleón Aznar, 1768), de Antonio Rezano Imperial. Según este autor, la posición correcta de los cómicos en la escena sería esta:

el rey en medio, o persona que domine la acción, y, si no, el anciano o ancianos, dándole la derecha a la dama, si es hija o pariente. Pero si no, deberá el anciano ceder, dándosela con la mayor política. Por su orden, todos los demás actores ocuparán los lugares y posiciones, de forma que no se oculten al auditorio... El galán debe arreglar la ocupación del teatro, de manera que unos a otros no se confundan, ni hablen por detrás, sino a vista del auditorio (págs. 19-20).

La propuesta de Rezano, además de estática, aunque solvente los problemas de entrada y salida de actores, es un reflejo de la pirámide social. Para él el teatro, en 1768, representa todavía la estructura feudal de la sociedad española del Antiguo Régimen, cuya desintegración iban a mostrar pocos años después las comedias ilustradas, los dramas burgueses y otras formas literarias. Pero tiene interés señalar también que Rezano Imperial utiliza un orden social como instrumento estético, al transferir esa ordenación de la realidad a la práctica teatral.

Estos intentos de reforma, tanto de los textos como de esa práctica teatral, se vieron frenados en 1808 por la Guerra de la Independencia, aunque no tanto como podría pensarse. La guerra sirvió de estímulo para vehicular las esperanzas del público así como para crear o manipular su opinión respecto a los sucesos bélicos. También fue un teatro que sirvió para dar entrada a personajes de la actualidad y, por tanto, para que los actores se ejercitaran en esa nueva forma de interpretación. No fue, desde luego, el teatro "neoclásico" el que dio cabida a estos planteamientos, sino el otro, el de carácter espectacular, sobre todo mediante

las comedias heroicas y militares, en el que algo habían calado, al menos en Madrid, las *nuevas* formas de representación teatral.

Para estas fechas, el mundo teatral del siglo XVIII y sus soportes teóricos se ha disgregado de tal manera que menos que nunca a lo largo de la centura se puede hablar de dos únicos grupos de dramaturgos: los "neoclásicos" y los antineoclásicos²⁰. Una observación atenta del panorama teatral de la época nos enfrenta a una realidad más compleja que nos impide simplificar de esa forma: al menos es posible encontrarse con cuatro posturas dramáticas diferenciadas, consecuencia de la asunción y matización, por parte de comediógrafos y teóricos, de las diferentes doctrinas estéticas que se conocen. Por ejemplo, la filosofía sensista no influye del mismo modo a Valladares de Sotomayor que a Tomás de Iriarte o Moratín -ni a estos dos últimos por igual-, ni interpretan del mismo modo el problema de las adaptaciones y refundiciones del teatro clásico español Bernardo de Iriarte²¹ o Sebastián y Latre que Cañizares, Nicolás Fernández de Moratín o Enciso Castrillón, que entre sí, a su vez, tienen considerables diferencias.

Esta disgregación no debe entenderse sin embargo como el fracaso absoluto de los intentos por dirigir la práctica teatral, tanto desde las instituciones políticas como desde las culturales mediante los premios y concursos convocados por la Academia y el Ayuntamiento, ni como el fracaso de los esfuerzos dirigidos a orientar la producción dramática, mediante la preceptiva literaria. Estos intentos calaron en gran parte de los dramaturgos que escribieron en las primeras décadas del siglo XIX, si bien de una forma matizada por el peso de su experiencia teatral, es decir, por el peso que el conocimiento de las reacciones del público y de la carpintería teatral tenía a la hora de pensar sobre dramaturgia de una forma teórica.

La práctica dramática del siglo XVIII se orientó, si bien desde perspectivas diversas, hacia la reforma y actualización de los modelos que habían sido heredados. Al recibir, además, la influencia de las formas teatrales de mayor actualidad y de más éxito de Europa esa herencia sufrió importantes cambios, en su intento de adecuación a los tiempos que corrían. La teoría dramática, por su parte, fue más reacia, pero acabó también aceptando aquellas formas y aquellas ideas que encajaban mejor en sus premisas estéticas, si bien continuó en la idea de que sólo debía ocuparse de los aspectos textuales, del texto dramático, y no del texto de la representación.

²⁰ Sobre este aspecto, vid. Joaquín Álvarez Barrientos, "Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII", en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coords. J. Álvarez Barrientos y A. Cea Bermúdez, Madrid, CSIC, 1987, págs. 215-226.

²¹ Vid. Emilio Palacios Fernández, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde Aranda", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, págs. 43-64.

El objetivo reformador de la teoría teatral "neoclásica" también llegó a los actores, aunque tardó más en hacer visibles sus resultados. En todo caso tiene interés señalar que los teóricos clasicistas que escriben tratados sobre el teatro en la primera mitad del siglo XIX no recogen las aportaciones de los preceptistas dieciochescos más abiertos, sino que se limitan a resumir, compendiar o copiar lo más académico e inmovilista de esa teoría, ofreciéndonos una idea falsa, que aún dura, de la realidad teórica neoclásica.