

6-1997

Bases históricas para el estudio del teatro español del siglo XVIII, sus teorías y prácticas escénicas

Ángel Berenguer

Universidad de Alcalá de Henares

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

Berenguer, Ángel. (1997) "Bases históricas para el estudio del teatro español del siglo XVIII, sus teorías y prácticas escénicas," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 7-43.

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.

1

BASES HISTÓRICAS PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII, SUS TEORÍAS Y PRÁCTICAS ESCÉNICAS

Ángel BERENGUER
(Universidad de Alcalá)

Durante el siglo XVIII, España continúa siendo un imperio que funciona. La enorme máquina que lo creó, lo expandió y lo sostuvo seguía en pie. Quizás como consecuencia de ello, la sociedad española, aún a pesar de los nuevos derroteros por los que discurría la historia europea, había iniciado su propia y peculiar andadura hacia la Edad Contemporánea, reflejada en todos los aspectos de su vida cotidiana.¹

Su realidad aparece poblando los escenarios del siglo que nos ocupa. En ellos trasminan igualmente las mentalidades que agrupan a los españoles durante una centuria de extraordinaria importancia para la comprensión y explicación de la España Contemporánea.

Su estudio ha venido suscitando trabajos de historiadores, filólogos y, en menor medida, investigadores del teatro interesados en los aspectos escénicos de la representación. Antes de introducir las obras que he seleccionado para el presente libro, conviene recordar el marco histórico y social, así como las mentalidades que lo definen, durante esta época de transición entre el imperio y su decadencia. Para ello, permítasenos recordar las dudas que ya había expresado Américo Castro en su momento :

Los modos españoles de estar en su vida penetran y discurren como un haz histórico de apretados problemas a lo largo del siglo llamado de las luces. Algunas personalidades eminentes iluminaron aquellas retrasadas y retardatarias circunstancias con ideas reflejadas, no originales. Feijoo, Azara, Jovellanos y otras ilustres figuras eran planetas y no estrellas con

¹ El presente trabajo recoge parcialmente el que he realizado para el segundo de la colección "Madrid en el Teatro", editada por la Comunidad Autónoma de Madrid que ya está en prensa bajo el título *Madrid en el Teatro II : el Siglo XVIII*.

luz propia. Por no pensar ni escribir claro sobre este luminoso tema perduran los equívocos y los sofismas al tratar de los españoles de “la Ilustración”. Ingenuamente se dice al público que la España desnivelada con Europa en el siglo XVII se emparejó con ella en el XVIII (sobre todo en tiempos de Carlos III), para luego recaer en su retraso, su ruralismo, etc. Es fatal que así acontezca mientras se insiste en hablar de tejados, sin preguntarse antes por los edificios a que aquéllos pertenecen. O sea, sin decir lealmente al lector cómo era, en dónde estaba intelectual y moralmente, y qué hacía el pueblo sobre el cual se proyectaban ciertos reflejos de la Ilustración europea.

El absolutismo unitarista de los Borbones y de sus consejeros fue infecundo en cuanto a crear articulaciones de cultura material, intelectual y moral entre las desunidas regiones, desunidas por los motivos antes expuestos [...pureza de sangre, incultura, deshonor del espíritu burgués, hechos diferenciales mal definidos y asumidos... págs. 174 y 175]. El consenso aquí echado de menos hubiera debido producirse como un efecto secundario e indirecto, no mediante violencias militares o policíacas.²

Esta opinión del gran hispanista empieza, desde hace algunos años, a ser compartida por la crítica y la historiografía más atenta a la realidad española del siglo XVIII que a los valores promovidos por una concepción de la Ilustración demasiado mediatizada por las opiniones *francocéntricas*, defendidas (naturalmente) por historiadores e hispanistas franceses y seguidas durante años por la crítica española que confundía y aceptaba términos y valores históricos y políticos.

Aunque el aparato del Estado y su administración seguían funcionando con la relativa eficacia que no pocos “arbitristas” habían denunciado durante el siglo precedente, la realidad dieciochesca se asienta sobre las bases firmes establecidas en las extensas colonias legadas por la era imperial. Y ello, de modo contradictorio entre la práctica de un comercio lucrativo que se realizaba desde capas sociales prósperas y ascendentes en la nueva coyuntura, y la pervivencia de valores contrapuestos con aquellas prácticas comerciales cuya ejecutoria mental burguesa quería esconderse y hacer olvidar rápidamente. Sin embargo, su gestión y mantenimiento aseguraban la continuidad de unos niveles de vida cuya prospectiva parecía mantenerse (aunque de modo no eficaz, como señala Don Américo en la cita precedente), durante un siglo en el que los cambios estructurales acabarían transformando las bases políticas del mundo occidental.

En efecto, la Revolución americana que consolidó el primer núcleo de los Estados Unidos de América en 1776, serviría de preámbulo para la Revolución que conmocionó Francia en 1789. Ambas revoluciones no fueron sólo, como es sabido, el inicio de una nueva era sino, también, el final de otra cuya crisis puebla casi toda la centuria en la Europa del momento. Los descabros del Antiguo Régimen en las distintas naciones y estados europeos estarán relacionados con sus recursos, sus instituciones y la presión

² CASTRO, Américo : *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza Alfaguara, Madrid, 1974, págs. 175 y 176.

ejercida sobre ellos por la consolidación de clases sociales cuya ascensión política se veía limitada en la pervivencia de estructuras que frenaban su participación en el plano del poder político y en los distintos niveles de su configuración social.

Por otra parte, los cambios políticos afectaron de modo muy relativo a los proyectos políticos de las naciones ascendentes que intentaban consolidar su posición hegemónica en la política internacional del siglo XVIII. En efecto, la revolución americana no sólo pone en duda la legitimidad del poder tradicional sino que también establece las bases de un orden nuevo asentado sobre valores y conceptos que significaron una apuesta por el futuro en espacios geográficos y humanos basados en las nuevas perspectivas contenidas en sus respectivas constituciones. Del mismo modo, el Estado francés surgido de la Revolución hereda y consolida el proyecto expansionista de la monarquía dotándolo de nueva fuerza y, sobre todo, de renovadas razones para ejercer y ampliar su influencia en la Europa del momento.

De este modo, los españoles (divididos en tradicionalistas y neoclásicos) durante el siglo XVIII, verán reforzadas sus ideas conservadoras al observar la actuación de la flamante Francia revolucionaria con sus satélites conquistados y extorsionados en toda Europa, según expone con descarada autosuficiencia Albert Sorel en los ocho volúmenes de su obra *L'Europe et la Révolution française*, publicada hace un siglo y vigente entre los historiadores franceses hasta hace unas décadas. A este respecto conviene recordar las palabras del historiador norteamericano Simon Schama:

El *tour de force* colosal de Sorel parece a veces una épica moralista disfrazada bajo el estilo de la Academia Francesa. Está repleto de ideales oxidados, juramentos traicionados, estratagemas sibilinas y traiciones cruzadas. Sobre todo ello planea el espíritu ubicuo de la ambición nacional y la razón de estado. Consignando sus orígenes, Sorel proporciona una amplia evidencia para el más escéptico veredicto sobre las “repúblicas hermanas”. La República Helvética se alumbró en una cena en casa del Director Reubell, su constitución fue dictada a su recién designado presidente, Peter Ochs, tomando café. Si no hubiera sido por los fusiles del General Championnet, la República Partenopea hubiera permanecido dormida en los deseos y razonamientos de los salones de la *intelligentsia* napolitana. La República Cisalpina (norte de Italia) se creó para decorar la frente de Bonaparte con laureles, y la Romana para vengar la muerte del prometido de su hermana. En su conjunto, su historia [de las “repúblicas hermanas”] parece simplemente un documento de vodevil político, complemento apropiado para los crímenes de su protector.³

³ SCHAMA, Simon: *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813*, Vintage, New York, 1992, p. 3. En esta extensa obra, Schama aclara, con abundante bibliografía de fuentes primarias, las actuaciones expansionistas de los franceses que combatieron ingleses y españoles, entre otros, para salvaguardar sus intereses nacionales aunque con resultados claramente diferenciados en virtud de las características y circunstancias tan radicalmente desiguales en ambas naciones.

Los desmanes, la violencia, el desprecio y la avaricia de los ejércitos franceses “liberadores” de los demás países europeos, suscitan inmediatamente una reacción de protesta y desengaño que aclara la actitud de los españoles en general y de los madrileños en particular durante la Guerra de la Independencia. Esta actitud, totalmente incomprendida por Marx en sus artículos sobre la *Revolución Española*, se explica no solamente desde la perspectiva antirrevolucionaria de las clases dominantes, sino también en relación con el peligro que una entrada sin condiciones en el área de influencia de la Francia revolucionaria e imperial, suponía para la supervivencia de los intereses globales (también imperiales, aún decadentes) de la España dieciochesca.⁴

A finales del siglo que nos ocupa se aclaran las propuestas francesas que traicionaban los ideales revolucionarios de los ilustrados españoles. La *Fraternidad* entre ciudadanos y naciones que apostaba por el internacionalismo, acaba destrozada por los intereses expansionistas y “chauvins” de la república que los enunció, ante la desilusión de los intelectuales europeos que se habían comprometido con los ideales de la Contemporaneidad⁵

En esta desilusión parece contenerse la reacción romántica contra el arte neoclásico tan claramente mantenido por la Francia revolucionaria e imperial. De hecho, la comparación entre dos pintores tan paradigmáticos como David y Goya establece bien los desiguales objetivos de los revolucionarios franceses y los ilustrados españoles. Y ello, no sólo ante sus respectivas opciones nacionales, sino -y sobre todo- frente a los grandes retos del mundo contemporáneo. En arte y en política los franceses permanecieron fieles a los criterios prerrevolucionarios mientras que algunos españoles buscaban, en el plano imaginario, lo que las circunstancias históricas les habían negado en el terreno político.

No debe olvidarse, sin embargo, que -como queda dicho- el imperio español continuaba formalmente en su sitio y que pervivían los lenguajes artísticos ideados por los creadores españoles durante las dos centurias áureas precedentes. Goya se alimenta de la gran pintura española que conmocionó el barroco, bebe en las fuentes de esa actitud creadora y, desde ahí, salta para elaborar el más rotundo lenguaje pictórico del mundo

⁴ En este sentido, podrían ponerse objeciones al excelente trabajo, ya clásico, de René ANDIOL *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1987, al que me referiré extensamente más adelante. En su “Advertencia preliminar”, el autor se hace eco de las ridículas acusaciones de “marxista” que se le dirigieron, en su momento, desde la crítica hispanista más conservadora. Estoy totalmente de acuerdo con él. Sin embargo me parece oportuno revisar algunos aspectos de su trabajo donde se hace eco de una visión poco comprensiva de la realidad española “antifrancesa” del momento en la perspectiva que he señalado más arriba. En el mismo contexto, podría revisarse la permanencia del teatro clásico español y sus seguidores en los escenarios madrileños del siglo XVIII.

⁵ SCHAMA, 1992, págs. 5 y ss.

contemporáneo en la soledad de una nación que ya ha abandonado su opción creadora, a la vanguardia de occidente.

Durante el siglo XVII España es el lugar (y Madrid su epicentro) donde se ensayan y construyen los nuevos lenguajes artísticos occidentales. Una sociedad en expansión en donde se genera la novela moderna, la poesía más depurada en su expresión, los escenarios más radicalmente nuevos de Europa. Esa creatividad, sostenida (pero no dependiente) por una empresa política y social que se define a sí misma como la más poderosa de Occidente, aborda todos los órdenes del lenguaje imaginario con absoluta y descarada confianza constituyéndose en la verdadera evidencia de una *mente imperial* (que no tiene nada que ver con el ejercicio político del imperialismo, aunque sea su corolario).⁶

Durante los siglos posteriores veremos resultados parecidos en otras naciones imperiales: Francia e Inglaterra hasta mediados del siglo XX, Estados Unidos entre éste y el siglo XXI. Se podría decir que el lenguaje del Arte avanza sobre los hallazgos históricos y sociales pero se mantiene como una estructura separada y crece sobre su propia Historia sin admitir las fronteras políticas y sociales.

Así pues, debemos contemplar el siglo XVIII en España como una época *gozne* entre dos realidades políticas en conflicto (la lucha del imperio español por mantener su hegemonía y la aparición de nuevos sistemas más avanzados entre sus adversarios), dos proyectos sociales contrapuestos (Antiguo Régimen y nuevas ideas igualitarias), dos conceptos artísticos diametralmente distintos (la conservación de los lenguajes ya probados del arte, su renovación neoclásica). Estos segmentos funcionan de una manera interactiva. No pueden separarse y ser estudiados de modo independiente porque, de otra manera, su estudio aislado conduce a conclusiones erradas que, al no explicar en su conjunto las opciones estéticas adoptadas en cada parcela de la creación, conducen a una comprensión inadecuada de los fenómenos estudiados.

