

APOSTILLAS A UNA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

Siempre es grato dar la bienvenida a una nueva publicación. Pero en este caso es especialmente satisfactorio. Por vez primera contamos con un trabajo de conjunto en el que se intenta abordar el hecho teatral en todas sus vertientes. Podíamos utilizar historias del teatro español anteriores, generales y específicas de época. De las más recientes, recordemos, sin el menor ánimo de exhaustividad, entre las más manejadas y difundidas, la realizada por Francisco Ruiz Ramón¹, a modo de simple ejemplo. Pero, con excepciones, parciales², todas ellas se centraban en el aspecto puramente literario de la dramaturgia. En la *Historia del teatro en España* dirigida por José M.^a Díez Borque el enfoque es esencialmente distinto. Ahora:

«la idea central es que ninguno de los aspectos que integran el espectáculo deje de ser tratado, abandonando, decididamente, la exclusividad de los planteamientos literarios»³.

La filosofía del proyecto era y es interesante. Su realización y plasmación práctica, esencialmente correcta. En un principio se pretendió distribuir los siglos que

1. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1981⁴; e *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981⁵.

2. Cfr., por ejemplo, César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra (*Historia de la literatura española actual*, 3), 1989.

3. José M.^a Díez Borque, «Presentación y explicación» de la *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus (Persiles), 1988, p. 12.

abarcaría la investigación en dos volúmenes. El primero recogería el estudio del teatro español anterior a 1700. El segundo, el teatro español desde el siglo XVIII hasta la actualidad. La realidad de los «folios», la extensión de los resultados, aconsejó un replanteamiento. El tomo último inicial queda definitivamente escindido en otros dos. Uno dedicado a la actividad teatral de los siglos XVIII y XIX; y otro, a la dramaturgia del XX. En el primer volumen, que desde hace unos años podemos utilizar⁴, colaboraron Ronald E. Surtz, Manuel Sito Alba, Marc Vitse, Frédéric Serralta, Javier Huerta Calvo y José M.^a Díez Borque. El tercero sigue aún por publicar. Del segundo nos vamos a ocupar en el presente artículo.

La estructura del tomo II de la *Historia del teatro en España*⁵ es explicada por José M.^a Díez Borque en su «Presentación y explicación»:

«Siempre es falsear la realidad del tiempo, que no se detiene, el someterlo a la fijeza de los mojones de períodos concluidos. Se ha procurado que la fragmentación aquí utilizada —tan irreal como todas— no fuera tan estricta como para no permitir cierta flexibilidad y apertura. Así, el primer capítulo abarca de fines del XVII —aunque asentado en el arranque del XVIII— hasta la fecha clave de 1808. El segundo alcanza hasta 1844, año importante por el estreno del *Tenorio*, dando así paso al tercero, que se abre con la fecha significativa de 1845, en que se estrena *El hombre de mundo*, testimonio fundamental de la alta comedia, aunque hubiera ido precedida, claro, por otros intentos. Se queda este capítulo en los finales del XIX, dejando el tratamiento amplio de la obra de Galdós y otros dramaturgos para el volumen III»⁶.

Con esos criterios sus páginas son distribuidas en las siguientes partes. Tras la mencionada «Presentación y explicación» de José M.^a Díez Borque se sitúa un capítulo primero, «Pórtico sencillo al teatro (Del texto a la representación)», realizado igualmente por el director de la serie, que constituye una justificación teórica y metodológica del enfoque y distribución interna adoptados para toda la *Historia del teatro*, y cuyo texto ya había sido insertado en el tomo primero del trabajo⁷, si bien en esta ocasión han sido aumentadas las referencias bibliográficas que figuran en las notas. El capítulo segundo⁸, realizado por Emilio Palacios Fernández, está destinado al estudio de «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)». En el tercero⁹ Ermanno Caldera y Antonietta Calderone abordan «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)». El cuarto¹⁰, de Jesús Rubio Jiménez, se dedica a «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)». Dos útiles índices¹¹, uno «onomástico» y otro «de obras citadas» completan el volumen.

4. *Historia del teatro en España*, dirigida por José M.^a Díez Borque. Tomo I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII, Madrid, Taurus (Persiles), 1984.

5. *Historia del teatro en España*, dirigida por José M.^a Díez Borque. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX, Madrid, Taurus (Persiles), 1988.

6. *Ibidem*, p. 13.

