

EL TEATRO, ENTRE EL PRIMER Y EL SEGUNDO SIGLO XVIII

JOSEP MARÍA SALA VALLDAURA | UNIVERSIDAD DE LLEIDA

EL PRIMER COMPROMISO NEOCLÁSICO

A mediados del siglo XVIII se concitó una serie de iniciativas teóricas e institucionales que deseaban ampliar y cambiar el rumbo de las letras coetáneas. El compromiso de los intelectuales con la política cultural se pone de manifiesto durante esos años en un buen número de iniciativas comunes, con un alcance más o menos especializado. Así, se fundan la Academia Valenciana (1743), las Academias de Buenas Letras de Barcelona (1751) y Sevilla (1752), la de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1752), etc., a pesar de que otras no llegaron a consolidarse, como la general Academia de Ciencias o, sin conexión con la que se había organizado en Madrid diez años antes, la Academia del Buen Gusto que, en 1759, intentó crear el conde de Fuentes en la capital aragonesa, abortada por los esfuerzos de la Universidad de Zaragoza.

En cuanto a la literatura según la entendemos hoy, parece justo recordar, en primer lugar, la *Poética* (1737) de Ignacio de Luzán, porque marcó con claridad la necesidad de reformar el teatro español, aunque el capítulo dedicado a resumir su historia se publicara en la segunda edición, la de 1789, distinguiendo una tradición dramática «popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros», de «otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos»¹. La repercusión de la *Poética* fue inmediata: baste recordar la crítica que al año siguiente aparece en el muy reciente e importante *Diario de los literatos en España*² o el magisterio que ejerció en la madrileña Academia del Buen Gusto o en el *Compendio*, de Burriel³. Y fue duradera, pues sus ecos aún son perfectamente oíbles en la *Poética* de Martínez de la Rosa, noventa años más tarde, tras haber influido

¹ Ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, III, I, p. 392.

² Remito a Guillermo Carnero, «Estudio preliminar» a Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas. Vol. II. Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza*, Zaragoza, Universidad de Alicante, IFC, 2003, pp. 7-25.

³ Véase el apartado que Russell P. Sebold dedica a la recepción de la *Poética* en su citada edición, pp. 55-64.

en la teoría y la crítica dramáticas desde Clavijo y Fajardo o Nicolás Fernández de Moratín hasta su hijo Leandro, Pedro Estala, Esteban de Arteaga, Santos Díez González, etc.⁴.

En cualquier caso, las *Memorias literarias de París*, de Luzán, muestran la admiración que siente por la utilidad, la verosimilitud y, en general, por los modelos clásicos vigentes en el teatro francés⁵. Y en la década de los cuarenta, ya académico de honor de la Real Academia Española (1741) y académico de la de Historia (1745), Luzán comparte sus inquietudes y su voluntad reformadora del teatro español con algunos de sus contertulios en Madrid: Juan de Iriarte, Juan Martínez Calvete (que el *Diario de los literatos en España* convirtió para la posteridad en Juan Martínez Salafranca) o, en las sesiones de la citada Academia del Buen Gusto, Luis José Velázquez, Agustín de Montiano y Eugenio de Llaguno. Los dos últimos, precisamente, encabezarán el intento de reimplantar la tragedia, objetivo que no acabó de tomar cuerpo. En efecto, hubo

una primera tentativa de dignificación de la literatura dramática castellana al comienzo de la década de los cincuenta, que se relaciona con el género sublime y que pasa, a la vez, por definir el papel moral y estético del teatro con coturno, por recordar elogiosamente las tragedias españolas de épocas anteriores frente a las críticas extranjeras y por publicar obras originales y traducidas, aunque sólo sumen cuatro. Sin aspirar más que a llegar a un público culto, las cuatro obras –la versión de Juan de Trigueros, las dos de Montiano y, a su sombra, la traducción de Llaguno– prolongan la voluntad reformadora y neoclásica de Luzán (que acababa de regresar de París) y Nasarre mientras la ponen en práctica. Beneficiándose de las bondades del texto de partida, pero también de su propio talento y de su competencia lingüística, Eugenio de Llaguno y Amírola fue quien, de los tres dramaturgos, más cerca se quedó artísticamente de tan loables deseos⁶.

⁴ Baste citar, para corroborarlo, José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, y *Pensamiento literario del siglo XVIII español (Antología comentada)*, Madrid, CSIC, 2004; y María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 2000, y «Poética y teatro. La teoría dramática en los siglos XVIII y XIX», en María José Vega (dir.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2003, pp. 229-267.

⁵ Véase *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Imprenta Gabriel Ramírez, 1751, especialmente caps. 8-11. Para un juicio correcto de lo que en ellas se dice, conviene tomar en consideración a Guillermo Carnero, «Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo», *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 45-66.

⁶ Nathalie Bitoun-Debruyne y Josep Maria Sala Valldaura, «Atalía' de Jean Racine, en la traducción de Eugenio de Llaguno (1754)», introducción a la edición de la obra en www.cervantesvirtual.com.

Las obras mencionadas son la versión del *Británico*, por «Saturio Egu- ren», es decir, por Juan de Trigueros, impresa en 1752, dos años antes de la de Llaguno en las mismas estampas⁷; *Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1753), de Montiano, con sendos *Discursos sobre las tragedias españolas*⁸ y, en cuanto a la traducción de Llaguno, la *Atalía*, también de Racine⁹. Además, «por estas mismas fechas cabe situar una traducción anónima en prosa de *La Thébaidé*, y, hacia 1759, la que de *Andromaque* realizó Margarita Hickey»¹⁰. La iniciativa gozaba, sin duda, del favor de personas tan importantes como la marquesa de Sarriá, que la acogía en su palacio, pero también de literatos en principio ajenos. Así, el padre Isla, que había recibido en la primavera de 1753 las tragedias de Montiano, afirma en el «Prólogo del que traduce», del segundo volumen del *Año cristiano*:

Los dos discretísimos y juiciosísimos *Discursos sobre las Tragedias Españolas*, con las dos tragedias de *Virginia* y *Ataulfo* [...] harán visible a las naciones que en este siglo hemos logrado un Sófocles español, que puede competir con el griego, lejos de imitar a los dos famosos trágicos franceses Cornelio y Racine [...]¹¹.

A partir de entonces, las pocas fortunas y muchas adversidades del género sublime en los escenarios españoles supusieron que la tragedia tuviera una vida bastante dura y hasta intermitente y lánguida¹², aunque ese primer grupo neoclásico confiaba en la posibilidad de cambiar la literatura dramática española. Así, en la censura al *Segundo discurso sobre las tragedias españolas*, Luzán explica con toda rotundidad el ideal reformador que todos ellos perseguían: la obra

produce noticias y reflexiones utilísimas para la perfecta representación de las tragedias y comedias, de cuya reformación y reducción a las mejores y

⁷ Madrid, Oficina de Gabriel Ramírez, 1752. Gracias a una nota de la p. 19, sabemos que Llaguno ya estaba traduciendo *Athalie*.

⁸ *Virginia* y el primer *Discurso*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1750; y *Ataulfo* y el segundo *Discurso*, en las mismas prensas, 1753.

⁹ *Athalía*, tragedia de Juan Racine, traducida del francés en verso castellano, por D. Eugenio Llaguno y Amírola, Madrid, Oficina de Gabriel Ramírez, 1754.

¹⁰ Ana Cristina Tolívar Alas, «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 59-70; la cita en p. 62.

¹¹ José Francisco de Isla, *Año Cristiano o ejercicios de piedad para todos los días del año*, Salamanca, por Eugenio G.^a de Honorato y S. Miguel, Impresor de dicha Ciudad y Universidad, 1754, t. II; *apud* Rosalía Fernández de Cabezón, «Agustín de Montiano y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *El mundo del Padre Isla*, León, Universidad de León, 2005, pp. 385-396; la cita en la p. 386.