De este modo, debemos concluir que la aceptación del arte neoclásico implicaba, de algún modo, la renuncia a la soberanía española en el terreno del Arte y el reconocimiento de la superioridad de la nueva propuesta ilustrada francesa. Ello

⁶ No debe olvidarse que lo dicho está en consonancia con la afirmación de Américo Castro : “Por otra parte, sería inexacto imaginarse a los españoles como un pueblo atrasado y nada más. El espíritu de majestad e imperio no dejaba de ser un aspecto positivo en la vida española, no obstante ir respaldado por un querido atraso cultural. En el siglo XVIII se debatía algo más que cultura e ignorancia. Durante la llamada decadencia del siglo XVII hubo muchos que leían para sí obras extranjeras ; si la causa del Duque de Anjou fue, después de todo, más popular que la del archiduque austriaco durante la Guerra de Sucesión, esto se explica por el intenso influjo de Francia durante la segunda mitad del siglo XVII.” (En *Los españoles: cómo llegaron a serlo*, Taurus, Madrid, 1965, págs. 143-144). Esta afirmación de Castro podría inducir a reflexiones interesantes sobre la tradicional apertura catalana a las nuevas ideas y actitudes llegadas de Francia a España...

generaría una escisión entre creadores “tradicionalistas” que deseaban continuar el camino de Lope y Calderón en el teatro, y dramaturgos “renovadores” atentos a los objetivos artísticos y menos agobiados por el peso de tan importantes antecedentes cuyos hallazgos eran ya ajenos a la nueva problemática de la creación en Occidente. Unos se sitúan en la conservación de una imagen nacional espléndida pero terminada (intentan revivir el pasado a costa de su pérdida de significación actual), otros intentan reconducir ese lenguaje en las nuevas circunstancias en una sociedad que ya había dejado de ser la base imprescindible para una acción creadora puntera en la Europa del momento.

Nuestros dramaturgos ilustrados intentaron, por decreto, establecer un teatro en el que la sociedad española ya no se veía, sino muy parcialmente, representada. Tampoco los dramaturgos áureos conseguían romper la barrera del tiempo. Algunos de sus continuadores intentaron soslayar la crisis del sistema con un teatro donde la fantasía desviaba a los espectadores de su propia existencia en una nación que estaba -lenta e inexorablemente- caminando hacia su decadencia.

1. Los lenguajes escénicos del siglo XVIII y su polémica proyección en España : tradicionalistas y neoclásicos.

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, el teatro en España adoptará distintos lenguajes escénicos que, al mismo tiempo representan mentalidades distintas, según queda dicho, expresadas en formulaciones teóricas bien diferenciadas. Así pues, durante el siglo XVIII, las cuestiones teóricas referidas al teatro, se centran en la disputa entre los defensores del teatro de nuestro Siglo de Oro y sus críticos. La cuestión de los sistemas teatrales, su actualización y sus formas de expresión, se centrará en la valoración del último superviviente de los grandes dramaturgos españoles del XVII, don Pedro Calderón de la Barca. Se trata pues de un debate que acabará siendo, en sus postrimerías, similar al gran debate sobre Shakespeare, que sirvió de base a las teorías románticas. El enfrentamiento entre los calderonianos y sus antagonistas, se planteó, de hecho, demasiado pronto y en un contexto socio-histórico español, no tan alejado en sus contenidos de los presupuestos que producirían, más tarde, las revoluciones burguesas.

La cuestión tiene gran importancia ya que definirá las bases de un debate nacional en el cual se enfrentarán dos modos de concebir no solamente el lenguaje del arte sino, y sobre todo, la realidad misma y la imposición de determinadas ópticas desde el ejercicio de la influencia política. La permanencia del éxito que acompañaba a los lenguajes escénicos tradicionales así como su continuación en nuevas fórmulas religioso-fantásticas en las que convivían el espectáculo vibrante del honor, las capas y sus espadas, los efectos deslumbrantes de las comedias de magia y las vidas de santos más cercanas a mitos prerrománticos que atentas a las lecciones a lo divino esperadas por religiosos y beatos, desbordó los escenarios durante todo el siglo. Tanto que se sucedieron las prohibiciones y las normas del *buen gusto* (*bueno* para los seguidores de

la preceptiva neoclásica) que intentaban poner coto a la “desmadrada” escena heredera de todas las exageradas fórmulas tradicionales del llamado “teatro nacional”.⁷

Algunos incautos han sostenido que la prohibición de 1765 por la que los liberales acodados en las salas del poder real prohibieron los autos sacramentales y las comedias de santos (pues en ellas se mezclaba lo humano y lo divino, como si ello no constituyera una de las constantes de nuestro gran teatro) coincidía con la “decadencia” del género. Ello es totalmente insostenible (si nos atenemos a los datos de los estrenos en Madrid) y, desde luego, ridículo ya que siendo verdad esa decadencia a qué molestarse en acuñarse una imagen de censores de una actividad que ya a nadie interesaba... Se prohíben los entremeses en 1780 y, un año antes, en 1779, la recién creada Junta de Dirección de Teatros establece su índice de obras prohibidas. Un largo rosario de censuras que no olvida varias obras de Calderón de la Barca.

Sorprendentemente no se trata de una acción inquisitorial de carácter moral y religioso a la que nos tenía acostumbrados la práctica de la católica y majestuosa España. Son los defensores del *buen gusto* los que se sacan de la manga razones pseudoestéticas para volver a emplear los métodos de la Inquisición ahora en clave liberal y neoclásica. Pero, ¿en qué consistía el nuevo evangelio teatral que trataban de imponer por todos los medios los detractores del teatro español del siglo XVII? Conviene recordar algunos elementos de la concepción neoclásica de la representación que se daban por incuestionables aunque ya (como veremos más adelante) se estuvieran poniendo en duda desde las opciones escénicas prerrománticas que, más tarde, definirían los verdaderos escenarios de la Contemporaneidad, más cercanos a Calderón y a Shakespeare que a las sutilezas neoclásicas.

En su *Paradoja del comediante*, Diderot defiende que el arte escénico es una cuestión de efectos sutiles y precisamente calculados, efectos que sólo pueden ser conseguidos plenamente a partir del autocontrol del actor. Hay paradoja en este planteamiento porque, en contra de lo que pudiera parecer a primera vista, la exaltación emocional que provocan las pasiones no requiere del comediante la vivencia emocionalmente exaltada, sino una consciente simulación de esa exaltación, para conferir apariencia de verosimilitud a la situación pasional escenificada. El actor se

⁷ Un excelente trabajo sobre el tema que nos ocupa es ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín : “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”, *Teatro*, nº 1, Universidad de Alcalá, Junio 1992, págs. 57-74. De él recogemos las siguientes palabras : “Cometeríamos un error al interpretar estas obras y la concepción escenográfica que suponen como una simple continuación del Siglo de Oro. Todos los tipos de comedia que acabo de enumerar [figurón, de magia, santos, militar, etc.] 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.” (57-58)

escucha a sí mismo, pleno de autodominio, incluso en el momento en que parece mayor su abandono y su arrebató: "todo su talento consiste no en sentir, como vos suponéis, sino en reproducir tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que os engañáis".⁸ En otras palabras, para Diderot un gran comediante no es ni más ni menos que un gran fingidor. La ilusión dramática, tal como la concibe Diderot, es resultado de una serie de técnicas interpretativas mesuradas. Aquí está contenida toda la filosofía de este conocido diálogo. Los diversos argumentos y contraargumentos que se van sucediendo a lo largo del texto examinan de forma repetida esta cuestión central, un modelo plausible de interpretación, a partir de la consideración de las cualidades primordiales que debe reunir un gran comediante.

Más adelante, Diderot define integralmente el perfil del comediante: "Yo lo quiero con mucho juicio; preciso tener en ese hombre un espectador frío y tranquilo; exijo, consecuentemente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o, lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles".⁹ El actor que interpreta "con el corazón" no puede alcanzar la unidad, condición indispensable para la consistencia artística, y lo habitual en él es la actuación irregular, donde conviven lo torpe y lo hábil. En cambio, el actor que interpreta "por reflexión, por estudio de la naturaleza humana, por imitación constante de algún modelo ideal [...] será uno, el mismo en todas las representaciones" porque, como observa Diderot, en este segundo caso, "todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza".¹⁰ Es el primado de la razón.

La superioridad de la interpretación basada en el autocontrol es para Diderot incuestionable. El autocontrol es resultado de un largo estudio y una fría observación. En el gran actor esta cualidad está íntimamente ligada a la carencia de sensibilidad, facultad ésta que Diderot equipara con una "cierta debilidad de organización". El hombre sensible es la materia prima sobre la que debe trabajar el comediante, con el fin de "añadir o cortar para mejorarlo". "La extrema sensibilidad hace a los actores mediocres [...] y es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara a los actores sublimes", afirma en otro lugar.¹¹ Esta aparente paradoja se explica por la sencilla razón de que en el teatro lo que prevalece es la convención, un sistema coherente de artificios que exige destreza y que nada tiene en común con la experiencia cotidiana. Es decir, la verdad natural y la verdad convencional no guardan simetría. Lo verídico en la escena, señala Diderot, "es la conformidad de las acciones, de los discursos [...] con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante", exageración que obedece al principio

⁸ DIDEROT, 1990, 130-131.

⁹ DIDEROT, 1990, 125.

¹⁰ DIDEROT, 1990, 126.

¹¹ DIDEROT, 1990, 131-132.

de convención escénica, y que no significaría exceso sino estilización.¹²

Sin embargo, no debemos olvidar que Shakespeare formuló por boca de Hamlet un principio que anuncia los supuestos de la poética romántica, mal entendida por Diderot en esta obra que marca bien las diferencias entre la representación tradicional y las nuevas ideas ilustradas. En el acto tercero, -escena VIII- Hamlet pide a los cómicos una interpretación controlada, razonada, carente de ampulosidad y estridencia declamatoria: "...moderación en todo, puesto que aun en el torrente, la tempestad, y por mejor decir, el huracán de las pasiones, se debe conservar templanza que hace suave y elegante la expresión", y recomienda unas líneas más adelante, como principio esencial, "no atropellar la simplicidad de la naturaleza".¹³ Como en un eco de estas palabras, Diderot señala: "Queremos que en lo más fuerte de los tormentos, el hombre guarde el carácter de hombre".¹⁴ Diderot reprueba los excesos declamatorios, las gesticulaciones y gritos habituales en los actores de la época, y obedeciendo a una de las "supersticiones" de los filósofos ilustrados, en un momento de su discurso vuelve la vista hacia el ideal de sencillez y austeridad del pueblo romano en la era republicana, ideal que dio lugar al surgimiento de unas artes enérgicas y sinceras, admiradas en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que no tenía nada que ver con los efectos deseados por el dramaturgo inglés para sus actores, como bien se encargaron de subrayar los teóricos románticos.

El comediante debe ser un individuo versátil y proteico, capaz de adoptar cualquier carácter. "Un gran comediante es otro muñeco maravilloso cuyos hilos tiene el poeta, y al que indica a cada línea la verdadera forma que debe tomar."¹⁵ No estamos lejos del concepto de actor/marioneta acuñado para el romanticismo por Heinrich Von Kleist (1777-1811) en su *Über das Marionettentheater* (1810). Craig y Brecht, con objetivos diferentes, extraerán todas las consecuencias de un planteamiento semejante, convirtiéndolo en el eje de poéticas ya plenamente contemporáneas. Estas cuestiones fundamentales para la representación escénica que definen la entidad del nuevo actor, están a la base de todas las disputas planteadas (mayoritariamente en el terreno del texto como sustrato para la representación), en el plano teórico, por los tratadistas españoles del teatro durante el gran debate planteado en la España dieciochesca. Tal debate merece ser descrito en los términos en que se planteó durante el siglo XVIII no sólo en España.¹⁶

¹² DIDEROT, 1990, 135.

¹³ Shakespeare, *Hamlet. Romeo y Julieta*, Madrid, 1981, 94.

¹⁴ DIDEROT, 1990, 136.

¹⁵ DIDEROT, 1990, 163.