7. Cfr. *Historia del teatro en España*, I, citada en nota 4, pp. 19-59.

8. *Historia del teatro en España*, II, citada en nota 5, pp. 57-376.

9. *Ibidem*, pp. 377-624.

10. *Ibidem*, pp. 625-762.

11. *Ibidem*, pp. 763-788 y 789-813, respectivamente.

Centrémonos en el capítulo dos. Como todos los de la serie, está distribuido en cuatro grandes apartados: I. «Concepto de teatro en la época»¹²; II. «El hecho literario»¹³; III. «La representación»¹⁴; IV. «Teatro y parateatro»¹⁵. Una «Introducción»¹⁶, en la que se mencionan fuentes para la historia del teatro dieciochesco español y se sientan las bases para su estudio, y una «Bibliografía»¹⁷ lo completan. En el primer apartado se diferencian las maneras de entender el teatro y la forma de hacerlo propias del período, estableciendo una distinción entre el teatro popular, heredado del Barroco, y el culto, nuevo, defensor, impulsor y realizador práctico de la estética neoclásica. El segundo se destinó al estudio de los textos y los autores de la época. Consta de las siguientes partes: 1. «La decadencia del barroco (1700-1737)», con cuatro subdivisiones —A) «Pervivencia del teatro áureo», B) «Nuevo teatro popular», C) «Teatro musical», D) «Autores dramáticos»¹⁸—; 2. «La reforma neoclásica (1737-1780)», con seis —A) «El nuevo teatro»¹⁹, B) «El teatro popular»²⁰, C) «Teatro musical»²¹, D) «Teatro menor: Ramón de la Cruz»²², E) «La tonadilla y géneros afines»²³, F) «Polémicas y censuras en torno al teatro»²⁴—; 3. «El teatro entre dos siglos (1780-1808)», con cinco —A) «Neoclasicismo e Ilustración»²⁵, B) «El teatro neoclásico»²⁶, C) «Traducciones y adaptaciones»²⁷, D) «Teatro popular»²⁸, E) «Teatro musical. Teatro menor»²⁹—. El tercero se dedicó a los aspectos no estrictamente literarios, sociológicos, del teatro dieciochesco³⁰. En «el mundo del teatro»³¹ se tratan asuntos tales como las reglamentaciones, la intervención gubernamental, la figura del juez protector, la temporada teatral, la formación de las compañías, la censura, el mantenimiento de los locales, cómicos...

12. *Ibidem*, pp. 63-65.

13. *Ibidem*, pp. 66-288.

14. *Ibidem*, pp. 289-353.

15. *Ibidem*, pp. 354-366.

16. *Ibidem*, pp. 59-62.

17. *Ibidem*, pp. 367-376.

18. *Ibidem*, pp. 66-68, 68-79, 79-84, 84-93, respectivamente.

19. *Ibidem*, pp. 93-128. Consta de: a) «La estética neoclásica y el teatro» —pp. 93-103—, que trata de las preceptivas de la época; b) «¿Teatro rococó?» —pp. 103-104—, sobre el teatro de transición del Barroco al Neoclasicismo (*La Petimtra*, de Nicolás Fernández de Moratín; *Raquel*, de García de la Huerta...), así denominado por algunos críticos; c) «La tragedia» —pp. 104-120—; d) «La comedia: caracteres, autores» —pp. 120-128—.

20. *Ibidem*, pp. 128-135. Dividido en: a) «Decadencia del teatro barroco» —p. 129—; b) «El teatro popular y sus géneros» —pp. 130-135—.

21. *Ibidem*, pp. 135-139.

22. *Ibidem*, pp. 139-156.

23. *Ibidem*, pp. 156-159.

24. *Ibidem*, pp. 159-167.

25. *Ibidem*, pp. 167-193.

26. *Ibidem*, pp. 193-233. Subdividido en otras dos partes: a) «La tragedia» (pp. 194-202), b) «La comedia» (pp. 202-233).

27. *Ibidem*, pp. 233-240.

28. *Ibidem*, pp. 240-275. Se distribuye en: a) «Teatro de éxito» (pp. 240-243); b) «Repertorio barroco» (pp. 243-244); c) «Géneros teatrales» (pp. 245-251); d) «Autores del teatro popular» (pp. 251-275).

29. *Ibidem*, pp. 275-288. Con dos subpartes: a) «teatro y música» (pp. 275-283); b) «Teatro menor» (pp. 283-288).

30. *Ibidem*, pp. 289-353.

31. *Ibidem*, pp. 289-295.