¹² Remito a Josep María Sala Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006.

más prudentes reglas del teatro, hermanadas con la buena filosofía moral, resultaría sin duda para el público una diversión no sólo inocente, sino provechosa, y se cortarían el curso al estrago que las malas representaciones han causado y causan en las costumbres¹³.

El intento de crear una comedia reglada al modo neoclásico fue algo posterior a la redacción de las primeras tragedias o a las citadas traducciones de Racine, cuya acogida se sabía de antemano minoritaria. En cambio, la utilidad de las comedias pasaba por la aceptación de un público acostumbrado a toda clase de «bárbaros desarreglos», lo que convertía la empresa en muy ardua. De hecho, en un primer momento, la teoría ilustrada se limitó a tomar el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, como motivo de discusión y así rechazar el dictado del público como excusa para la redacción de comedias imperfectas. Los que deseaban asentar las bases para una nueva comedia censuraban la poética dramática de Lope de Vega, la de su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609)¹⁴, que se basaba en su propia experiencia de dramaturgo, en la práctica de su oficio en vez de seguir la opinión de las autoridades¹⁵. Tal condena

se explica no sólo por razones históricas, del gusto del presente contra el del pasado, sino, quizás sobre todo, por la dicotomía existente entre los intereses neoclásicos e ilustrados de unos —los preceptistas, los reformadores, la *intelligensia* de la época— y los intereses de quienes viven de los corrales de comedia y su público —la mayoría de autores—. Hay que añadir otras dos concausas: la preocupación por las críticas que el teatro español recibe por parte de algunos extranjeros, lo que fomenta el debate peninsular sobre la bondad o no de la comedia barroca; y el hecho de que se ve en Lope de Vega al portavoz teórico y al primer responsable del desarreglo de la cartelera coetánea. La elección, además, de Lope de Vega viene propiciada por la fama alcanzada por el *Arte nuevo*..., pero también porque su obra teatral está mucho más cerca del gusto popular, del «vulgo» de su época, que Calderón, más difícilmente criticable ya que, desde 1651, su teatro se estrenó a menudo al amparo de Felipe IV¹⁶.

Ignacio de Luzán distinguía, con todo, entre el teatro de Lope de Vega y el de mediados del siglo XVIII, que le parecía muy inferior al del ingenio

¹³ Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1753, p. 247.

¹⁴ No se mencionan otras reflexiones suyas, hoy recogidas, por ejemplo, por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, CSIC, 1961.

¹⁵ Véase Rosana Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 381-391.

¹⁶ Josep Maria Sala Valldaura, «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 163-193; la cita en la p. 165.

barroco. El aragonés deseaba utilizar los argumentos de Lope para combatir la literatura dramática al uso y no tanto la de la centuria anterior. Algo comparable hará Blas Antonio de Nasarre, en 1749, en su edición de las comedias y entremeses de Cervantes¹⁷. Fiel seguidor de Cascales, Nasarre menciona, como era habitual, el parecer crítico de los extranjeros —particularmente recoge las opiniones de Du Perron— y se muestra muy crítico con las obras de Lope y de Calderón, esgrimiendo condenas de escritores del XVII (Villegas, Antonio López de Vega...). El diagnóstico es contundente:

Disparan otros muchos más que todos los referidos, y no es su comedia otra cosa que una junta de impropiedades, indecencias y pasos mal avenidos: pueril la invención, confusa y vulgarísima la disposición de la maraña, y su nudo (aun sin haberlo apretado) más cortado que suelto, como si fuera el gordiano. ¿No son todos estos disparates clara señal de que van sus autores a ciegas y se atreven a esta parte de la poesía fiados sólo en la osadía de la ignorancia? Pues en el estilo y artificio de los versos os digo yo que lo enmiendan. Pero en esto no hay que extrañar que, habiendo asentado que no saben lo que escriben, ni viene a hacer novedad el ver confundir los dos estilos trágico y cómico, de suerte que jamás pueda percibirse cuál de ellos siguen, ni admiración tantos desatinos, tantas coplas sin alma, sin razón y aun sin inteligencia como allí se representan¹⁸.

El primer neoclásico en intentar prácticamente la empresa y componer una comedia según los principios que Luzán o Nasarre habían defendido será Nicolás Fernández de Moratín con *La petimetra*, publicada en 1762, pero sin que se llegara a estrenar. En el primer párrafo de la «Disertación» con que encabeza la obra, Moratín el Viejo alude de nuevo al «Arte» lopesco para proponer una nueva estética acorde con la verosimilitud y la utilidad moral:

La disculpa que da no me parece digna del grande entendimiento suyo, pues dice que escribió sin el arte por congeniar con el pueblo y dar gusto al vulgo ignorante; pero yo no puedo creer que, aunque al vulgo le agrade una cosa desarreglada (que no niego que sucede), le desagrade otra sólo porque está hecha según arte. La razón es clara, y no la hay para que al vulgo le disguste una comedia o una tragedia sólo porque guarda las tres unidades de tiempo, lugar y acción¹⁹.

¹⁷ Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1749, tomo I.

¹⁸ Blas de Nasarre, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 88-89.

¹⁹ «Disertación», *La petimetra, Teatro completo*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2007, p. 128.

La voluntad de cambiar la escena española se apoya, sobre todo, en razones morales, según la prioridad que el XVIII otorga siempre a la filosofía moral y a su puesta en práctica por la política y la cultura. Siguiendo a Nasarre y a sus autoridades (Cervantes, Villegas), Nicolás Fernández de Moratín, en su primer *Desengaño al teatro español* (1762), no olvida este argumento, que también considera más importante que el estrictamente literario:

Pero todos estos defectos me parecen nada respecto de otro mayor, que es la falta de instrucción moral. Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro, pero está hoy desatinadamente corrompido. Él es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías²⁰.

Simultáneamente, la nueva hornada neoclásica combatía también el teatro popular desde la prensa. José Clavijo y Fajardo dedica ya la tercera entrega de *El Pensador* al tema, fingiendo haber oído a dos extranjeros despotricar de las obras españolas que se estrenaban porque no respetaban las tres unidades en detrimento del «buen gusto y la razón» y de la «ilusión», porque los actores repetían como papagayos lo que el apuntador les decía, porque nada tenía pies ni cabeza ni resultaba creíble, etc.²¹.

LA COMEDIA NEOCLÁSICA

Es sobradamente sabido que tales ideas, las neoclásicas, serán amparadas y alentadas por diversos políticos ilustrados: Patiño, el marqués de la Ensenada, el conde de Aranda, Campomanes, etc. Unos y otros, hombres de letras y gestores de la *res publica*, coincidían con lo que Ignacio de Luzán había afirmado: «todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y lo que más coopera en la política es la moral»²². Sin embargo, toda la estructura comercial del teatro dependía de ese «vulgo ignorante», que al fin y al cabo, con su asistencia y aplausos, daba de comer a tantos actores y a tantos necesitados de los hospitales de la caridad. *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín, no consiguió estrenarse. La aceptación popular de la comedia neoclásica únicamente se empieza a producir, bastante más tarde, a finales del siglo XVIII y,

²⁰ Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed. de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia; Comunidad de Madrid, 1996, p. 156.

²¹ *El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1763, I, pensamiento III. Ed. facsímil: Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo de Lanzarote, 1999, 7 tomos.

²² Ed. cit., I, IX [X], p. 173.

sobre todo, a comienzos del siglo XIX, con *El señorito mimado*, presentada a menudo como *Los efectos de la mala educación*, de Tomás de Iriarte, y *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín.