¹⁶ Para establecer estos datos que aclaran la actitud de los dramaturgos y teóricos españoles -entre tradición y renovación-, me he permitido hacer un uso constante del excelente libro de Mervin Carlson *Theories of the Theatre*. Al no existir una edición española del mismo, me he decidido a resumir aspectos fundamentales del material recogido por el excelente historiador

Francia, que había sustituido a Italia como nación líder en teoría literaria durante el siglo diecisiete, hizo de la tradición neoclásica casi una posesión nacional. El surtimiento de una aproximación literaria rival en Alemania (y, en menor grado, en Inglaterra) a comienzos del siglo dieciocho encontraría una fuerte resistencia en Francia, especialmente teniendo en cuenta que el nuevo movimiento tendía a definirse a sí mismo por oposición a la tradición francesa. Además, la hegemonía francesa en el terreno de la crítica fue cuestionada por los enemigos políticos del país, de manera que la defensa del neoclasicismo se convirtió en un acto patriótico, fuertemente fomentado por el mismo Napoleón.

De aquí, precisamente, que en las ideas teóricas francesas, las cuales significan -sin duda alguna- el eje fundamental de las teorías neoclásicas teatrales, no exista un debate de la actitud y las consecuencias que tuvo en Alemania (con proyección positiva hacia el romanticismo) o España, por no citar sino dos ejemplos.

Tal será el caso de Johann Elias Schlegel (1719-1749), discípulo de Gottsched (catedrático de Leipzig y gran defensor del Neoclasicismo), quien ofrece en la primera mitad del siglo XVIII una alternativa distinta para las teorías de éste. Sus escritos sobre el drama, de gran influencia posterior, tratan sobre la práctica teatral y sobre teoría y repertorio dramáticos. La propuesta moral es situada, en el drama, en una posición secundaria y subordinada. Lejos de la verosimilitud en que había insistido su maestro, Schlegel pone su énfasis en el placer (antes que en la instrucción moral), en la imaginación y en aquellos aspectos que hacen del drama una naturaleza diferente. Cada arte posee sus propias convenciones: así, la unidad de lugar debe ser entendida, no por referencia al espectador, sino por su tarea de concentración del enfoque. La verosimilitud se concibe, no con relación a la realidad externa, sino en orden a su consistencia interna y a la credibilidad de la trama (una idea mucho más próxima a Aristóteles y al teatro español del Siglo de Oro que al neoclasicismo).

Por su parte, el dramaturgo Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), que sucede a Gottsched en la cátedra de poética de Leipzig, modifica la aproximación racionalista de éste en la dirección de la "comédie larmoyante" francesa, arguyendo que la comedia enseña mejor cuando inspira compasión en vez de humor satírico. Los escritos de Gellert y Schlegel contribuyeron a preparar el camino al primer gran teórico del drama en Alemania, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que se sitúa en una posición firmemente opuesta a Gottsched y a la veneración del neoclasicismo francés. Su mayor trabajo, *Hamburgische Dramaturgie* (1769), es una colección de cien ensayos destinados a informar al público sobre las obras ofrecidas en el recién creado Teatro Nacional de Hamburgo. Estos ensayos (que abordan ampliamente diversas cuestiones

norteamericano, traducir informaciones y conceptos que afectan al debate que nos ocupa y que paso a exponer a continuación. CARLSON, Mervin: *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1984.

de teoría y técnica dramática) constituyen, en su totalidad, el fundamento crítico para el establecimiento del teatro alemán moderno. Lessing reconoce que la *Poética* de Aristóteles constituye su principal piedra de toque crítica. Los trabajos de la escena clásica francesa, dice, han constituido de hecho una distorsión (derivada de una mala comprensión) de las ideas aristotélicas. Afirmar que, mientras en las tragedias antiguas está justificada cierta reserva del discurso (las convenciones del drama fuerzan a los personajes a hablar en público ante un coro), en las tragedias modernas tales convenciones estorban, por cuanto éstas deben mostrar a los hombres hablando como ellos hablan verdaderamente. El sentimiento debe brotar de las palabras más simples, comunes y llanas. Este interés por la simplicidad y lo natural se vio reforzado en Lessing por su lectura de Diderot, cuyos trabajos recomienda como excelente correctivo de los de Gottsched. En cuestiones como las unidades o la separación de los géneros, Lessing adopta en general una posición flexible. Considera las unidades como convenciones requeridas por el uso del coro (siguiendo a Castelvetro y a Aubignac), sin ser esenciales al drama. Anticipa una interesante distinción entre comedia y tragedia: ambas tratan asuntos situados fuera de los trabajos normales de las leyes de la sociedad, pero mientras la comedia considera estos defectos morales demasiado insignificantes, la tragedia los trata como demasiado grandes para la comprensión o el control racionales. Sin embargo, Lessing rehúsa restringir comedia y tragedia a tales manifestaciones, señalando que "el genio se ríe de tales líneas críticas separadoras". En este sentido, Lessing contribuye al establecimiento del moderno concepto de *tragicomedia*, en la dirección de una interpenetración de las reacciones emotivas en la que estén presentes a la vez tragedia y comedia, en la que cada una de aquellas brote necesariamente de la anterior.

La ruptura con esta tradición se produce claramente en los años siguientes, principalmente mediante los estudios de dos críticos: Herder y Hamann. Durante esta generación la vieja disputa entre Antiguos y Modernos pareció decantarse a favor de los últimos, y el movimiento *Sturm und Drang* impulsado por Herder (un gran compendio de los trabajos literarios que durante los años setenta y ochenta del siglo XIX promocionaron los aspectos de inspiración e individualismo) proporciona la mayor parte de los conceptos críticos para el posterior movimiento romántico y, de este modo, para el desarrollo de la teoría dramática moderna. Johann Georg Hamann (1730-1788) fue más un místico religioso que un crítico, pero prepara el camino a Herder con su rechazo de las categorías neoclásicas de orden, decoro, probabilidad y "belle nature". Considera la poesía como una sagrada, primaria expresión, paralela a religión y mito, que el genio arrebató a Dios directamente. Su amor a Shakespeare constituye uno de los más influyentes puntos de su posición.

Tal influencia inspira precisamente el principal ensayo de Johann Gottfried Herder (1744-1803), titulado *Shakespeare* (1773), en el que alientan la misma exaltación mística y la misma visión extática del poeta como creador, casi divino, de asuntos sugeridores de lo infinito. Herder condena las unidades clásicas pero, en vez de

resaltar la libertad del genio, desarrolla un argumento más razonado (que recuerda a Lessing), afirmando que Shakespeare crea en un sentido similar al de los griegos: sus "reglas" deben ser consideradas naturales en ellos, pero se convierten en artificiales al ser transplantadas a circunstancias extrañas, como ocurrió en Francia. Cada obra posee su único modo propio unificador, que Herder llama su alma. Idea de naturaleza, énfasis en lo sensual y metafórico, relativismo histórico, búsqueda de un principio individual unificador en el interior de cada obra individual: todo el conjunto de temas tratados por Herder proporcionó, de manera clara, los fundamentos de la teoría estética romántica. En sus primeros escritos, Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) se sitúa muy próximo a estos temas propuestos por Herder. Goethe compara su experiencia de leer a Shakespeare por primera vez con la de un ciego que, milagrosamente, recupera la vista. No vacila entonces en renunciar a las reglas teatrales: la unidad de lugar le parece una prisión opresiva, las de acción y tiempo, pesadas cadenas para la imaginación. Las creaciones shakespearianas son "encarnaciones de la naturaleza" y este dramaturgo, "el historiador de la humanidad". Goethe subraya la misteriosa unidad interna de las obras de Shakespeare, en las que la libertad de albedrío, característica esencial de su propio ego, choca con el necesario movimiento del conjunto. Este conflicto de ego y universo, mencionado tanto por Herder como por Goethe, se convirtió en un punto importante para los críticos románticos, en su búsqueda de un modelo que sustituyera la abolida estructura neoclásica.

F. W. J. Schelling (1775-1854), sucesor de Fichte en Jena y receptor de la influencia de Solger, ofrece una aproximación a la tragedia diferente, en cierto modo, de la propuesta por este último. En el final de su obra *Philosophie der Kunst* (publicada en 1809), plantea una teoría de los géneros basada en un sistema distintivo de tipo dialéctico, que recuerda a la vez a Schiller y a los Schlegel. Entre la épica (primera forma poética, en cierto modo ingenua, basada en la necesidad, pero en la que la necesidad es aceptada como hecho de naturaleza y vida, sin implicación de conflicto con la libertad) y la lírica (siendo enteramente subjetiva, evita el conflicto abierto con la necesidad) se sitúa el drama, síntesis de los dos géneros anteriores opuestos, que explora el conflicto entre libertad y necesidad, pero crea un equilibrio entre sus demandas. El drama es así "la forma hipotética que llegará a ser la síntesis final de toda poesía". En este equilibrio se basan las subdivisiones de comedia y tragedia. En la tragedia, la necesidad es el elemento objetivo y la libertad, el subjetivo (la libertad del héroe lucha para conseguir el equilibrio necesario que es derrota y victoria a la vez). En la comedia, la libertad es objetiva y la necesidad, subjetiva (la base de la confrontación es la libertad, en un universo aparentemente falto de destino, en el que la necesidad subjetiva debe establecer una demanda por sí misma). Como Solger, Schelling acentúa la sujeción del héroe a un orden absoluto en la tragedia, pero poniendo el énfasis sobre el héroe, no sobre el orden. La voluntaria asunción de culpa y sufrimiento para restaurar el orden moral es la más elevada expresión de la libre voluntad. Es en esta libre asunción de "necesidad" o "culpa culpable" donde reside la tragedia, no en el infortunio de la conclusión. En cuanto a las

unidades, Schelling aprueba, como Schlegel, sólo la de acción, a la que considera un reflejo externo de la unidad interna de la obra. El coro es elemento de considerable importancia. El personaje es un elemento muy importante, más aún en el drama moderno, ya que éste se parece a la épica en su mezcla de elementos cómicos y trágicos y, sobre todo, en su incapacidad para encarnar el conflicto entre libertad y necesidad. El catolicismo ofrece un posible paralelismo en su doctrina del pecado original, error inevitable que es una parte de la dinámica de la gracia. Por esta razón, Schelling considera a Calderón, dramaturgo católico de carácter trágico, el único moderno equiparable a Sófocles. Shakespeare, protestante, está obligado a buscar otra visión algo menos trágica, basada sobre el personaje, colocando sobre éste una importante carga de destino, que no puede ser considerada representativa de la libertad, sino como necesidad irresistible. Este concepto del personaje como destino, sugerido también por Schlegel, llega a ser una explicación, común en el romanticismo, del particular poder de la tragedia moderna. Schelling, por su parte, pone buen cuidado al distinguir esta nueva idea de hado o destino, a la que llama "némesis", de la necesidad clásica. Esta última se basa en la realidad; la primera, en el proceso histórico. La tragedia basada en el personaje confronta, en último término, no libertad con necesidad, sino libertad con libertad, en una sucesión continua que refleja el proceso de la historia misma.¹⁷ Es el enfoque histórico el que hace de Shakespeare el mayor poeta de lo individual, de lo "característico", pero también lo priva de la universalidad concentrada, de la asunción de lo diverso dentro de la unidad, que caracterizó a los autores clásicos. Su mundo es siempre el mundo de la realidad, nunca el de la convención o el del idealismo. Schelling concluye su obra con un pasaje destinado a reclamar un redescubrimiento de esta universalidad perdida cuya consecución basa, anticipándose a Wagner, en una verdadera unión de las artes a la manera griega, de la que la moderna ópera es sólo una caricatura. Cuando música, poesía, danza y pintura, artes ahora separadas, sean reunidas, el presente "drama realista externo", en el que el pueblo toma parte sólo política y socialmente, será reemplazado por un "drama interno, ideal", que unificará a aquel esencialmente como pueblo.

La dinámica de estos años en Italia ofrece un interesante contraste con Francia. Allí también la tradición literaria, fuertemente influida por la francesa, fue acentuadamente neoclásica. Goldoni había roto con la tradición de la comedia del arte para establecer la comedia italiana moderna, con fuerte inspiración en Molière, y el mismo dramaturgo pasó sus últimos años en París. El primer gran trágico italiano, Alfieri, siguió un camino parecido y escribió sus primeras tragedias en Francia, extraídas del modelo de Racine. La tradición crítica italiana del siglo dieciocho, desde Crescimbeni y Gravina, hasta Conti y Varano, también siguió las direcciones generales del neoclasicismo francés

¹⁷ Ángel Berenguer: *Autoridad y libertad (sociogénesis de La vida es sueño)*, Universidad de Granada, 1981.