En «El dramaturgo: texto y representación»³², los problemas que los creadores padecieron antes de ver estrenadas sus obras. En «Directores y actores»³³, la organización de las compañías, reparto de papeles, formación del actor, salarios de los cómicos, técnicas de representación, actores famosos... En «la función teatral»³⁴, duración de la obra, horarios, estructura de la función, publicidad y propaganda... En «Lugares de representación»³⁵, situación de los locales destinados al montaje de los textos, las ciudades que los poseían, los teatros de la corte... En «Escena y escenografía»³⁶, las dotaciones de los teatros del momento desde el punto de vista escenográfico, las mejoras que se fueron introduciendo durante el siglo, las diferencias entre el teatro popular y el teatro cortesano en este aspecto, críticas... En «El público»³⁷, el comportamiento de los espectadores en los locales, clases de personas que asistían a las representaciones... El cuarto ha sido reservado a presentar una visión panorámica de los espectáculos llamados «menores» (títeres, pantomimas, bailes, marionetas —«máquina real»—, sombras chinescas, acróbatas y volatines, animales fabulosos en exhibición —elefantes...—, toros...) y reseñar los juicios que neoclásicos e Iglesia del momento hicieron públicos sobre ellos.

El trabajo ocupa un digno lugar en la serie de estudios que desde fines del siglo XIX le habían sido dedicados al teatro dieciochesco español, y de los que, como es lógico, en buena parte es deudor. Unos más generales. Otros más específicos. Recordemos, sin ánimo de realizar un catálogo completo, las investigaciones de Cotarelo, entre las cuales *Iriarte y su época* ocupa un puesto privilegiado por la amplísima documentación que contiene³⁸, Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*³⁹), Subirá⁴⁰, Cook (*Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice*⁴¹), McClelland (*The Origins of the Romantic Movement in Spain*⁴², *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*⁴³), Merimée (*L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*⁴⁴), Campos (*Teatro y sociedad en España [1780-1820]*⁴⁵), Andioc (*Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*⁴⁶), Caro

32. *Ibidem*, pp. 296-299.

33. *Ibidem*, pp. 299-316.

34. *Ibidem*, pp. 316-319.

35. *Ibidem*, pp. 319-335.

36. *Ibidem*, pp. 335-345.

37. *Ibidem*, pp. 345-353.

38. Madrid, Tipografía de Archivos, 1897. Vid. también *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1904.

39. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, tomo III, Madrid, CSIC, 1945. Publicada también en dos volúmenes en Madrid, CSIC, 1974 (cfr. tomo primero en el que se incluyen los capítulos dedicados al siglo XVIII).

40. *La tonadilla escénica* (Madrid, RAE, 1928-30, 3 vols.), *La historia de la música teatral en España* (Barcelona, Labor, 1945), *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo* (Barcelona, CSIC, 1949-1950, 2 vols.), *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960)...

41. Dallas, Southern Methodist University Press, 1959. Reimpresión en Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974.

42. Liverpool, University Press, 1937. Segunda edición, 1975. Emilio Palacios no cita este libro.

43. Liverpool, University Press, 1970, 2 vols.

44. Toulouse, Université, 1955, 2 vols. Reedición, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983.

45. Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

46. Madrid, Fundación Juan March-Castalia (Pensamiento literario español), 1976. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad), 1988. Es la versión corregida de su tesis doctoral *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes,

Baroja (*Teatro popular y magia*⁴⁷), Aguilar Piñal (*Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII, Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*⁴⁸), Almuiña (*Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración*⁴⁹), Zabala (*El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII, La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*⁵⁰), Menéndez Peláez (*El teatro en Asturias de la Edad Media al siglo XVIII, El teatro escolar en la Asturias del siglo XVIII*⁵¹), Caso (*La poética de Jovellanos*⁵²), Sebold (*Cadalso: El primer romántico europeo de España*⁵³), Carnero (*La cara oculta del siglo de las luces*⁵⁴), Cox⁵⁵, Coe⁵⁶, Gies⁵⁷, Dowling⁵⁸, Glendinning⁵⁹, Polt⁶⁰, Rull⁶¹, Fernández Cabezón⁶²...