Más allá de sus concesiones a la risa de los graciosos y de algunas impericias de novel en el teatro y en el teatro neoclásico, Nicolás Fernández de Moratín había apostado por lo que, en feliz síntesis, llama «razón natural», y afirmaba que el sujeto de *La petimetra* «le parece propio y el asunto natural para lo cómico. Heme apartado de los comunísimos que tenemos donde todos son enamorados, duelistas y guapetones; pero tampoco lo he olvidado del todo, por ser del gusto y carácter de la nación»²³. Su apuesta, en particular, y la de los neoclásicos, en general, respondían, sin duda, a unas nuevas necesidades emanadas de un cierto cambio en el gusto y hasta de una emergente cultura del ocio y del negocio, pero las costumbres artísticas (temáticas, escénicas, lingüísticas, etc.) retrasaron su incorporación en el circuito comercial.

A partir del estreno de *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, en 1788, la aceptación de la comedia neoclásica representa la entrada en las carteleras de una nueva manera de entender la literatura. En realidad, su cercanía a los nuevos intereses sociales y morales hará que muy pronto compita, en las preferencias de las clases medias y altas, con la novela, aunque sólo ocupa una parte muy menor de la programación teatral. El afán de iluminar la realidad de la época corre paralelo con el primer auge del periodismo, también el costumbrista, pero no faltan afinidades con los sainetes de Ramón de la Cruz, cuyas burlas y sátiras ya apuntaban al mismo blanco: por ejemplo, *El hijito de vecino* sirvió de fuente a Iriarte para *El señorito mimado*. Según acabo de escribir en otro lugar, existe una

estrecha vinculación de las llamadas en aquel entonces comedias morales con la axiología que ha fundamentado nuestro comportamiento en los siglos XIX y XX y con muchos de los procedimientos más aplaudidos en nuestros coliseos teatrales. Por otra parte, no sólo la comedia neoclásica, también el sainete costumbrista, el drama o la comedia sentimental tan relacionada con los conflictos sociales e individuales del amor, el periodismo atento a la novedad y la opinión pública, la novela en sus buceos psicológicos y calas en la marginación, el memorialismo y la literatura del yo o los libros de viajes se convertirán en los caminos por los que la ideología burguesa va a transitar²⁴.

²³ «Disertación», ed. cit., p. 62.

²⁴ Josep Maria Sala Valldaura, «La lengua y el gesto de la sonrisa: el ethos burgués de las comedias neoclásicas», en *La época de Carlos IV*, Oviedo, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII-Universidad de Oviedo, en prensa. Para estas líneas, empleo también algunas de las síntesis de «La comedia neoclásica», capítulo que Lyceus me solicitó para una Historia de la literatura española en internet.

No cabe deslindar la intención moral que guía a los autores de la comedia neoclásica de los cambios en los códigos teatrales. Frente a un teatro poco atento a la realidad inmediata y a sus preocupaciones más esenciales, que venía rigiendo la escena española desde épocas anteriores, se trata ahora de una dramaturgia de la intimidad y la cotidianidad, que escoge temas sociales de interés general y que rechaza la espectacularidad y los efectos heredados del Siglo de Oro. Para Iris M. Zavala, lo que se busca es enseñar un «código de comportamiento ‘correcto’, ‘burgués’ si se prefiere, pero sobre todo urbano», que se organizó «contra los antiguos modos jerarquizados y demarcados de los siglos XVI y XVII»²⁵. Apoyándose en una cita de *El barón* —cada cual / en la clase en que se halla / debe procurar ser más—, José Antonio Maravall ve en el teatro de Leandro Fernández de Moratín el reflejo de este nuevo paradigma:

de un lado, franco estímulo al movimiento ascensional y aceptación de la actitud de competencia, típica de la sociedad urbana; de otro lado, reconocimiento de un flexible marco en el que ésta se contiene y recomendación de que no se rompan los límites de ese marco²⁶.

La nueva teatralidad, la nueva dramaturgia responden a un nuevo sistema social, el cual obliga a una sintaxis dramáticonarrativa trabada, con escenas concatenadas coherentemente y un desenlace relativamente justificado por el desarrollo de la fábula.

En esta literatura dramática, se critica la mala educación y la hipocresía de los nuevos consumos, que la nueva moda del cortejo encarna²⁷. En cambio, al no ser propios de la clases media y alta, no recoge los comportamientos otrora aristocráticos perpetuados por el majismo de los barrios populares. Este majismo se equipara en otros géneros con la idiosincrasia española, según han señalado tantos (Cánovas del Castillo, Pérez Galdós, Ortega y Gasset, Caro Baroja, René Andioc, José Antonio Maravall, González Troyano, entre otros). Dos falsificaciones frente a la utilidad social, que Goya supo satirizar como nadie en sus *Caprichos*²⁸.

²⁵ Iris M. Zavala, «La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII», en M. Di Pinto *et alii*, *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan, pp. 399-415; la cita en la p. 402.

²⁶ José Antonio Maravall, «Del Despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín», en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. de M.^a Carmen Iglesias, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 291-314; la cita en la p. 305.

²⁷ Todavía resulta muy esclarecedor el libro de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972, aunque los estudios de Mónica Bolufer, María Ángeles Pérez Samper, etc., están profundizando notablemente en el conocimiento de la mentalidad y la consideración de la mujer de aquella época.

²⁸ Remito a René Andioc, «De Caprichos, sainetes y tonadillas», en *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 147-183.

La comedia de costumbres neoclásica se centra por ello en el diálogo, en la discusión razonada de los problemas. Para cumplir con tales propósitos, para representar el mundo y la sociedad coetáneos, los personajes no pueden ser figuras completamente caricaturizadas o tipos ridiculizados por la tradición teatral: por el contrario, en el teatro neoclásico, bastantes gozan de dignidad y estima y poseen algún grosor psicológico e ideológico. Tal dignificación y dicho aprecio se relacionan con la progresiva importancia social que la burguesía va consiguiendo, detectable, por ejemplo, en el nuevo papel que asume la mujer en la calle y sobre el escenario al replantearse la conveniencia de las viejas costumbres. En consecuencia, el número de personajes presentes en escena se reduce ostensiblemente y los diseños escenográficos de interiores son a menudo preferidos, mientras se incorporan nuevos espacios de sociabilidad, como el café de *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín.

NEOCLÁSICOS FRENTE A POPULARISTAS

Con sus empleos en la Administración del Estado, sus cargos en academias y bibliotecas, sus cátedras, sus dictámenes, censuras, etc., los neoclásicos tenían el poder de influir en la academia y el periodismo, de decidir, acordar, ordenar y hasta prohibir, aunque carecían del poder de los coliseos, en manos, por ejemplo, de quienes aplaudían a ese veterano actor llamado tío Espejo, incapaz de entender qué era una tragedia. Lograban nombrar corregidores para la adecuada policía de los teatros, prohibían los besos de las tonadilleras y de los cómicos, hasta no permitían «poner celosías, ni que estén mujeres cubiertos los rostros con los mantos» en los balcones y alojeros²⁹, y luchaban por renovar el vestuario, remozar los bastidores, adecentar la interpretación y los locales, etc. Con todo, el público seguía admirando las comedias mágicas demoníacas, las no muy distintas protagonizadas por santos y las de figurones, como el llamado Lucas del Cigarral de *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, al igual que continuaba riendo con los graciosos como el citado Espejo, Chinita, Rosalía Guerrero, Ayala o Miguel Garrido. A lo largo del siglo, las funciones y las buenas recaudaciones perpetúan algunos títulos: *Marta la Romarantina*, de Cañizares, la serie de *Pedro Vayalarde*, *el mágico de Salerno*, de Juan Salvo y Vela, o la de *El anillo de Giges*, cuyas dos primeras partes son de Cañizares y las dos restantes,

²⁹ Bando de 19 de enero de 1760, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, prólogo e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997 [ed. facsímil de la de Madrid: Est. Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1904], pp. 655-656.

respectivamente, de Herrera y Barrionuevo (o de Manuel Guerrero) y de este último³⁰.