(unidades, separación de géneros, lenguaje elevado, decoro y elevación moral). Con la llegada del siglo XIX, esta tradición literaria y crítica no duró mucho en Italia (como sí lo hizo en Francia), debido a motivos políticos. El norte italiano, sometido primero a los franceses y -desde 1812- a la ocupación austriaca, buscó una nueva literatura nacional como parte del creciente deseo de un estado italiano libre. El Romanticismo, en Italia, empezó a ser gradualmente asociado con este sueño político, y el neoclasicismo con las fuerzas de ocupación y represión.

Las bases para la disputa teórica española en torno al teatro del Siglo de Oro y las nuevas fórmulas neoclásicas, tienen, como ha podido verse en el caso de Alemania y Francia, una proyección europea. Las opciones plantean, como señala Carlson, dos aspectos evidentes: la diversidad de la concepción estética que reconoce la actualidad del teatro antiguo (Shakespeare y Calderón) como vigente (y paso obligado para la renovación romántica), y la oposición política al expansionismo imperial francés.

En lo que se refiere a la reivindicación de los clásicos de los siglos XVI y XVII, se plantea una cuestión importante: el romanticismo se afirma escénicamente contra el neoclasicismo, y esa batalla no se dará sólo en el siglo XIX, sino desde el primer tercio del siglo XVIII. Por ello, el debate español, visto desde esta perspectiva, plantea cuestiones que desbordan los altercados tribales, los presupuestos de "modernidad" y la secular identificación entre los defensores de Calderón y la dinámica ultraconservadora. En este contexto cobra renovado interés la actuación política contra algunas obras de Calderón y otros dramaturgos de ambas centurias cuyas representaciones acabarán siendo prohibidas, por decreto, en pleno Siglo de las Luces. Y ello, precisamente, por los mismos Ilustrados cuya filosofía y estética está siendo atacada ya en toda Europa por quienes preparan la revolución romántica. Quizás en esta coyuntura, junto al ataque a las ideas "francesas" reaccionarias para el sector más progresista de los pensadores europeos, deba buscarse un aspecto que ayudara al éxito del despectivo concepto de "afrancesados" con que se les va a conocer en España hasta en los ambientes más populares.

Su objetivo de renovación nacional pasará por la renovación del gusto estético. Así, en su *Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, cuya primera edición es de 1737, señala Ignacio de Luzán un moderado cambio de gusto (más tajante en la siguiente generación). Influido por Boileau y, sobre todo, por Muratori, Luzán censura la infracción de las unidades por nuestros dramaturgos y el no atenerse a los preceptos neoclásicos, pero realizando considerables salvedades y frases elogiosas que compensan, en general, su actitud negativa. Parte de la base de que aquellos "no se sujetaron a las justas reglas de los antiguos", hecho que lamenta. Reconoce en Lope su "naturalidad", "buen estilo" e inmensidad temática ("inmenso depósito de preciosidades

poéticas").¹⁸

Encontramos en Luzán mayor grado de rigidez, en la cuestión de las tres unidades clásicas, que en los tratadistas que le preceden. Así, en el Siglo de Oro prácticamente no se menciona la unidad de lugar, y hay cierta flexibilidad en la de tiempo. Por supuesto, todos los tratadistas son fieles a Aristóteles en su defensa de la unidad de acción. En el siglo XVIII, la polémica sobre el teatro encuentra en la cuestión de las unidades uno de los problemas que centran la atención a la hora de fijar la teoría dramática.

Luzán, quien es el primer tratadista español que dedica un capítulo entero al problema ("De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar", libro tercero, capítulo V), afirma que la *unidad de acción* consiste "en ser una la fábula o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión".¹⁹

La *unidad de tiempo* se basa en una razón de verosimilitud, pues es razonable que "el tiempo de la representación imite al vivo el tiempo de la fábula, y que estos dos periodos de tiempo, de los cuales uno es original, otro es copia, se semejen lo más que se pueda".²⁰ Así, si la representación dura tres o cuatro horas, "será preciso que el tiempo que se supone durar el hecho representado no pase de ese espacio o, si le excede, sea de poco".²¹ Esta sería la perfecta unidad de tiempo, aunque se puede tolerar que dure hasta dos días.

También razones de verosimilitud justifican la *unidad de lugar*, según Luzán, aunque en Aristóteles "no hay precepto expreso sobre esta unidad". Pues "es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación, que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio".²² De aquí que esta unidad consiste "en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad".²³

En los trece primeros capítulos del libro tercero, Luzán expone su teoría sobre la tragedia, en la que sigue fundamentalmente el esquema aristotélico. Así, empieza con la *definición* de tragedia, sigue con las *partes cualitativas* (fábula, costumbres, sentencia,

¹⁸ LUZÁN, Ignacio de : *Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*, ediciones de 1737 y 1789 ; citado también por VALBUENA PRAT, A.: *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, pág. 415.

¹⁹ LUZÁN, 1974, pág. 340.

²⁰ LUZÁN, 1974, págs. 342, 343.

²¹ LUZÁN, 1974, pág. 343.

²² LUZÁN, 1974, pág. 347.

²³ LUZÁN, 1974, pág. 347.

locución, aparato teatral y música) y termina con las *partes cuantitativas*. Ofrece la siguiente definición propia de tragedia: "Paréceme, pues, que se podría decir que la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder".²⁴ Hace, pues, especial hincapié en el aspecto social de la tragedia. En cuanto a la fábula -a cuyo estudio dedica seis capítulos-, indica que ha de ser entera, de justa grandeza, variada, verosímil, maravillosa, de una acción, en lugar y espacio de tiempo determinado. Las costumbres deben poseer las siguientes condiciones: bondad, conveniencia, semejanza, o igualdad. Por último, las partes de cantidad de la tragedia son: prólogo, episodio, éxodo y coro.

Dedicar mucho menos espacio a la comedia que a la tragedia, "siendo casi todas las reglas ya dichas respectivamente comunes a una y otra especie". Ofrece la siguiente definición: "La comedia, pues, a mi parecer (como quiera que otros la definan) es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste".²⁵ Distingue tres clases de comedias en la Edad de Oro: "las que llaman 'de teatro', esto es, las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas; otras, las 'heroicas', cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase; y otras, las que llamamos 'de capa y espada', en que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular... sin decoración ni mudanza de escena."²⁶ Refiriéndose al género cristalizado en Calderón (el tercer grupo de comedias), alaba su habilidad escénica y movimiento, ofreciendo algunas objeciones, como la referente a la "repetición" de motivos: "El que haya visto lo que hacen y dicen el don Pedro y doña Juana de una comedia, puede figurarse lo que harán y dirán el don Enrique y la doña Elvira de la otra".²⁷ En las comedias urbanas de Calderón ve "el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin; circunstancia especialísima de que no pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de

²⁴ LUZÁN, 1974, pág. 290.

²⁵ LUZÁN, 1974, pág. 404-406.

²⁶ VALBUENA PRAT, 1956, 415.

²⁷ VALBUENA PRAT, 1956, 415.

las reglas".²⁸

En cuanto a sus coincidencias, ambas convienen en tener las mismas seis partes de "calidad" (fábula, costumbres, sentencia, locución, aparato y melodía). Incluso los requisitos de cada una de estas partes son prácticamente los mismos para ambas.²⁹

Es destacable la labor crítica, razonada y sistemática, realizada por Luzán acerca de las comedias del Siglo de Oro, que son juzgadas a la luz de los principios clásicos de su teoría poética. En resumen, la teoría clasicista de la comedia se guía fundamentalmente por el esquema de la teoría de la tragedia.

Pese a su clasicismo, Luzán hace una excepción (a propósito de las reglas) respecto al *género sacramental*, para el que no deben regir las unidades, por tratarse de entes de razón y de figuras alegóricas. Acepta también (a diferencia de Boileau) los temas religiosos cristianos: en poesía cabe hablar de Dios y de los ángeles, de vicios y de virtudes, dentro de formas especiales. Tampoco le repele el exagerado realismo de los "graciosos", teñido de fina ironía, ya que admite lo feo o el contraste en las artes: "Nos agrada la copia de los objetos más viles... procediendo en tal caso nuestro gusto y deleite, no tanto de los mismos objetos cuanto de la perfección del arte que los imita".

Junto a la pervivencia de formas barrocas, el siglo XVIII español va haciéndose a un estilo apropiado a la época del Neoclasicismo, primero en crítica y teoría, y luego en obras (como sucede en todas las épocas pobres de creación). La *Poética* de Luzán, según queda dicho, abre el neoclasicismo de nuestro siglo XVIII. Como he señalado ya, más arriba, el teórico español, adopta una posición general negativa respecto al teatro y a las escuelas dramáticas de Lope y Calderón. Más influido en ello por Muratori que por Boileau, su formación italiana le aporta, sobre todo en su primera edición, una comprensión mayor, acompañada de agudas salvedades, que la de los partidarios de la razón cuando plantean sus objeciones al siglo XVII. No obstante, adopta ya una posición crítica sobre el gran teatro nacional y muestra una serie de limitaciones y prejuicios en lo referido al "teatro por hacer".

Todo ello se centra, finalmente en un posicionamiento muy influido por las opciones

²⁸ VALBUENA PRAT, 1956, 415. Establece Luzán las siguientes diferencias entre tragedia y comedia: "...la tragedia representa un hecho ilustre y grande, en el cual ordinariamente tiene parte todo un estado o reino; la comedia se ciñe a un hecho particular, que apenas se extiende más allá de un barrio". La tragedia tiene "éxito infeliz" frente al "éxito feliz y regocijado" de la comedia. Ambas son útiles por diversos medios: la tragedia "moviendo violentos afectos de terror y de compasión", la comedia "mostrando como en un espejo los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo, y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los oyentes". La tragedia prefiere una fábula "simple" (de una sola mudanza); la comedia, la "doble" (de dos mudanzas). La tragedia "pide un estilo alto y con figuras retóricas, que son el lenguaje más propio de las pasiones"; la comedia "un estilo llano, puro, natural y fácil". LUZÁN, 1974, pág. 404-408.

²⁹ LUZÁN, 1974, pág. 408.

impuestas por la nueva concepción del Estado que acuñarán los Borbones en la España del siglo XVIII. Frente a la necesidad de abrir las concepciones tradicionales que ya señalaba Américo Castro y que significaban la permanencia de los aspectos más nocivos de la concepción del Estado heredado de los Austrias, los Borbones mantendrán un concepto uniforme y unitario del Estado cerrado a toda renovación ante los signos cada vez más evidentes de las transformaciones que traería la Contemporaneidad. Su terror primero a una evolución que aceptara y marcara las nuevas formas de los hechos diferenciadores geográficos y sociales y sus posteriores reacciones frente a la caída de su casa dinástica en Francia, acabarán cerrando definitivamente toda opción hacia el futuro que partiera de la realidad española y su necesidad de transformación. Era más seguro el inmovilismo sociopolítico del pasado y las fórmulas no solamente estéticas del neoclasicismo en las que se percibían las fórmulas de un orden ideal en el que podría pervivir indemne el sistema pretérito y majestuoso sin las algaradas de la disidencia en los órdenes del arte y la creatividad. Esta pasión por la censura y el control de las imágenes no abandonaría a ninguno de los Borbones sucesores de Felipe de Anjou, llegando en el caso de Carlos III a posturas ridículas que contradicen absolutamente su pretendido carácter liberal como bien lo demuestran sus actuaciones inquisitoriales ante el teatro, los toros y las pinturas "eróticas" que salvaron de la quema los buenos oficios del pintor de cámara Anton Raphael Mengs.³⁰

Tras Luzán, aparecería una opción teatral desenfocada y un afrancesamiento servil. Así, el siglo XVIII ofrece una ejemplar lección toda vez que los críticos no vieron una tajante división entre tradición y renovación. Luzán no debe ser considerado responsable del carácter negativo de la crítica inmediatamente posterior sobre nuestro teatro nacional (Blas Nasarre, Montiano y Luyando, Clavijo o Moratín, padre), a pesar de que aquella actitud parte de él. Es posible, incluso, que las supresiones de párrafos elogiosos para nuestros grandes dramaturgos, en la edición póstuma de la *Poética* de 1789, se deban a su discípulo Eugenio Llaguno y Amírola.