Por la Real Cédula de 9 de junio de 1765, se prohibieron los autos sacramentales, que todavía a mediados de siglo disfrutaban de una muy calurosa acogida; piénsese, por ejemplo, en *La lepra de Constantino*, *El diablo mudo* o *A tu prójimo como a ti*, los tres de Calderón de la Barca. Debió influir a favor de esta prohibición la ojeriza con que tantos obispos observaban el teatro, siempre predisuestos a pedir que en sus diócesis no se representara obra alguna: verbigracia, los de Lérida, Tarazona, Cartagena y Valladolid o los arzobispos de Zaragoza y Granada durante la década de los cincuenta. Añádase que el peso que Clavijo y Fajardo tenía en materia teatral desde las páginas de *El pensador matritense* resultó probablemente decisivo, pues, por una vez, los partidarios de la reforma teatral y los sectores eclesiásticos opuestos a las representaciones públicas y privadas coincidieron³¹.

Sin embargo, la orden de 1765 concernía también a las comedias de santos, cuya representación ya había sido prohibida unos años antes. Era evidente, pues, y según reconoce el propio redactado de la resolución, que no se observaba lo decretado por Fernando VI, y otro tanto va a ocurrir con las nuevas disposiciones, puesto que se renovará la prohibición de comedias de santos en 1778, con el añadido de las de magia. Basta argüir como prueba de la inobservancia que una de las obras de mayor éxito en el Teatro de Barcelona de fines del siglo XVIII será *La más heroica barcelonesa*, *Santa Eulalia*, de Ignacio o Ignasi Plana, que fue representada durante veintiocho días en octubre y noviembre de 1794³². Para explicar tan excelente acogida, súmense al tema local y al hecho de que el autor era muy conocido en los medios teatrales de la ciudad, otros factores de mayor incidencia: la morbosidad del martirio de la muchacha, torturada cruelmente y quemada, antes de ascender al cielo convertida en paloma; el haberse estrenado «con todo su magnífico teatro, decorado de varias mutaciones, una de Jardín, dos de Gloria, dos Elevaciones, con todo lo demás que a la pieza le compete, todo nuevo, adornado del mejor gusto; con sainete y tonadilla»³³, según el aviso del *Diario de Barce-*

³⁰ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2.ª ed. corr. y aum., 2 vols. (Para la autoría de la tercera y cuarta partes de *El anillo de Giges*, II, p. 901, notas 62 y 63.)

³¹ Véase Ramón Esquer Torres, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII», *Segismundo*, 2 (1965), pp. 187-226.

³² Josep Maria Sala Valldaura, *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lérida, Milenio, 2000, p. 240.

³³ Del día 9 de octubre de 1794; transcrito por Josep Maria Sala Valldaura, *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 93.

lona; y la espectacularidad final, ya que «en la última mutación de Gloria estará colocada la niña en medio del tablado, para que el público oiga los últimos versos y, concluidos, la tramoya donde está colocada dicha niña, la traspasará hasta el último del centro del foro», según se anuncia en el mismo periódico unos días después, el 20 de octubre de 1794³⁴.

Por lo tanto, aunque la lucha era desigual en el terreno de la preceptiva y la crítica, el combate se alargó hasta las postrimerías del siglo y aun después. Al fin y al cabo, el público respondía a unas emociones o estímulos primarios (recogidos en campos semánticos algo variopintos, como «asombro», «miedo», «erotismo», «morbosidad» o «burla», «ridiculización»...), que hoy explican también un alto número de películas y espacios de televisión y que la literatura populariza desde siglos. Probablemente, los magos demoníacos se llevan la palma y las palmas en los tablados dieciochescos, aunque se benefician de la compañía de los graciosos. Entre bichas —mitad seres humanos, mitad animales, después convertidas en soldados armados— aparece la protagonista de *Marta la Romarantina*, la aplaudidísima obra de Cañizares. A Marta le suelen «apetecer cosas nuevas»³⁵ y al público, la acumulación de apariciones, desapariciones, transformaciones, vuelos incluso hasta los aposentos, amén de la música de caja y clarines, peleas, aves cruzando la caja escénica, carros, sepulcros que se abren, mutaciones, etc.

El asombro de Francia, Marta la Romarantina se estrenó en 1716³⁶, se representó hasta entrado el siglo XIX y tuvo bastante descendencia (por ejemplo, tres partes más o *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*). Ésta última, del propio Cañizares, fue también muchas veces repuesta en Madrid hasta febrero de 1857³⁷. Nada pudieron contra tales comedias de magia las prohibiciones y la constante, tenaz labor teórica e institucional de los seguidores de Luzán, Clavijo o Nicolás Fernández de Moratín. El nuevo montaje de la tercera parte de *Marta la Romarantina* (1770), de Domingo María Ripoll Fernández de Ureña, ocupaba once días de la cartelera del teatro de la Cruz de Madrid en febrero de 1784, a pesar de que el *Memorial literario* repitiera sus habituales diatribas contra el género, proporcionándonos en esta ocasión algunos datos interesantísimos de sus espectadores:

El público nos dispensará de que no demos el argumento de una comedia en que el héroe es el diablo, la trama es del diablo, los lances son

³⁴ *Ibidem*, p. 94, o *El teatro en Barcelona...*, *op. cit.*, p. 133.

³⁵ *Comedias de magia*, ed. de Fernando Domenech Rico, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 183, v. 68. (Además de *El asombro de Francia, Marta la Romarantina*, incluye *Duendes son alcabuetes y el Espíritu Foletto*, de Antonio de Zamora.)

³⁶ René Andioc y Mireille Coulon, *op. cit.*, II p. 634.

³⁷ Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 248a.

del diablo y, en fin, donde los enredos son del diablo, la solución de ellos es del diablo y, en fin, donde Marta es una muñeca del diablo. [...] Lo peor que tienen estos deformes comediones es que al vulgo ignorante le hacen más barbaro y tal vez más perverso, pues creyendo algunos o que pasó verdaderamente lo que es cuenta de Marta y otros mágicos diablescicos o que pueden regularmente suceder tales disparates [...] se echan los infelices por esas tierras a buscar al diablo. [...] A esto se añade que el tiempo en que se suelen representar estas infernales visiones es o el de la Natividad o de Carnestolendas, tiempo en que es costumbre que vayan a los teatros las criadas, los sirvientes, los niños y otras gentes de la más descuidada educación [...] jamás llega a borrarse la estampa que dejaron en su corazón, ¡a tanto llega la barbarie y el interés!³⁸.

De creer en el poder de sugestión de estos montajes, cabría considerar irónicamente que las comedias de magia alcanzaban la ilusión de verdad, la verosimilitud que tanto propugnaban, desde las huestes enemigas, los neoclásicos para sus piezas regladas. La evolución de la ingeniería teatral explica en buena medida el porqué tales diablos alargaban su vida teatral década tras década hasta convertirse en centenarios. Por ejemplo, el aviso que el *Diario de Barcelona* publica cerca de las Navidades de 1797, el 18 de diciembre, explica el renovado éxito de *Marta la Romarantina* en el coliseo catalán: «con una decoración nueva y diferentes tramustaciones [transmutaciones]», gracias al pintor Francisco Ferrer y al maquinista José Máiquez³⁹. Otro tanto ocurrirá con el enésimo reestreno de *El anillo de Giges*, que se repone «exornada con tres decoraciones nuevas y todas sus transformaciones y tramoyas» en agosto de 1798⁴⁰, lo que confirma la importancia de las paulatinas mejoras escenográficas en un género que complace especialmente por la espectacularidad de su dramaturgia.

LA ESTÉTICA POPULAR

Desde la antropología cultural, la sociología del consumo literario, el paradigma de la recepción, la historia de las mentalidades y la teoría de las emociones, la bibliografía de los últimos años ha acotado bastante bien los gustos más generalizados de los espectadores del teatro popular, particularmente el del siglo XVIII. Algunas inclinaciones de índole afectiva se deben a

³⁸ Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Maryland, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, pp. 143-144.

³⁹ Josep Maria Sala Valldaura, *Cartellera...*, *op. cit.*, p. 132, o *El teatro en Barcelona...*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰ *Diario de Barcelona*, 19 de agosto de 1798. *Cartellera...*, *op. cit.*, p. 145, o *El teatro en Barcelona...*, *op. cit.*, p. 100.

la propia pasión de los aficionados, lo que explica la existencia de bandos favorables a un local o a otro, la autorreferencialidad de los actores en los sainetes de costumbres teatrales, la fama de ciertas tonadilleras, etc. Junto con estas causas de menor entidad, sobresalen otras, muy bien sintetizadas y ejemplificadas por René Andioc. Si resumimos en exceso, a modo de recuerdo, su examen de las obras de mayor éxito a lo largo del Setecientos⁴¹, observaremos, en primer lugar, la preferencia por las comedias de teatro, es decir, por las que obligaban a aumentar el precio de la entrada debido a su puesta en escena más rica y compleja. Sin olvidar factores imprevisibles como una ola de calor, la lluvia... o la competencia entre locales —incluyendo los particulares con representaciones públicas—, cabe subrayar la importancia de la risa del sainete para el éxito de toda la función y también el de las tonadillas, aunque en ello no sea ajeno el contoneo y la picardía de quienes las cantaban. El término a veces empleado de «fiesta» para referirse a la variedad y la unidad de la función explica bastante bien lo que las mayorías exigen al teatro: «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»⁴².

Tal preferencia por la dramaturgia espectacular fundamenta no sólo el dinamismo con que se acumulan los episodios, el empleo de muchos figurantes, las idas y venidas, los desfiles y los duelos, batallas, naomaquias, etc., sino el abigarrado aprovechamiento de todos los recursos de que dispone la caja escénica, sus laterales, el foro y el infierno del escenario. Y eran bastantes, a tenor de las «alhajas y trastos» que enumera José Antonio de Armona en su *Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarrropa. Año de 1777*⁴³, o del inventario del Teatro de Barcelona del 19 de abril de 1794, que menciona telones, bambalinas, «nuboladas», mutaciones, bastidores..., además de toda clase de lienzos, estatuas, muebles, accesorios, etc.⁴⁴. Las tramoyas resultan más fáciles de imaginar para el aficionado al teatro actual, ya que guardan cierta semejanza con la maquinaria de los teatros actuales; J. M. Ruano de la Haza explica su uso:

⁴¹ René Andioc, «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII», *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia; Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976, pp. 31-121.

⁴² *Ibidem*, p. 35.

⁴³ Apéndice 10.º, VI, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, ed. de J. Álvarez Barrientos, E. Palacios Fernández y M. del C. Sánchez García, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988, pp. 319-328.

⁴⁴ «Inventari de la Casa Teatre de Barcelona (19 d'abril de 1794)», en Josep Maria Sala Vallaura, *Cartellera...*, *op. cit.*, pp. 209-222.

Las tramoyas eran movidas por cierta maquinaria especializada —poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabestrantes, grúas— y por medio de dos series de contrapesos que descendían a plomo desde el «desván de los tornos», a través de unos escotillones abiertos en los dos suelos de los corredores, hasta el foso del teatro⁴⁵.

Más difícil resulta comprender el funcionamiento de las mutaciones, debidas a los bofetones, llamados así por la rapidez con que giraban. Según el *Diccionario de Autoridades*, *bofetón*

en los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta y tiene el mismo movimiento que una puerta, y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación⁴⁶.

En realidad, no todos los bofetones se guardaban en los laterales del tablado, pues algunos bajaban con las tramoyas.

A lo largo del siglo, se suceden opiniones contradictorias sobre la bondad de la tramoya y las mutaciones, la agilidad de los actores, sus caídas, etc. No debía ser fácil trabajar con tantos artefactos e ingenios y poseer tantas habilidades. Por ejemplo, Muñoz Morillejo copia las «Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los dramas», publicadas en el *Diario de Madrid* en 1790, lo que pone de manifiesto la dificultad de ciertos efectos lumínicos y lumínico-acústicos:

el iluminar demasadamente las tramoyas, de transparentes y perspectivas con muchas arañas, candilejas, lamparillas y morteretes, y tanto peor si son luces de movimiento o hay que figurar relámpagos y llamas de infierno con pólvora y pez molida, en comedias donde hay tempestades o tienen papeles demonios⁴⁷.

Otros factores coayudaban, según Andioc, a las buenas recaudaciones y a no tener que echar mano de otras piezas del repertorio. La música tenía un destacado papel en la función y en toda clase de obras, e incluso cambiarla suponía una forma de renovación, en cierta medida equivalente a las mejoras técnicas de la puesta en escena.

El exotismo y, en general, todo lo que contribuyera a la magnificencia llevan a la utilización de ambientes lejanos, un vestuario más o menos adecuado a otras épocas y países, temas mitológicos, alegorías, etc.

⁴⁵ «El decorado espectacular», en J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 470-471.

⁴⁶ Uso la ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002, en tres tomos.

⁴⁷ J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Imp. Blass, 1923, pp. 82-83.

Uno de los miedos de los autores de tragedias neoclásicas radicaba en que su sublimidad patética no fuera confundida con los excesos tremendistas de los dramas históricos y comedias militares. Por ejemplo, la *Athalie*, de Racine, traducida por Eugenio de Llaguno y Amírola o el *Guzmán el Bueno*, de Moratín el Viejo, juegan sin duda con el horror de que los padres tengan que sacrificar a sus hijos, y recuérdese lo que Leandro Fernández de Moratín cuenta sobre su padre, quien aconsejó a Ignacio López de Ayala que tachara la escena de *Numancia destruida* en que «hacía salir al teatro los jóvenes de Lucía con los brazos cortados»⁴⁸. Por el contrario, el público del patio, pero también el de los aposentos, gustaba de los ajusticiamientos en las comedias de bandoleros y pedía lances tan subidos de tono como el de la posesión por el demonio de santa Afra, probablemente el motivo que dio lugar a que Tomás de Añorbe y Corregel escribiera *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, tan bien acogida. La morbosidad explica la serie de comedias de santas con protagonistas que en algún momento se vieron forzadas a prostituirse: *Vida y muerte de la Magdalena*, de Fernando de Zárate; *Ramera de Fenicia y feliz samaritana, Santa Eudoxia*, del aragonés Vicente Camacho; *La ateísta penitente, Santa Eudoxia*, de Cañazares, etc.⁴⁹.

En los años cincuenta, las comedias de santos ocupan un lugar muy destacado en las carteleras: así, *El fiel Abraán y el justo Lot*, quizás de Cubillo, y *Las tablas de Moisés*, anónima, fueron representadas en las Navidades de 1757, respectivamente, en el Teatro del Príncipe y en el de la Cruz, y fueron «las más concurridas de la temporada», por encima de una nueva *Juana la Rabicortona*, de Antonio Pablo Fernández, la segunda parte de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Salvo y Vela, y de la zarzuela *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, de Ramón de la Cruz⁵⁰. De todos modos, como afirma Julio Caro Baroja, no había tantas diferencias entre unos subgéneros de comedia y otros, especialmente por lo que respecta a las de magia y de santos, que compartían diablos que producían ora miedo ora risa y que mezclaban «lo trágico y terrorífico» con «lo cómico»⁵¹, probablemente porque, a pesar de la campaña literaria de Feijoo, los mosqueteros y la cazuela no deslindaban muy bien las creencias religiosas de la credulidad, los milagros de las milagrerías.

⁴⁸ «Vida de don Nicolás Fernández de Moratín», en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Atlas, 1944 [1846], p. XII, BAE 2.