La crítica, discretamente comenzada por Luzán, sobre nuestro teatro áureo se desorbitó a mediados de la centuria. Puede marcar una fecha Blas Nasarre (1689-1751), quien publica en 1749 una *Disertación sobre las comedias de España*, al frente de la edición que realiza de las comedias de Cervantes. Nasarre, asiduo de la "Academia del Buen Gusto" (centro de discusión regido por el criterio que le da nombre), sostiene una idea peregrina: apoyándose en el pasaje del ataque, tan clasicista, a las comedias de Lope en boca del canónigo, Nasarre expone su teoría de que Cervantes se propone en sus comedias ridiculizar el teatro de Lope y de su escuela. Así, las habría escrito mal adrede, ridiculizando las creaciones monstruosas escritas "en serio" por sus contemporáneos. Los dramas de Lope y Calderón, así como sus imitaciones, deben ser agriamente

³⁰ COLORADO CASTELLARY, Arturo : "Desnudo, fuego y prohibición en la corte de los Borbones", in *Historia 16*, 224, Madrid, Diciembre de 1994, págs. 88-105.

censurados, debido a la infracción de las Unidades, el estilo, la intervención del "gracioso". En su duro ataque, les llama corruptores del buen gusto, mezclando arbitrariamente razones de moral y de estética. Se ensaña contra ambientes, personajes, lenguaje y trama de las obras.³¹

Con Nasarre, el camino de la crítica estaba ya en marcha. Lo continuó Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764) en sus *Discursos sobre las comedias españolas*, de 1750 y 1753 (en esos mismos años publicará sus dos ejemplos de tragedias "bien escritas": *Virginia* y *Ataulfo*); sigue Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), con sus tres *Desengaños al teatro español* (1762-1763) y el prólogo de su comedia *La petimetra* (1762); y también José Clavijo y Fajardo (1726-1806) quien expuso, sin reparo, sus ideas contra el teatro barroco en su revista (concebida bajo la influencia de *The Spectator* de Addison y Steele) *El Pensador* (1762). Los dos últimos consiguen, con su ataque a los *Autos Sacramentales*, la prohibición de Carlos III (1765). Aunque no era un teórico del teatro, José Antonio de Armona y Murga (1726-1792) defendió, moderadamente, las ideas ilustradas y reformistas en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) donde imprime, amén de una historia del teatro anterior, datos sustanciales sobre legislación y ambiente teatral en el Madrid dieciochesco.³²

En la época de la discusión de los Autos, el gran defensor de la tradición fue Juan Cristóbal Romea y Tapia, en once discursos titulados *El Escritor sin título, traducido del español al castellano por el Licenciado don Vicente Serrallar y Amor* [pseudónimo anagramático] (Madrid, 1763). En esta obra, Romea rebate principalmente los argumentos de Clavijo y, desde una posición marcadamente religiosa, a los enciclopedistas, afirmando que en nuestro teatro áureo se encontraba la base del carácter nacional español, lo que constituyó una primera base para el casticismo decimonónico.³³

También en 1763 apareció una obra, de orientación similar aunque menos profunda, titulada *La nación española, defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, obra de Francisco Mariano Nipho (1719-1803): el *Pensador* era, naturalmente, Clavijo. Contrariamente a lo que pueda pensarse, Nipho fue el creador del periodismo moderno introduciendo en España los diarios y las publicaciones políticas. Fundó varias (como *El Correo de Madrid*, 1786) y desde ellas defendió las ideas modernas, científicas y

³¹ VALBUENA PRAT, 1956, 446.

³² Suponemos que en 1988 (única fecha, correspondiente al depósito legal, impresa en su edición) apareció esta obra presentada, editada y anotada por Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García) entre las publicaciones de la Diputación Foral de Álava.

³³ VALBUENA PRAT, 1956, 454.

críticas de la realidad nacional.³⁴

Incluso en la primera mitad del siglo XVIII, se había desarrollado una tendencia teórica para justificar nuestro gran teatro Barroco. Así, el mismo año de la aparición de la *Poética*, la obra de Luzán era comentada de la siguiente manera en el volumen cuarto del curioso *Diario de los Literatos de España* (aparecido en siete volúmenes entre 1737 y 1742): "Estas y otras reflexiones abren la puerta a un dilatado discurso, en que se pudiera demostrar que muchas de las máximas que los críticos establecen por leyes generales de la razón en punto de Dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del teatro antiguo y moderno".³⁵ Esto, tras la afirmación de que la "tragicomedia" es un más adecuado trasunto de la diversa y contradictoria vida humana que la separación genérica, en lo que coincidía con la crítica alemana citada más arriba.

Tomás de Erauso y Zabaleta (Ignacio de Loyola Oyanguren), en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores... Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1750), rebate así la teoría de Blas Nasarre sobre las comedias cervantinas: "El arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la ejecución de lo que intenta hacer: y si el mismo arte le ministra estorbos y repugnancias a la acción no se le llame arte, llámesele rémora, escollo y pantano del ingenio".³⁶

Por su parte, el granadino José Antonio Porcel y Salablanca (1715-1794), que perteneció a la Academies del Tripode y del Buen Gusto, así como a las Reales de la Historia y Española, escribía en un irónico *Juicio lunático del Fiscal de la Academia* (perteneciente a las Actas de la "Academia del Buen Gusto"): "¿Qué mayor prueba de cuán vanas son las decantadas reglas del arte, que ver a un poeta, que no quiere usarlas, sin más que llevarse de su ingenial chiste, ganarse la admiración y complacencia de los mismos graves legisladores, que no podrán negar que si sujetara el genio al yugo, perderíamos entonces el bello rato que nos dio su lección? Éstas son excepciones muy debidas a los genios raros, que así como no son imitables, no son reprehensibles".³⁷

Con parecido criterio, Nipho, en su *Idea política y cristiana para reformar el*

³⁴ En la página 266 de su *Crítica literaria* (UNED, 1989, 2ª ed.), José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS cita entre los periódicos del siglo XVIII, el *Diario de los Literatos de España* (1737-1742), que recoge la crítica más sensata a la *Poética* de Luzán. También cita la "Academia del Buen Gusto" (1749-1751), a la que asisten Luzán y Porcel, y cuyos participantes sostuvieron posiciones nada uniformes.

³⁵ VALBUENA PRAT, 1956, 454.

³⁶ VALBUENA PRAT, 1956, 455.

³⁷ VALBUENA PRAT, 1956, 455.

actual teatro de España (Madrid, 1769), acusaba la falta de creadores al modo clásico: "Siempre que se ha pensado en reformar o pulir el teatro, parece que sólo se ha tenido presente el interés de las numerosas entradas, pero nunca el sanar la llaga principal de que padece, que es falta de buenos poetas que compongan, y hábiles comediantes que declamen, según los rígidos preceptos de la escena, y no según los desórdenes de unas fantasías sin disciplina y groseros ademanes de unos hombres y mujeres sin crianza".³⁸ Aunque se alinea a veces en el lado clasicista, su moderación en el ataque al teatro tradicional le valió las iras de Moratín hijo.

Sobre los supuestos defectos de los grandes dramaturgos decía Romea y Tapia: "¿...Quién no ve que los que se juzgan defectos en Calderón, esos disparates, ese ardor con el que pintó cosas inverosímiles, fueron efectos de que era éste el gusto de la nación, más inclinada a sutilezas que a Patético, Pasmarotas y Pantomimadas? Yo no tengo por mejor manjar el que lo es en sí, sino el que me sabe mejor. No hay quien ignore que la comedia y tragedia fueran más verosímiles en prosa que en verso; epro es 'rara avis' la que se ha compuesto a volar por ese camino. Por eso estoy yo creído que si Calderón no se adaptó a las leyes que prescribieron los Plautos y Terencios, fue porque vio en ellas una casta de reglas más propias para que suelten su dinero, y se divierta una asamblea de sabios, que un vulgo... Yo no sé en qué consistirá que nadie haya podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo intentado tantos..."³⁹ Como podemos ver, no se trata exclusivamente de un debate puramente estético. Las tradiciones del teatro barroco, la Comedia Nacional que había revolucionado la historia del teatro occidental creando espacios inéditos, convenciones inverosímiles, mitos y situaciones inauditas representaba bien en los escenarios y entre la mosquetería un talante, una forma creativa y plebeya que apreciaba los ingenios y las bellas elucubraciones que ponían en el pecho de sus actores los exaltados poetas y dramaturgos de un pueblo que se veía sobre las tablas diverso y abigarrado, creativo y consternado por la imposición de un nuevo orden en el que estarían ausentes la inspiración y el desgarró de unas gentes aventureras y diversas cuyas sombras se reinventaban, constantemente, a sí mismas en las enardecidas atmósferas de los corrales donde se soñaban como héroes y villanos.

2. La batalla teatral dieciochesca en los escenarios madrileños.

A lo largo del siglo XVIII encontraron el favor del público madrileño *comedias* que en absoluto se ajustaban a los preceptos teorizados por los eruditos, en su mayoría carentes de todo mérito artístico, meras reelaboraciones de comedias barrocas. La popularidad del teatro de Lope de Vega, Calderón de la Barca y sus seguidores, Rojas

³⁸ VALBUENA PRAT, 1956, 455.

³⁹ VALBUENA PRAT, 1956, 456.

Zorrilla, Moreto, José de Cañizares y Antonio de Zamora sólo empezó a decaer hacia finales del siglo, cuando las obras de los autores neoclásicos, como Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, confirieron a los preceptos clasicistas una formulación adecuada a las nuevas preocupaciones del público.⁴⁰

Cuando en 1681 muere Calderón de la Barca, la afición a sus dramas y comedias de capa y espada era un fenómeno generalizado. Las fórmulas nuevas tardaron décadas en abrirse camino. Sin embargo, como señala José Caso, Antonio de Zamora, José de Cañizares -autores a los que atiende la presente edición-, Bances Candamo y Hoz y Mota, aunque no rebasaron los moldes calderonianos, aportaron ya ciertas novedades. Las comedias de magia, las de santos, las de historia y las de figurón son las preferidas por el público madrileño, y esta preferencia explica que los autores del siglo XVIII cultiven con frecuencia tales géneros.⁴¹

Hacia 1750 empiezan a manifestarse los *preceptos dramáticos* elaborados por Luzán en dos direcciones. Por un lado, la poética aristotélica y el teatro de Francia e Italia llevan a nuestros dramaturgos clasicistas a adoptar la rígida separación en géneros, la ley de la verosimilitud y la regla de las unidades. Por otro lado, en el siglo XVIII reaparece entre los partidarios del teatro tradicional y los clasicistas, la polémica vigente a finales del siglo XVI y principios del XVII sobre la finalidad de la obra dramática. Para los primeros la obra tiene sobre todo que entretener y divertir; para los otros tiene al mismo tiempo que ser útil. Según Caso, la existencia de una política teatral dirigida desde el Gobierno no debe confundirse con "un intento programado de propaganda política", extremo que este estudioso niega. La costumbre de los arreglos, generalizada hacia 1780, muestra el triunfo de las innovaciones teatrales. En estos años, las obras del siglo XVII se representan con modificaciones que tratan de acercarlas a las normas clasicistas.

Junto a los mitos clásicos y las historias bíblicas empiezan a cultivarse los temas de Historia nacional (enlazando así con la doctrina de Cervantes), apropiados para exaltar el patriotismo de los espectadores. En el último cuarto del siglo XVIII llega a su esplendor en el teatro español un nuevo género, que triunfaba en Francia, la *comedia lacrimosa*, o sentimental, o comedia urbana. La obra más notable fue *El delincuente honrado* de Jovellanos -gran éxito durante bastantes años y traducida a varios idiomas-. Como señala Caso, los personajes de este tipo de comedia pertenecen a la clase media o a la nobleza baja. Interesan los caracteres modificados por las circunstancias sociales. Son obras de tesis, pero la tesis se prueba con argumentos sentimentales y no con

⁴⁰ La decadencia del teatro barroco es cierta, pero se realiza de manera no tan espectacular como se ha dicho, ya que se siguen representando con bastante asiduidad sus obras aún a pesar de que decae su constante fervor y seguimiento a partir de los años cuarenta del siglo.

⁴¹ CASO, José: "Estilos en el teatro del siglo XVIII", *Semana de Teatro Español "El teatro del siglo XVIII"*, Madrid, 1988.

razonamientos. *El sí de las niñas* de Moratín es obra deudora de este tipo de teatro.

Jovellanos, uno de los principales creadores del género sentimental español, al hablar de la Comedia en su *Curso de humanidades castellanas*, define así la *comedia lacrimosa*:

Ha pocos años que apareció en el teatro francés una especie de comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en *El Delincuente honrado*, original, y en la traducción de *La Misanropía*. Esta especie de drama o comedia tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, sin que deje de dar lugar al desenvolvimiento de caracteres ridículos, que fueron desde sus principios el fundamento de las composiciones cómicas. No es fácil decidir cuál especie es más digna de imitación; pues si la primera castiga los vicios y extravagancias de los hombres con el ridículo, esta otra forma el corazón sobre los útiles sentimientos de humanidad y benevolencia. Todas serán interesantes bien manejadas y dispuestas de forma que induzcan el amor a la virtud, aunque se mire oprimida, y el horror al vicio, aunque parezca afortunado, que es el fin primordial que se debe proponer todo poeta dramático, y aun los compositores en todos los demás géneros de poesía.⁴²

Esta definición de Jovellanos permite vislumbrar el carácter híbrido de este nuevo tipo de comedia, denunciado ya en Francia, y que infringe las normas establecidas por Luzán en su *Poética*, al sustituir la ridiculización -método clásico de la comedia para corregir los vicios humanos- por la compasión -propia de la tragedia- y el enternecimiento.

La crítica de su tiempo que se situaba en una posición más inclinada hacia la *comedia nueva*, se ocupó (no sin cierta exagerada actitud) de la comedia sentimental, que tanto influiría en determinado teatro posterior. Moratín, al final del siglo, se alza contra el teatro lacrimógeno en nombre de los principios de verdad dramática. Quienes defienden el género, se basan en los mismos principios de calidad estética y utilidad moral. El *género sentimental* fue uno de los más aplaudidos en las últimas décadas del siglo XVIII y el primer tercio del XIX. Esto explica el elevado número de piezas que encontramos en este periodo. En todo caso, como advierte García Garrosa, se trata de un género importado. Buena parte de las obras españolas de esta índole son traducciones o adaptaciones de piezas francesas.

Este género dramático fue introducido en España por don Ignacio de Luzán, que pasó tres años en París, entre 1747 y 1750. Allí conoció el auge de la *comédie larmoyante*, y tradujo una de las obras representativas del género, *Le Préjugé à la mode*, de Nivelles de la Chaussée, que tituló *La razón contra la moda*. Con este gesto, la finalidad de Luzán era, según García Garrosa, "introducir el buen gusto en el teatro", para así

⁴² JOVELLANOS, G. M. : *Obras*, B.A.E., Madrid, 1951, pág. 146. (Citado por GARCÍA GARROSA, María Jesús: *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990).

contribuir a la *renovación* de la anacrónica producción nacional.⁴³ La obra fue recibida en el círculo restringido de la academia de la Marquesa de Sarriá. Casi dos décadas tardaría esta fórmula en llegar al gran público. La calidad de la traducción de Luzán distancia esta obra de otras de su género, criticadas reiteradamente debido a las múltiples deficiencias de la traducción.

Fueron los ministros de Carlos III quienes llevaron a cabo una intervención oficial para la reforma del teatro. Se consideraba que la tradición dramática no respondía a las condiciones de los nuevos tiempos. Había además que conferir una nueva dirección ideológica que acabara con los desmanes de la dramaturgia heredada. El teatro sentimental fue un medio de difusión del ideario ilustrado. A partir de la nueva concepción estética y moral del teatro se buscaron modelos apropiados. A esta política responden las traducciones del teatro francés e italiano. El Conde de Aranda, junto con Pablo de Olavide, artífice de esta reforma, encargó a Bernardo de Iriarte recuperar del teatro barroco español las obras que pudieran ser adaptadas a los nuevos principios.

Con *El delincuente honrado*, de Jovellanos, publicada en 1773 y estrenada un año más tarde, empieza la producción de comedias sentimentales españolas. Con esta obra de espíritu ilustrado, el género sentimental sale de los teatros privados y empieza a ser conocido por el gran público. Jovellanos no escribió más comedias de esta índole. El relevo lo tomaron, como señala García Garrosa, una serie de autores de segundo orden, cuya valía literaria es cuestionable. Cuantitativamente la producción de este grupo de dramaturgos es importante, pues dieron a luz multitud de comedias originales, malas traducciones y numerosas adaptaciones dentro de todos los géneros: Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Francisco Comella, José López de Sedano, Vicente Rodríguez de Arellano, son algunos de los nombres más destacados. Estos autores tomaron el género de la mano de los ilustrados y lo acercaron al pueblo. Como señala García Garrosa, su gran mérito fue ofrecer a los espectadores un teatro a la medida de sus exigencias. Con ellos el género alcanzó la máxima popularidad y también con ellos empezó la decadencia.

En resumen, el género sentimental se introduce en España por reunir las siguientes condiciones: en primer lugar, por cumplir una función social de educación del público; en segundo lugar, por ser un medio de difusión de las ideas ilustradas, -por ejemplo, la bondad o la necesidad de la virtud, derivada del comportamiento y no del origen-; en tercer lugar, por representar la vida real y atenerse a las unidades clásicas; y en último lugar, por atender al grupo social emergente, la burguesía.⁴⁴

Como señala García Garrosa, la asimilación defectuosa que este grupo de autores realiza de la regla de las unidades de tiempo y lugar, regla ortodoxamente aplicada, tiene una consecuencia negativa: la total falta de verosimilitud en cuanto a los personajes y las

⁴³ GARCÍA GARROSA, 1990, 53.

⁴⁴ GARCÍA GARROSA, 1990, 47.

situaciones planteadas. La acción debía desarrollarse en un tiempo máximo de veinticuatro horas, un límite que hace de estas obras "un cúmulo de coincidencias, de casualidades, de cambios repentinos de fortuna. Todo ello, tan abundante como increíble."⁴⁵

Los fines didácticos de este teatro están reforzados por una visión maniquea. El héroe sentimental "es bueno, sensible, virtuoso, honrado, generoso, trabajador, padre de familia modélico. [...] Y son víctimas, siempre víctimas, de la persecución de los antihéroes".⁴⁶ Los antihéroes son miembros de la nobleza, "corrompidos por la sociedad, el ocio y la riqueza." Para satisfacer sus fines educativos, este teatro tenía que provocar la simpatía entre el espectador y la acción representada. Simpatía que se lograba al presentar una realidad conocida por el público. El héroe sentimental será por tanto el hombre de la calle, el padre de familia, el comerciante, el carpintero, el juez. "Este es quizá uno de los grandes méritos del teatro sentimental [...]: el haber incorporado a la escena toda una galería de personajes dramáticos nuevos...".⁴⁷ De este modo la burguesía encontraba un género dramático con el que identificarse.

La autora considera que la temática del género sentimental es reflejo de la filosofía de las Luces (la bondad natural del hombre, la ley natural, la virtud como patrimonio común, la moral humanitaria, la tolerancia,...) y testimonio de la realidad social del momento; este tipo de obras deja constancia crítica de la pervivencia de una sociedad estamental, y de las luchas y contradicciones que de ello se derivan. Los temas que vehiculan estos supuestos ideológicos son dos básicamente: el matrimonio desigual y la exaltación de la virtud. La finalidad de uno y otro es poner de relieve las excelencias de la nueva clase social. La clase social a la cual va dirigido este teatro justifica estos planteamientos. Aún así, es importante observar que la temática de este teatro demuestra cómo "en la sociedad francesa y española de finales del XVIII la nobleza seguía siendo un grupo social privilegiado, con suficiente peso como para que la burguesía quisiera asimilarse a ella a cualquier precio -compra de títulos, matrimonios desiguales- y que ésta, la burguesía [...] no tenía aún conciencia de estar formando una clase que acabaría con el sistema social del Antiguo Régimen".⁴⁸ En las obras del género sentimental encontramos la traducción dramática de los principios de Despotismo Ilustrado, en cuyo plan no entra el proyecto de subvertir el orden social vigente. Es un teatro siempre contradictorio, "dirigido a la burguesía, pero con directrices que intentan frenar su

⁴⁵ GARCÍA GARROSA, 1990, 253.

⁴⁶ GARCÍA GARROSA, 1990, 252.

⁴⁷ GARCÍA GARROSA, 1990, 251.

⁴⁸ GARCÍA GARROSA, 1990, 250.

ascenso en aras de la perpetuación del orden social del Antiguo Régimen."⁴⁹

Poca relación había entre lo que el espectador veía en escena -aunque protagonizado por menestrales, vinateros o traperos-, y su propia realidad cotidiana: "Pero es que el drama burgués nació impregnado de un fuerte carácter novelesco [...] que se superpuso a la pintura realista de las intrigas domésticas. De ahí estos personajes de la clase media con aventuras dignas de los dioses de la antigüedad, esos conflictos tan cotidianos equiparados a las grandes empresas de los héroes clásicos..."⁵⁰ Origen ignorado y revelación inesperada de una alta alcurnia, humildes artesanos tras los que se ocultan notables, banqueros que se arruinan para recuperar acrecentada su condición opulenta, muertos que resucitan, indultos reales providenciales, amores consumados in extremis... Todos estos rasgos hablan en realidad de un género híbrido que toma elementos de la comedia y de la tragedia. Si el valor estético de este teatro es discutible, su valor como documento socio-literario es inestimable.

Como señala Guillermo Carnero, la pujante clase media de Francia e Inglaterra no podía admitir un teatro como el trágico, cuya mentalidad y personajes eran de procedencia aristocrática. El género sentimental sería resultado de una burguesía que rompe el confinamiento en el mundo burlesco de la comedia. Carnero define este género como una tragedia correspondiente al mundo propio de la burguesía. El final siempre es feliz. Estas obras apelan a los sentimientos del espectador, centrando las acciones en personajes patéticos, dados al llanto, la desesperación y el desmayo. Los personajes triunfan de los obstáculos gracias a su virtud.⁵¹

Ciertas preferencias del público madrileño estudiado por Andioc -las comedias de magia especialmente- pueden explicarse si atendemos a su extracción; pese a su heterogeneidad, se trataba en general de un público de cultura escasa, un público que buscaba la acción, lo fantástico, lo extraordinario y sentimental. Las compañías vivían de un porcentaje de lo recaudado en taquilla y esto obligaba a elegir obras de éxito seguro. Con compañías subvencionadas la reforma del teatro hubiera sido más fácil, observa José Caso.⁵²

Contra los ataques de Clavijo, "el Pensador", a los *Autos Sacramentales*, escribió Nipho su *La nación española...*, revelando así su conocimiento tanto del teatro europeo como del español: "No dejaba ni dejo en el día, de hallar gusto en leer las piezas de los teatros extranjeros francés, italiano, inglés y alemán", en las que veía "hermosuras

⁴⁹ GARCÍA GARROSA, 1990, 251.

⁵⁰ GARCÍA GARROSA, 1990, 254.

⁵¹ CARNERO, Guillermo: *El teatro pre-romántico*, En *Semana de Teatro Español "El teatro del siglo XVII"*, Madrid, 1988.

⁵² CASO, 1988, 14-20.

maravillosas verdaderas", pero "también imperfecciones". Y agrega: "No obstante la idea que imprimieron en mi pensamiento las hermosuras que he visto en tantos países de la Europa, confieso que, restituido a España, sentí dentro del corazón un secreto regocijo, creyéndome dichoso de vivir en compañía de mis amados compatriotas, y volver a ver nuestras comedias; pero como no hay placer en esta vida que no venga mezclado de algún disgusto, se me agrió todo mi contento al oír decir que se les llamaba bárbaros a los españoles, porque gustaban de las comedias inimitables de Lope de Vega, Calderón... y otros muchos. Digo, pues, lo primero, que las tres unidades tan decantadas, pero mal entendidas, no se comprenden en las reglas esenciales del teatro, que se puede excusar el observarlas, y aun hacer de ellas sacrificio al gusto, cuando puedan perjudicar a las bellezas y gracias que prometa de sí un asunto".

Como vemos, se mantiene en España la supervivencia del teatro nacional del XVII, lo que ayudaba al mantenimiento del debate a que me he venido refiriendo. Dicha tradición se materializa en la *comedia heroica* y los géneros de la comedia que continúan el último barroco decadente.

En el Memorial literario⁵³ de 1787 se lee: "En nuestros días hemos visto nacer un nuevo arte de hacer comedias, no sólo del vulgo, sino al que los cómicos hallan en él, pues al paso que son diligentes investigadores de sus caprichos, son también dóciles sirvientes de sus extravagancias".⁵⁴ La cita, al parecer, se refiere a estos tres géneros: "melodrama" (surgido de la imitación de los libretos de ópera), comedia de magia y comedia de "efectismo heórico" (desfiles, batallas).