⁴⁹ Véase Emilio Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida, Milenio, 1998, especialmente las pp. 121-123.

⁵⁰ René Andioc, *Teatro y sociedad...*, op. cit., p. 38.

⁵¹ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 74.

«Desde la infancia, el español se familiariza con lo maravilloso», afirma René Andioc⁵² a la vista de tantos almanaques y pronósticos como se publican y de tantas vidas de santos milagrerros como se cuentan. No hay duda de que los autores no quieren contrariar la alienación del espectador, que desea olvidar por unas horas la inmovilidad social y las dificultades económicas, y

si la comedia de magia logra todos los sufragios, es pues debido sin duda a que se funda más que cualquier otro tipo en la *variedad* del espectáculo, pero —y en último análisis esto explica aquello— 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 vigente⁵³.

El escapismo forma parte de este teatro popular: Pedro Vayalarde vive en la riqueza y en la libertad más absoluta, mientras que Marta la Romarantina se casa con un barón. El conformismo y un cierto rencor se mezclan seguramente en la risa con que se desprecia el linaje y la ranciedad de los figurones en las diversas comedias que protagonizan. De todos modos, no se ataca a la alta nobleza, sino a quienes presumen falsamente de pertenecer a ella y, en ninguna ocasión, la mala conducta de un príncipe o rey posee un alcance de protesta política. Por el contrario, la admiración por ciertos reyes ilustrados ocupará la pluma de autores tan exitosos como Luciano Comella o Gaspar Zavala y Zamora, en una renovación y actualización del drama histórico.

Los gustos comunes de los aficionados al teatro que se estrena en el siglo XVIII y se repite en toda clase de locales particulares corroboran los gustos de la literatura dramática popular en general. Por supuesto, los autores que viven de la escena procuran satisfacerlos, haciendo caso omiso a los difuminados límites entre un subgénero y otro. Importa hallar la «novedad» del asunto en el paisaje de lo muchas veces conocido y aplaudido. Lo habitual era mezclar ingredientes: *El asombro de Jerez y terror de Andalucía, don Agustín Florencio*, una comedia de bandoleros tildada inicialmente como «indecorosa e irreverente»⁵⁴, de Gabriel Suárez, y al fin estrenada en 1740, empieza casi con una naomaquia. Lo militar se asocia con lo mágico, la mitología con la magia, el erotismo con las hazañas de los guapos y bandoleros, y las comedias de capa y espada, que Manuel Guerrero bautiza como comedias amatorias, «entretejen amores, celos y duelos»⁵⁵. Lo impor-

⁵² René Andioc, *Teatro y sociedad...*, *op. cit.*, p. 91.

⁵³ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁴ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral...*, *op. cit.*, II, p. 902, nota A.70.

⁵⁵ Manuel Guerrero, *Respuesta a la Resolución que el Rev. P. Gaspar Díaz de la compañía de Jesús dio en la Consulta Teológica [...] donde se prueba lo lícito de dichas*

tante es no aburrir, y de ahí que la acción deba enhebrar, mejor o peor, los lances uno tras otro, sin respetar el principio de causalidad: «Allí había una tempestad, y luego un consejo de guerra, y luego un baile, y después un entierro... En fin, ello es que al cabo de esta tremolina, salía la dama con un chiquillo de la mano, y ella y el chico rabiaban de hambre [...], según ocurre en *El gran cerco de Viena* de la parodia moratiniana⁵⁶.

La explosión de una mina, la imitación por parte del vestido del color de la carne humana, una referencia a la actualidad... todo es aprovechado por un teatro que es tan aplaudido como denostado. Una crítica por la enésima reposición de la primera parte de *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, aparecida en el *Correo de Madrid o de los ciegos*, sintetiza perfectamente el placer estético que buscaban estas obras, las ambiciones y limitaciones de su puesta en escena y el juicio que merecían entre los cultos y neoclásicos:

la única utilidad que [las obras como ésta] pueden dar de sí se reduce al deleite de la vista o a la suspensión de la imaginación, cuando las decoraciones son agradables y cuando se ejecutan las tramoyas con artificio delicado y oculto. Nada de esto hubo en el dichoso *Mágico de Salerno*. Las perspectivas de jardines, salones, etc., son tan comunes que estamos cansados de verlas. Los hundimientos también lo son y, además, se conoce, sin discurrir nada, como se ejecutan. Etc. Bayalarde, Marta, Giges son las más de la basura dramática entre los modernos⁵⁷.

El inglés Alexander Jardine nos dejó en sus *Cartas de España* (1788) otro buen resumen de los gustos teatrales del país en que fue diplomático: «En la escena —escribe— sólo les agrada la intriga, el vicio, la picardía, la bufonería chabacana, la crueldad y lo maravilloso»⁵⁸. En la década anterior, en 1773, Tomás de Iriarte había tratado las preferencias del público del teatro en *Los literatos en Cuaresma*, poniendo de relieve los muy distintos gustos con que los espectadores iban a los coliseos. Muchos asistentes debían esperar «tempestades, eclipses, batallas, caballos, leones, tigres y toda casta de

comedias y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla, Zaragoza, Francisco Moreno, 1743, p. 15; *apud* Emilio Palacios Fernández, «Teatro», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 135-231; la cita en la p. 220, n. 25.

⁵⁶ Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o el café*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, acto II, viii, pp. 116-117.

⁵⁷ *El Correo de Madrid o de los ciegos*, 29 de diciembre de 1786, p. 96, en Ada M. Coe, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁵⁸ Alexander Jardine, *Cartas de España* (1788), ed. de José Francisco Pérez Berenguel, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, p. 269; *apud* Peter Jehle, «Héroes civiles. El teatro entre la cultura erudita y la tradición popular en España», *Iberoamericana*, VI, 22 (2006), pp. 23-41; la cita en la p. 30.

monstruos», como el caballero que Iriarte coloca en la luneta. Otros tantos, al igual que el campesino, miran el escotillón y la parte alta de la caja, en espera de apariciones, hundimientos, vuelos... y con la esperanza de «que alguno de los personajes que representan saliese herido mortalmente o precipitado de un caballo, o bien despeñado de una elevada roca y diese una tremenda y estrepitosa caída en mitad de las duras tablas»⁵⁹. Según el escritor neoclásico, el auditorio se complace, entre otras inmoralidades del sainete, con «una maja (frutera, tabernera o cosa semejante) que funda toda su graciosidad en algunas expresiones bajas y sin ingenio, pronunciadas con cierto dejo afectado y acompañadas con un poco de gesto y contoneo»⁶⁰.

POR UNA HISTORIA DEL TEATRO DIECIOCHESCO MÁS MATIZADA

Quienes compartían la condena artística y moral de esta literatura dramática no cesaron en sus diatribas contra la literatura dramática de éxito y sus autores. Verbigracia, Emilio Cotarelo transcribe una larguísima carta del propio Tomás de Iriarte, que sirvió para la redacción de *Los literatos en Cuaresma*. En ella comenta la tragedia *Hormesinda*, de Nicolás Fernández de Moratín, y juzga muy severamente la persona y la obra de Ramón de la Cruz,

en cuyos sainetes queda, por lo común, el vicio aún más exaltado de lo que en la vida humana lo está realmente. Alguna leve disculpa pudiera tener aquel autor en el modo indecente de representar las costumbres si, en medio de pervertir el corazón con la doctrina de sus obras, deleitase el entendimiento con el arte e invención de ellas. Mas ¿qué deleite puede resultar de unos dramas sin enredo, interés ni acción, en que todo se reduce a hacer sacar al teatro el mayor número de personas que se pueda y haya en la compañía y a ocuparlas en diálogos inconexos entre sí, que, además de no observar pureza y propiedad en el lenguaje, no tienen enlace con la solución?⁶¹.