El mismo *Memorial* (junio de 1787) se afirma irónicamente, a propósito de las "comedias heroicas" creadas por Zavala:

"...¿No han salido y se han representado comedias originales? Sí, lo confesamos en obsequio a la verdad, pero ¡qué originales! Entre éstas sacan la mayor ventaja las que se han dado de Carlos XII [la primera de éstas, de gran éxito, se debió a Zavala]. Éstas han llevado el arte nuevo a su perfección, desde éstas formará época nuestro teatro español; con hacer a los reyes 'graciosos', disponer una batalla en cada jornada, con el aparato de trincheras, estacadas, cañones, y morteros que aturden las orejas a estampidos, y diviertan la vista con juegos de artificio; con ceñir a las mujeres la espada, y pelear con los más valientes campeones... Esto es saber aprovecharse del gusto del vulgo, y divertirle con lances atestados de agudeza y discreción".⁵⁵

⁵³ Véase nota 28. Además: *Memorial Literario* (1784-1808), mensual, verdadera revista crítica de su época, que marca el paso del siglo XVIII al XIX y presenta diferencias notables de orientación en su trayectoria (cuyo predominio alternativo es evidente en su polémica sobre el teatro).

⁵⁴ VALBUENA PRAT, 1956, 441.

⁵⁵ VALBUENA PRAT, 1956, 442.

En efecto, ya a finales del siglo, Gaspar Zavala y Zamora (1762-1824), en el prólogo a su edición de las tres Partes de *Carlos XII*, se defiende de las acusaciones de haber alterado "la verdad de la historia", afirmando que el poeta "es absolutamente arbitrario (...) para exornar la acción histórica con aquellos episodios que puedan dar brillantez a la escena, y más fuerza al carácter de los actores". Desprecia, a la vez, la manía de las "leyes del drama" de los superclasicistas y se deja llevar del gusto del vulgo: "Cuando las rígidas y ridículas leyes de nuestros preceptores dramáticos no dieran esta amplitud al ingenio, le obligaría a tomarla justamente la situación de nuestros teatros". Y, aludiendo a que los actores no sentían el matiz de las obras racinianas, dice: "Así es que el cómico se ve precisado a repudiar un drama fino y arreglado que se le presenta". Y, pese a los defectos de estas obras de moda, la crítica "debe mirar con menos impaciencia la perfección sacrificada a la costumbre".⁵⁶

José Gómez Hermosilla (1771-1837), gramático y teórico de la literatura seguidor de la más pura (aunque ya trasnochada para su época) tradición neoclásica, en su *Arte de hablar en prosa y verso* (1824)⁵⁷, admite estas comedias "si están bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la acción es interesante, si de ellas puede resultar alguna lección útil para el arreglo y mejora de las costumbres, si conmueven y enternecen el corazón, y exitan la sensibilidad".

A estos dos principios (calidad estética y utilidad moral) se había añadido, al final del siglo, el del sentimiento, el cual hace de la comedia lacrimógena el género ideal, según testimonia el padre jesuita Juan Andrés y Morell (1740-1817), en su *Origen, progresos y estado actual de toda literatura* (1784-1799): "¿Por qué se ha de despreciar una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le quiera poner, sabe muy bien herir el corazón con vivísimos afectos e inspirar una útil moralidad y que logra cumplidamente el fin deseado del teatro de deleitar e instruir? (...) Estos dramas hieren el corazón, instruyen el entendimiento, hacen derramar lágrimas de ternura, entretienen dulcemente al auditorio, y esto basta para hacerlos recomendables y para que se reciban con gusto en el teatro".⁵⁸

La más decidida crítica al género sentimental se encuentra en el "Discurso Preliminar", puesto por Andrés de Miñano y Las Casas (¿1756?-1811), a su obra *El gusto del día* (1802), en la que intenta parodiar el género. Desde una posición de firme defensa de lo nacional, Miñano pretende "hacer fente á la frivolidad, y mal gusto que

⁵⁶ Todas estas frases entrecomilladas en el párrafo, pueden encontrarse citadas en VALBUENA PRAT, 1956, 442.

⁵⁷ Citado por CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1969 (pp. 107-108).

⁵⁸ CAMPOS, 1969, p. 116.

ocasiona en nuestros jóvenes la imitación ciega de quanto ven ó nos viene de Países extrangeros, sin pararse á reflexionar". Admite en el género innegables valores "si atendemos únicamente á la delicadez seductora, ó mas bien á aquella especie de magia con que el Poeta menajea nuestros más íntimos afectos, conmoviendo, derritiendo y aun destrozando á su arbitrio el corazon de los Espectadores". A dicha comedia sentimental, le atribuye defectos tales como la escasa artificiosidad y verosimilitud de la trama, la sobrecarga moral, el abuso de la "casualidad", su carácter híbrido (antinatural) entre tragedia y comedia.⁵⁹

"En el *Disurso preliminar* a sus *Comedias*, escrito al final de su vida, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) presenta una historia crítica del teatro desde 1700 hasta 1825, con excelente criterio (a pesar de la obligada incomprensión del Barroco), juicios bien meditados"... y viva ironía. Entre sus juicios acertados, destacan la aprobación de los logros en Zamora, las apreciaciones sobre Cañizares y otros menores coetáneos, y el elogio a los sainetes de Ramón de la Cruz. Tras él, nadie se ha atrevido apenas a defender nuestro último Barroco del XVIII. Y ello es especialmente significativo, si tenemos en cuenta que, en su época, ya se están elaborando los conceptos del Romanticismo, en cuyo nacimiento tendrían tanta importancia la supervivencia del barroco (véase el debate de Shakespeare), y el despertar del gusto burgués (post-revolucionario en lo que se refiere al sentimiento popular y nacional) por el teatro costumbrista y de reforma social, que defendía Moratín. Así, por ejemplo, recordaremos su obra *El sí de las niñas* (1806), en la que el autor defiende el derecho de las mujeres a elegir marido, asunto que recuerda a otra obra de Goldoni: *I rusteghi*.⁶⁰

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), en su *Poética*, con ser de 1827, cierra un período que mira al XVIII (que partía de Luzán), e inicia la conceptualización romántica, en la que hay, todavía, influjo de Boileau, más cierta originalidad. Por encima de su cuerpo doctrinal, un tanto conservador, interesan sus citas y notas. Así, ocurre cuando compara los *Edipos* de Corneille y de Voltaire, advirtiendo que ambos autores "se extraviaron... a fuerza de querer aumentar con partes inconexas e inútiles el sencillo plan de la tragedia de Sófocles", o en sus diversos comentarios sobre la "comedia" del Siglo de Oro, pese a tópicos de incomprensión. En sus *Apuntes sobre el drama histórico*, superando su tradición aristotélica y horaciana, realiza un tímido alegato a favor de la concepción romántica de un nuevo tipo de teatro.⁶¹

Como puede observarse, las disputas teóricas enfrentan dos modos de concebir la historia, según se ha señalado más arriba. La diversidad de las propuestas encierran concepciones globales de la realidad española y su contexto dieciochesco. En realidad,

⁵⁹ Citado y comentado por GARCÍA GARROSA, 1990, 71.

⁶⁰ VALBUENA PRAT, 1956, 464.

⁶¹ Recogemos los comentarios de VALBUENA PRAT, 1956, 474.

el éxito continuado de los autores de la Edad de Oro que pone en duda en su excelente estudio René Andioc no deja de serlo incluso en la segunda mitad del siglo a pesar de su descenso en las carteleras del momento donde tampoco arrasan los escritores ilustrados. Prueba de ello será la actitud del público madrileño que Andioc estudió con detalle y que permite la reposición sistemática de esos mismos clásicos antes de que el teatro antiguo sea reivindicado por el movimiento romántico.

En relación con el éxito de *público* que a lo largo de toda la centuria tienen las comedias de teatro, René Andioc ha demostrado cuidadosamente cómo la asistencia exige espectacularidad al fenómeno teatral, ["que sea un espectáculo en el sentido etimológico de la palabra, y si es posible, un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia."]⁶², y cómo esta exigencia fue satisfecha por los autores y las compañías de la época. Como el mismo Andioc señala, la voz 'espectador' termina sustituyendo la voz más antigua de 'oyente' o 'auditorio', expresión de un cambio cualitativo que acentúa los valores sensuales y de sorpresa, enfrentados con el carácter austero de la tragedia. Andioc insiste más adelante en este aspecto: "lo cierto es que una parte al parecer bastante importante del público pretende sobre todo divertirse de lo lindo y no manifiesta una delicadeza excesiva en cuanto a los medios para conseguir este propósito. De ahí la importancia de los intermedios..."⁶³

Según Erauso y Moratín padre, es el 'vulgo' el que aprecia especialmente las 'bufonadas' y el 'desembarazo de las Cómicas'; ambos coinciden "en dar a la diversidad de decorados y maquinaria, a la *complejidad de la puesta en escena*, la preeminencia entre las posibles causas de la popularidad de una obra."⁶⁴

Las comedias de teatro conocieron un "incesante aumento de su popularidad", como lo atestigua su presencia cada vez mayor en el repertorio de las compañías. Con el paso del tiempo, el significado del término quedó limitado a las de decorado. La impopularidad de la regla neoclásica radicaría en el efecto 'empobrecedor' derivado de la simplificación de lugares (reducido a *el* lugar), tiempos y acciones.

"Leandro Moratín nos muestra cómo la comedia de teatro [...] con ser una invitación a la evasión, no menos se apoya en lo cotidiano, en el sentido de que tiende a constituir una *síntesis de los acontecimientos notables que abstraen* a los madrileños de sus *ocupaciones habituales*."⁶⁵ Como Andioc señala más adelante, se vincula cuidadosamente la ficción con la realidad cotidiana.

La Junta de Dirección y Reforma prohibió en 1800 buen número de obras populares,

⁶² ANDIOC, 1976, 35.

⁶³ ANDIOC, 1976, 35.

⁶⁴ ANDIOC, 1976, 36.

⁶⁵ ANDIOC, 1976, 75.

de forma que las ganancias de las dos compañías de la capital descendieron drásticamente. Para desalentar a las clases más bajas los promotores de la reforma procedieron a "*una nueva alza de precios, que sigue a la del año anterior*", un aumento que perjudicaba especialmente al aficionado del sector popular del auditorio.⁶⁶ Estas comedias "eran las únicas obras a las que el público en su mayoría reservaba la acogida más entusiasta; éstas son las que proscribió ahora la Junta en gran cantidad."⁶⁷

Una variedad de comedia de teatro, la *comedia de magia*, es la que supera todas las marcas de asistencia y duración.

Según Andioc, el gran éxito de las comedias de magia es explicable porque "ofrecen la mejor síntesis, la gama más completa, de los elementos constitutivos de todas las obras "populares", y en primer lugar debido a una puesta en escena particularmente compleja".⁶⁸ En las comedias de magia o de santos es frecuente la aparición de "terremotos, chorros de fuego, peñas que se abren, monstruos, alegorías en forma de pecados capitales y virtudes que bajan al escenario desde telares cantando o bailando, antes de declararse la guerra."⁶⁹ En estas comedias de magia "la magnificencia y variedad del espectáculo importa tanto como los protagonistas".⁷⁰

El límite entre las comedias de magia y las *comedias de santos* es sumamente problemático. Dice Andioc: "La perfecta identidad de naturaleza [...] de ambas categorías de obras de gran espectáculo es atestiguada por un ilustre antepasado, *El mágico prodigioso*, de Calderón, prototipo de la comedia de magia que en realidad, por la identidad de su protagonista, San Cipriano, [...] es una auténtica comedia de santos".⁷¹ Los censores miraban con igual reprobación uno y otro género. Varios gobernantes llegan a temer que el pueblo confunda magia y religión. En suma, "la comedia de magia, la de santos o también la mitológica presentan una nueva analogía que a su vez las relaciona con la llamada *comedia militar* [...] la magia y el arte de la guerra se complementan".⁷² En estos géneros, la escenificación de batallas es muy frecuente. Más adelante concluye Andioc: "el parentesco de todos estos géneros queda atestiguado por la frecuencia con que un mismo autor abordó unos y otros a lo largo de su carrera

⁶⁶ ANDIOC, 1976, 43.

⁶⁷ ANDIOC, 1976, 44.

⁶⁸ ANDIOC, 1976, 50.

⁶⁹ ANDIOC, 1976, 63.

⁷⁰ ANDIOC, 1976, 53.

⁷¹ ANDIOC, 1976, 64.

⁷² ANDIOC, 1976, 66.

dramática".⁷³ Y cita en primer lugar a Cañizares, autor de zarzuelas, comedias de magia, de santos, militares, de figurón o de música.