En su cruzada moral y artística, la crítica neoclásica prosigue década tras década contra todos los aspectos de la literatura dramática coetánea: en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790), Jovellanos llega a sostener que «un teatro tal es una peste pública, y el Gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre»⁶². Concluye que hay que cambiar el

⁵⁹ Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*, ed. de Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 189.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 195.

⁶¹ Tomás de Iriarte, «Carta sobre Moratín y Ramón de la Cruz», en Emilio Cotarelo y Mori, *Tomás de Iriarte y su época*, ed. de Marta Agudo, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2006, pp. 474-482; la cita en la p. 481.

⁶² Melchor Gaspar de Jovellanos, *Obras escogidas*, ed. de Ángel del Río, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, I, p. 147.

repertorio y «los instrumentos de la representación» con el objetivo de convertir el teatro en «una escuela para la juventud, un recurso para la ociosidad, una recreación y un alivio de las molestias de la vida pública y del fastidio y las impertinencias de la privada»⁶³. Asocia a los espectadores del teatro popular con las preferencias por el que denomina «género ínfimo y grosero»⁶⁴, estableciendo un criterio social y económico que implica que el pueblo llano busque otros esparcimientos y deje de concurrir a las casas de comedias.

Muy poco antes, pero tras la muerte de Carlos III en diciembre de 1788, Leandro Fernández de Moratín compone *La derrota de los pedantes*, y aporta también una consideración política bastante nueva al rechazar que los autores popularistas escriban sus panegíricos necrológicos, cuando se trataba de una costumbre literaria absolutamente generalizada en todos los sectores de la literatura, hasta en la más humilde. Moratín se explaya a gusto contra los que en sus cartas llama, entre otras lindezas, «insensatos»⁶⁵:

Otros, y éstos, éstos son los más en número y los más insolentes, que pasan la vida atando en insufribles versos una polilla asquerosa, que embadurnan y apestan el teatro con unas cosas que llaman comedias, compuestas de retazos mal arrancados de aquí y de allá, atestadas de más defectos que los originales que copian, y sin ninguna de aquellas perfecciones que disculpan o hacen olvidar los errores de las antiguas. Éstos son los que por tanto tiempo han tenido y tienen tiranizado el teatro español; éstos los que empuercan diariamente los papeles públicos, y éstos, en fin, los que haciéndose intérpretes de la nación que los tolera, se han atrevido, al son de zambombas, chiflatos y cencerros, a llorar las desgracias de la patria en la pérdida de sus amados príncipes, y a interrumpir con desapacibles graznidos el común quebranto cuando la muerte arrebató al cielo al más piadoso de sus reyes, para levantar sobre el trono español al más grande de todos ellos. Éstos son los que acaudillan y dan atrevimiento a los demás⁶⁶.

Por lo tanto, para cambiar las apetencias del público de los coliseos no habían bastado ni los impulsos iniciales de Luzán o Montiano, ni el influjo de los literatos neoclásicos Clavijo y Fajardo y Nicolás Fernández de Moratín, y el poder que va a sumarse de inmediato, el de los políticos conde de Aranda, Campomanes y Olavide, ni la fuerza de todos los que les siguieron

⁶³ Melchor Gaspar de Jovellanos, «Memoria para el arreglo...», *op. cit.*, II, p. 48; también la cita siguiente.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. de René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, p. 126. Menciona, entre otros, a José Concha y Gaspar Zavala y Zamora.

⁶⁶ Leandro Fernández de Moratín, *Obras sueltas*, Madrid, Real Academia de la Historia. Por Aguado, Impresor de Cámara de S. M., 1831, IV pp. 8-9.

(Bernardo y Tomás de Iriarte, Jovellanos, Moratín el Joven...). Con todo, a fines del siglo XVIII un buen número de traducciones y algunas obras españolas encontraron su sitio y aplauso. Se trataba de una ampliación de los gustos del público mayoritario, gracias a ciertos cambios en las mentalidades que favorecían un papel más autónomo y respetable de la mujer y una mayor estima por la dignidad personal y social de los ciudadanos. Valiéndose de la ternura, la comedia neoclásica, al menos en algunas fechas de la programación, arrinconaba la risa amoral y la sustituía por la sonrisa de quien entiende un defecto y lo rechaza a favor de la armonía social. A lo largo de la centuria siguiente, el XIX, el nuevo género nutrirá un teatro más estático, fundamentado en las circunstancias y valores de cada momento y en el desarrollo del argumento por medio del ingenio en los diálogos. Desplazando incluso las viejas preferencias, el género sentimental que busca conmover al público estimulando su llanto más o menos sensible o sensible, alcanza en las dos últimas décadas del siglo la máxima aceptación entre las mujeres de la cazuela y entre la mayor parte del público⁶⁷.

Sería, sin embargo, injusto a todas luces (si se me permite el juego con la Ilustración) que redujéramos el panorama teatral a dos polos en oposición, uno continuador del gusto barroco y el otro, primer eco de la modernidad dramática. El género sentimental finisecular rompe la férrea unidad de las preceptivas neoclásicas y el unánime desprecio de los teóricos por el teatro de éxito, pero, ya mediado el XVIII, surgen géneros o se renuevan otros de manera que la bipolaridad explicativa resulta injusta por poco matizada. De hecho, no sólo la comedia neoclásica intentaba plantear los problemas educativos y matrimoniales de la sociedad contemporánea, también el teatro popular había sido capaz de tomar el pulso a los nuevos comportamientos sociales; desde su perspectiva burlesca, por supuesto, pero también con un objetivo satírico. De este modo, aunque los espectadores continuaran burliándose de los figurones de las comedias burlescas del siglo XVII y los payos siguieran cargando con los tópicos seculares, el sainete actualizó a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta los objetos de la risa en petimetres, madamas y abates, a la par que los contrapuso a los caballeros plebeyistas y, sobre todo, a los majos y majas. También el sainete dejó su huella en el género chico y en Carlos Arniches y en Ramón María del Valle-Inclán...

Muy revelador de los prejuicios críticos con que los literatos neoclásicos españoles condenaban los intermedios resulta el testimonio de Beaumar-

⁶⁷ Véase María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 59-63.

chais, que estuvo en Madrid por unos asuntos familiares en 1764. El hombre de teatro francés sostiene:

La música puede marchar inmediatamente después de la bella italiana y antes de la nuestra; el calor, la alegría de los intermedios, todos musicales, con que cortan los actos aburridos de sus insípidos dramas, indemnizan muy a menudo del fastidio que se sufre oyéndolos; los llaman tonadillas o sainetes⁶⁸.

Veinte años después, el marqués de Langle comparte en buena medida el aprecio de Beaumarchais por el teatro breve español y las reservas por las obras largas:

Ordinariamente el espectáculo dura tres horas, durante los cuales, Lope, Calderón y otros hacen dar a los comediantes la vuelta al mundo, incluso algunas veces el mundo resulta demasiado pequeño; las actrices y los actores, entonces, salen para el cielo o para el infierno, traen de allí santos, diablos, apóstoles, y con ellos se ponen a bailar, a cantar, a reír, a llorar, a reñir y a terminar la obra.

Los entreactos se ven alegrados por tonadillas, bailes muy divertidos y bastante lúbricos; en todos los momentos besos robados, saboreados con una singular voluptuosidad.

Las actrices son muy guapas⁶⁹.

Una segunda constatación en pro de una lectura más variada de la literatura dramática dieciochesca: la corte de Fernando VI —la pasión por Farinelli—, el teatro de los Caños del Peral, los coliseos de diversas ciudades y muchas representaciones de carácter particular certifican el notable interés

⁶⁸ «Carta al duque de la Vallière escrita por Beaumarchais, en Madrid, el 24 de diciembre de 1764», en J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, V pp. 41-44; la cita en la p. 43. Sobre el peso de la música en el sainete de esos años, téngase presente lo que he escrito en otro lugar: «Los vínculos con las formas tradicionales del teatro breve quedan también puestas de relieve por la profusión de fragmentos cantados y/o bailados. Como herencia de los entremeses cantados, tanto Agramont como el primer Ramón de la Cruz inician el sainete con los personajes entrando y cantando seguidillas. También, obviamente, finalizan a veces de este modo sus obras, en detrimento del asimismo tradicional aporreo. Se constata, pues, la intercalación en una pieza de coplas (*El que malas mañas ha, tarde o nunca las perderá*) y la presencia de seguidillas inaugurales, centrales y epilógicas, estas últimas —seguidillas de tarabilla— a manera de tonadilla escénica; así en *Quien comió lleve quien coma*. De acuerdo con su viejo polimorfismo textual, el entremés *El que malas mañas ha...* incluye sin más un par de pasos cantados por dos, y se remata con un villancico “puesto que es tiempo de Pascua”: no conviene olvidar que, amén de la prioritaria función jocosa, el teatro breve desempeña otra más general, la de vehicular alegría por todos los medios posibles» (Josep M. Sala Valldaura, «Juan de Agramont y Toledo en el teatro breve del siglo XVIII», *Special Issue in honor of René Andioc, Dieciocho*, 27, 1 [primavera 2004], pp. 75-87; la cita en la p. 78).

⁶⁹ Fleuriot, marqués de Langle, «Viaje de *Fígaro* a España (1784)», *ibid.*, pp. 803-837; la cita en la pp. 817-818.

que suscita el teatro musical. No cabe olvidar, aunque sea en este rápido transitar por el siglo XVIII desde sus años cincuenta, la acogida que gozó el melodrama italiano de Apostolo Zeno y de su heredero Pietro Trapassi, *Metastasio*, quien a menudo fue adaptado por los autores españoles en forma de tragedias, dramas y comedias heroicas⁷⁰. El propio Ignacio de Luzán tradujo uno de sus libretos, el de la *Clemenza di Tito*, y aunque tales adaptaciones fueron rechazadas por Clavijo y Fajardo, otros neoclásicos se ocuparon de la tarea: Cándido María Trigueros declara haber hecho una versión «libre y poética» de *La morte di Abele*⁷¹, además de haber traducido otras piezas, como *Endimione y Angelica* o, sobre todo, *Ipermenestra* (1743), bajo el título de *Buena esposa y mejor hija, la Necepsis*, estrenada en Madrid por María Ladvenant. «Hay traducciones anteriores de Antonio Vidaurre (1750), Juan Pedro Maruján (1762) y el marqués de Narros (1764)»⁷². Nifo vio cómo se estrenaba *Hypsípyle o La mayor gloria de un padre es la virtud de sus hijos* (1764) y, desde luego, no hay que esperar a Meléndez Valdés para encontrar un literato neoclásico apasionado por la obra de Metastasio. En realidad, su introducción coincide con mediados de siglo, pues Carlo Broschi, *Farinelli*, había conseguido una pieza original del italiano, *L'isola disabitata (La isla desierta)*, para la inauguración del teatro cortesano de Aranjuez en 1753⁷³. La introducción del melodrama de Metastasio se escapa de la confrontación antitética entre el teatro popular y el clasicista.

Ramón de la Cruz participó en la empresa metastasiana, al igual que colaboró en la connaturalización de los dramas jocosos de Goldoni. Ya se habían representado en Barcelona *La maestra di buon gusto* e *Il conte Carmella* en la década de los cincuenta, aunque la definitiva aceptación de tales óperas cómicas tuvo lugar, sobre todo, en los años sesenta y setenta. El apoyo del conde de Aranda y hasta de la realeza favorecieron su implantación en España, lo cual introdujo «un estilo de interpretación y una estética propia de los nuevos ideales ilustrados»⁷⁴. Indudablemente, cuando se consiga valorar algo mejor la historia del teatro musical —en la corte, los teatros

⁷⁰ Remito a la síntesis de Patrizia Garelli, «Metastasio y el melodrama italiano», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 127-138.

⁷¹ Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, p. 231.

⁷² *Ibidem*, p. 230.

⁷³ Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, especialmente las pp. 228-231.

⁷⁴ Víctor Pagán, «Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. Segunda parte: el drama jocoso», en Francisco Lafarga (ed.), *op. cit.*, pp. 183-194; la cita en la p. 194.

y las casas particulares—, el panorama dramático ofrecerá una visión más amplia que la que lo reduce a una confrontación entre la dramaturgia popular y la neoclásica.

Asimismo, la variedad de la zarzuela —que adopta el costumbrismo a fines de los sesenta, un poco más tarde que el sainete— añade algunas vari-llas al abanico de la literatura dramática dieciochesca con sus asuntos mitológicos y pastoriles. En el coliseo del Buen Retiro se habían estrenado algunas de Cañizares, antes de la muerte de Luis I en 1724, pero su éxito no se circunscribió al ámbito cortesano y esas verdaderas «óperas españolas» tuvieron un «fuerte impacto en el público madrileño», de acuerdo con las investigaciones de Juan José Carreras⁷⁵. En realidad, a la sombra de la ópera italiana pero distanciándose poco a poco de ella, la zarzuela inauguraba una nueva etapa con *Para obsequio de la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia* (1747), con texto de Nicolás González Martínez, al integrar «elementos españoles —literarios y musicales— en un argumento y una dramaturgia no españoles, de procedencia italiana y francesa (del teatro clasicista francés en forma de la ópera seria metastasiana)»⁷⁶.

En consecuencia, cuando se analiza la difícil incorporación de los nuevos subgéneros en la historia del teatro del siglo XVIII, se insiste en la relevancia del teatro neoclásico (comedias y tragedias) e incluso de las muy aisladas *La razón contra la moda*, de Nivelles de la Chaussée en traducción de Luzán, y *El delincuente honrado*, de Jovellanos, pero no se toman suficientemente en consideración ni el acercamiento a la comedia moderna del sainete costumbrista y del satírico, ni la adopción de dramaturgias ajenas a la tradición popular. Al prescindir de esas realidades teatrales, muy presentes a partir de mediados de la centuria, y/o al descuidar la importancia de las dos últimas décadas tan híbridas, eclécticas y nuevas, se produce, en la historiografía sobre la literatura dramática del siglo XVIII, una división muy dual y simplificada, poco atenta a su desarrollo real y mucho más cercana a los deseos de los despachos que a las verificaciones de los escenarios.

Sin duda, cuando el siglo XVIII empezaba a dar paso al XIX, el debate se amplió con los criterios socioeconómicos, de raíz claramente moral, de Jovellanos y su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* (1790), o con las tentativas reformadoras de Moratín, pero también con los planteamientos teóricos mucho más abiertos a la estética sensible de las *Institucio-*

⁷⁵ Juan José Carreras, «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77; la cita en la p. 62.

⁷⁶ Rainer Kleinertz, «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)», *ibidem.*, pp. 107-123; la cita en la p. 120.

nes poéticas (1793), de Santos Díez González o el *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (1798), de Juan Francisco Plano. Por esos años, el ilustrado Comella se mueve tan bien en la remozada comedia heroica como en el drama sentimental, hábil en la estructuración teatral de argumentos novelescos⁷⁷. Además, si cabe insistir desde el punto de vista diacrónico, hay al menos tres razones para matizar mucho mejor la maniquea dicotomía entre el teatro neoclásico y el teatro popular de la segunda mitad del siglo XVIII: en primer lugar, la puesta al día del teatro breve, a veces confundible con un género que gozaba de mayor predicamento en las preceptivas —el de la comedia en un acto—; en segundo lugar, la nueva temática de la zarzuela, y, en tercer lugar, toda la evolución que el teatro musical experimenta a partir de la década de los cincuenta. El viejo cuadro en blanco y negro se llena así de grises y hasta de colores.

⁷⁷ María Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 70-75.