En suma, nos encontramos ante "una fórmula cuyos elementos se correspondían todos [...] resultado de una tendencia al *espectáculo completo*", situación que problematiza la división en géneros estrictamente delimitados.⁷⁴

Además, los procedimientos en que se funda el éxito del género tienden a *multiplicarse* y a hacerse cada vez *más complejos*, señala Andioc. Estas comedias recurren a "una abundante participación musical prevista por el dramaturgo", *adornos musicales* en general acordes con la moda del día, para cuya interpretación se echaba mano en ocasiones de cantantes profesionales, en obras que por su naturaleza eran ajenas al género lírico. El auge de zarzuelas y tonadillas es paralelo a esta práctica. La ópera, la zarzuela primitiva y todas las fiestas *reales*, como Andioc subraya, fueron decisivas "en el enraizamiento y desarrollo de la afición del público madrileño a la magnificencia de los espectáculos." En estas fiestas, forasteros y gentes del lugar podían "empaparse en esta fastuosidad y [...] hacer una cura de grandeza por poco dinero."⁷⁵

La estética dramática que acompaña a las comedias de teatro refleja "una forma de concebir la historia antigua o moderna heredada del pasado y que sigue imperando en la época, la llamada historia-batallas"⁷⁶, criticada por Voltaire y los ilustrados, una historia reducida a crónica de la vida y milagros de los reyes y próceres, es decir, una "historiografía *aristocrática*" que no posee más rigor que los hechos relatados en los libros de caballerías y que los ilustrados quieren suprimir para poner en práctica "según François López, el estudio *científico* de unas actividades de clase". La estética dramática comentada hasta el momento, dice Andioc, "expresa, pues, una apropiación, por la mayoría, de una mentalidad característica del estamento hasta entonces dominante y de sus valores".⁷⁷ Sin embargo, no debemos olvidar que algunas de estas características, como hemos visto, encaminan esa teatralidad hacia el Romanticismo como expresión de lo nacional, lo heroico y la recuperación del legado histórico.

Lo maravilloso impregna esta actitud del público, desde edad temprana, a través de la educación religiosa, "porque las ciencias de la naturaleza no han arrebatado a la metafísica el inmenso dominio que todavía indebidamente ocupa". Las obras de religión son las más difundidas en los primeros cincuenta años del siglo; "proclaman, según escribe François López, los fundamentos sobrenaturales del mundo y de la vida de los

⁷³ ANDIOC, 1976, 68.

⁷⁴ ANDIOC, 1976, 69.

⁷⁵ ANDIOC, 1976, 59.

⁷⁶ ANDIOC, 1976, 81.

⁷⁷ ANDIOC, 1976, 81.

hombres".⁷⁸ Novelas de caballería - donde abundan los milagros- y obras de devoción tienen gran éxito. El teatro se inserta por tanto en un contexto socio-cultural más amplio.

Así, "...la repulsa de la coacción social y de la coacción moral [...] se relacionan con esa evasión al mundo de lo maravilloso, pero de un maravilloso que participa *a la vez* de la ortodoxia y de la superstición", como muestra la cercanía entre comedia de santos y comedia de magia. "La religión predicaba la aceptación de la miseria; la magia, al contrario, proporcionaba un medio ilusorio, que no lo era en opinión de sus adeptos, de liberarse de esta miseria".⁷⁹ "Si la comedia de magia logra todos los sufragios [...] es esencialmente porque con el placer estético propiamente dicho ofrece al espectador la ilusión de una realización total de su ser, de una plenitud *que le niega el orden social vigente*".⁸⁰ Condenar las comedias de magia equivalía a condenar también las comedias de santos, que obedecen a principios similares: "el espectador, a través del héroe con el que comparte las aventuras, se afirma superior a todos y a todo, no solamente a las leyes de la sociedad, sino también a las de la naturaleza, es decir, sin *limitación* de ninguna clase. [...] Esto explica que las cualidades esenciales de los decorados sean la *riqueza* y la diversidad, o si se prefiere, la *abundancia*, signos externos de una promoción económicosocial".⁸¹

Por otra parte, "...todo aquello que tiene relación con la actividad militar, goza de un prejuicio favorable, esencialmente porque el oficio de las armas coloca también [...] por encima de la condición común a quien lo ejerce; es en parte el prestigio social de la milicia el que sustenta el placer estético suscitado por una escena de batalla o una revista de armas. Ejército es sinónimo de promoción".⁸² Claramente, Andioc olvida en estas consideraciones lo específico del siglo XVIII en lo referido al lugar que la milicia ocupa en la nación. Debemos recordar lo ya dicho: el ejército no sólo mantiene el imperio, sino que será, además, elemento fundamental para encauzar la resistencia a la invasión francesa, lo que no devaluará su presencia potente en la imaginación y las expectativas populares.

Existen en este tipo de teatro ciertos *temas* constantes y análogos, temas que parten de una misma aspiración y que Andioc condensa en un único tema nuclear: "el siempre atractivo de la promoción del individuo, promoción a la que nos parece responder, de manera provisional e ilusoria, como ya hemos dicho, la magnificencia del espectáculo".⁸³

⁷⁸ ANDIOC, 1976, 91.

⁷⁹ ANDIOC, 1976, 95.

⁸⁰ ANDIOC, 1976, 97.

⁸¹ ANDIOC, 1976, 103.

⁸² ANDIOC, 1976, 98.

⁸³ ANDIOC, 1976, 105.

Los sueños se hacen realidad sobre el escenario. El ansia de promoción está muy presente en la época, y combinado con el tema amoroso da lugar a una de las intrigas más explotadas por el teatro sentimental, el casamiento desigual, que entronca directamente con la tradición barroca y mira hacia el romanticismo.

El lema de origen burgués según el cual la verdadera nobleza es la virtud (lema ya presente en nuestro teatro barroco) viene a combatir el inmovilismo de la aristocracia y a convencer a los hidalgos de la conveniencia de integrarse en la plebe laboriosa; satisface además el deseo de promoción, es decir, de ennoblecimiento, de ciertos elementos de las clases productivas; un lema que justifica la asimilación de dos estamentos y en particular los matrimonios desiguales que *simbolizan escénicamente, en cierto modo, esa asimilación*.⁸⁴

El mismo Andioc recuerda en un breve artículo publicado en 1988 bajo el título de "Teatro y sociedad", los obstáculos que una obra debía salvar para ser leída o escenificada: la *censura* eclesiástica y la censura gubernamental. "Mientras el censor eclesiástico garantizaba, a petición del vicario de la Villa, que la obra por representar no contenía proposiciones contrarias a la fe católica, el gubernamental se cercioraba de que no ofendía las buenas costumbres y las regalías de Su Majestad."⁸⁵

Lo que se entendía por buen teatro quedó definido por Santos Díez González, -el censor gubernamental más notable de la época, según Andioc-, al dirigirse por escrito al Príncipe de la Paz en 1797: este teatro tiene que "instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser obediente, modesto, humano y virtuoso [...] preparar y dirigir como conviene la opinión pública para que no se inutilicen o desprecien las más acertadas previsiones del Gobierno".⁸⁶

¿Qué grupos sociales madrileños asistían a la representación de comedias? Andioc distingue básicamente dos sectores: patio y gradas por una parte, -zona popular del auditorio-, y aposentos y lunetas por otra, para la gente más adinerada. Son grupos, como puede leerse en varios sainetes de la época, social y económicamente dispares. El patio y las gradas tenían capacidad para el doble de espectadores que aposentos y lunetas, y este sector, a pesar del precio moderado de las entradas, proporcionaba más dinero que el alto. De ahí lo determinante de sus juicios y la necesidad para las compañías cómicas de agradarle. Por esta razón, los partidarios del teatro clasicista no tuvieron otra opción que imponer desde arriba, por vías políticas, esta estética, con éxito poco duradero, según concluye Andioc de modo parcialmente evidente.⁸⁷

Los autores de obras populares son prolíficos. La producción dramática de Moratín

⁸⁴ ANDIOC, 1976, 112.

⁸⁵ René ANDIOC: 1988 (a), 39.

⁸⁶ ANDIOC, 1988 (a), 40.

⁸⁷ ANDIOC, 1988 (a), 40, 41.

o Iriarte, en cambio, no pasa de unas cuantas piezas. Los autores neoclásicos, en general, tardarán en ganarse un público de aficionados y entendidos. El rotundo éxito de *El sí de las niñas* es excepcional. La teoría neoclásica no concibe comedia o tragedia que no destile una moraleja dirigida al auditorio. El teatro del Siglo de Oro, sobre todo las comedias de capa y espada de Calderón, enseñaban la inmoralidad (una moral opuesta a la que convenía).⁸⁸

Estas contradicciones muestran aspectos de la batalla teatral dieciochesca en la que Madrid es campo y escenario. Sus habitantes, costumbres, lugares, monumentos y mentideros, pueblan el universo imaginario (aveces, no tanto) de sus teatros. El abigarrado cortejo de personajes que describen oficios, clases sociales, masa de indigentes económicos o morales se contiene en una visión admirada de la ciudad :

Ni Londres ni Italia,
Venecia y París,
igualan al Prado
que tiene Madrid.⁸⁹

También las actitudes, deseos y frustraciones de esos habitantes son aireadas sin ningún pudor :

Qué sitio delicioso
sería siempre el Prado
si en él no sucediesen
tantos fracasos.⁹⁰

La vida cotidiana y la experiencia ciudadana de un sistema de funcionamiento cuya eficacia y fiabilidad están totalmente desacreditadas, aparece mostrando ya ese espíritu burlón, entre el desencanto y el cinismo que tan bien caracteriza al desparpajo y el buen sentido que adorna al castizo madrileño :

¡Qué risa!
¿con que vemos lo que mienten
el reloj del Buen Suceso,
y otros tan grandes, y quiere

⁸⁸ ANDIOC, 1988 (a), 39-43.

⁸⁹ *Las delicias del Prado* (1777).

⁹⁰ *Las murmuraciones del Prado* (1779).

que esta monería, siendo
un reloj de mala muerte,
diga la verdad?⁹¹

Por otra parte, no debemos pasar por alto un aspecto desgarrado de la vida madrileña que aflora en las obras de la época y que se sitúan entre los grandes contrastes de la gran urbe. En el *Siglo de la Luces* no faltan los habitantes del “foro”, representados en las tablas, a su cita con las costumbres licenciosas donde lo impúdico aflora con la naturalidad de la frase castiza donde se caracteriza a las busconas de otros tiempos :

¿De qué suerte hoy a los hombres
quieren las chicas de España ?
Chupándoles lo que pueden,
porque les gusta su gracia.
Dime si acaso hay algunas
que no tengan esas mañas.
Las que pasan de cincuenta
que no sirven para nada⁹²

El conjunto del material publicado en este trabajo, forma una producción dramática y unas concepciones escénicas donde cohabitan los aspectos tradicionales evolucionados en el nuevo siglo y las nuevas ideas neoclásicas, que tratan de imponer un nuevo orden en las postrimerías del Antiguo Régimen. Paradójicamente, lo tradicional llevará implícito un fuerte cargamento de valores personales, espectaculares y de libertad imaginaria donde prima la intuición y la inspiración que estarán en la base de los conceptos acuñados por el mundo contemporáneo. Del mismo modo contrasta el talante neoclásico con las actitudes restrictivas de un orden imaginario que muestra más bien el agotamiento de un sistema que será puesto en crisis por los valores exaltados en las revoluciones burguesas.⁹³

Por todo lo expuesto, nos hemos decidido a establecer, en la presentación de este libro un orden que recoge bien las dos tendencias del teatro del siglo XVIII que caracterizamos como el teatro de los autores *tradicionales* (es decir, los seguidores del teatro áureo con sus innovaciones y su proyección hacia el futuro), y el producido por

⁹¹ *Los jardineros del Buen Retiro*, (1722 ?).

⁹² *El majo y la italiana fingida*. (1778)

⁹³ En otro lugar he estudiado extensamente la cuestión que aquí señalo, así como sus posteriores influencias en los conceptos de creación artística, movimientos expresivos, etc. Véase BERENGUER, Ángel : “Teatro, producción artística y Contemporaneidad” in Teatro nº 6/7, Aula de Artes Escénicas y Medios audiovisuales de la Universidad de Alcalá, Junio 1995, págs. 7-24.

los dramaturgos *neoclásicos*. Podrá observarse cómo la ciudad de Madrid sirve de espacio (concebido desde perspectivas a veces bien diferenciadas) para sus espectáculos. Hemos añadido, por su relevancia y futuro, un apartado dedicado a las *tonadillas dialogadas* que se definen de modo particular no sólo por su origen sino también por sus propósitos escénicos.