El panorama dramático dieciochesco español que se encuentra en este estudio es esencialmente correcto. El lector puede perfectamente conocer, con su examen, el ambiente teatral, interno y externo, que existía en la época de la Ilustración. Vamos, no obstante, a realizar algunas observaciones sobre el contenido de estas páginas, con el ánimo de contribuir a su perfeccionamiento. Dejando a un lado inevitables erratas, ajenas a la voluntad del autor⁶³, y afirmaciones matizables, como la referida al libro de Julio Caro Baroja *Teatro popular y magia* inserta en las primeras páginas del trabajo⁶⁴, nos centraremos en las dos partes esenciales

Imprimerie Saint-Joseph, 1970. La ficha bibliográfica de este libro último es incorrectamente copiada por Emilio Palacios en la nota cinco de la página 61 de su trabajo y en la «Bibliografía» (p. 372). También es interesante el capítulo de Andioc «El teatro en el siglo XVIII», incluido en la *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por José M.^a Díez Borque (tomo III, *Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 199-290).

47. Madrid, Revista de Occidente, 1974.

48. Madrid, CSIC, 1981-1989, 5 vols. publicados hasta el momento; y Oviedo, Universidad-Cátedra Feijoo, 1974, respectivamente.

49. Valladolid, Ayuntamiento, 1974.

50. Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo», 1982; y Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo», 1960, respectivamente.

51. Gijón, Ediciones Noega, 1981; y Gijón, Ediciones G.H. (Temas de Asturias, 2), 1986, respectivamente. Emilio Palacios no cita estos libros.

52. Madrid, Prensa Española, 1972. *Vid.*, también, «Rocócó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», en *Los conceptos de Rocócó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad-Cátedra Feijoo, 1970, pp. 7-29.

53. Madrid, Gredos, 1974.

54. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983.

55. *Tomás de Iriarte*, New York, Twayne, 1972.

56. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

57. *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, G.K. Hall, 1979.

58. *Leandro Fernández de Moratín*, New York, Twayne, 1971.

59. *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos, 1962.

60. *Gaspar Melchor de Jovellanos*, New York, Twayne, 1971.

61. *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Madrid, Taurus (*Historia crítica de la literatura hispánica*, dirigida por Juan Ignacio Ferreras, 12), 1987. Emilio Palacios no menciona este libro, tal vez porque, a pesar de ser fechado el tomo dos de la *Historia del teatro*, que comentamos, en 1988, hubiese cerrado su trabajo antes de la publicación del mismo.

62. *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación, 1989; *Lances y batallas: Gaspar Zavalá y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990.

63. *Vid.* p. 60, nota 3, «XIII^o» en lugar de «XVIII^o»; p. 70, nota 16, «Barrientes» en lugar de «Barrientos»; p. 115, línea 25, «traducción» en lugar de «traducción»; p. 161, nota 244 «Urzainqui» en lugar de «Urzainqui»...

64. Sobre él emite Emilio Palacios el siguiente juicio: «Es interesante también, aunque voluntariamente olvide aspectos literarios, el libro de Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*» (p. 60, nota

del capítulo: el análisis de los textos y autores del período, las explicaciones sobre el mundo del teatro propio del XVIII. Empecemos por el final.

El estudio sociológico del teatro dieciochesco ha sido hecho tomando como base dos fuentes de información: los datos que a veces proporcionan los propios intelectuales del momento en sus críticas, informes, memorias⁶⁵..., las noticias insertas en las publicaciones de edición más reciente (obras de Cotarelo, Cook, Andioc⁶⁶...). El resultado es excelente. Como pura adición, como «apostilla», quiero mencionar un texto en el que en la actualidad me encuentro trabajando, el *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores que dictó la imparcialidad y se presenta al público a fin de que lo juzgue el prudente*. Compuesto por Manuel García de Villanueva, Parra, Hugalde y Madrid, primer galán de la compañía de Eusebio Ribera⁶⁷, nueva fuente de conocimientos del mundo del teatro de la época hasta ahora no muy tenida en consideración.

El estudio de los textos y los autores del momento proporciona una visión bastante amplia y ajustada a la realidad de la época, a los lectores que se aproximan a esas páginas. No obstante, hay un aspecto en el que no se ha hecho especial hincapié, por lo que al concluir la lectura de esos apartados no se obtiene, en esa faceta, una idea suficientemente clara del período abarcado: la distribución de dramaturgos y obras en géneros históricos. Se habla de éstos, pero no siempre se delimitan con total claridad sus contornos. Así, bajo un mismo título, «La comedia: caracteres, autores»⁶⁸, se incluyen dos géneros esencial si no totalmente distintos, la comedia de buenas costumbres y la comedia sentimental, que no son mezclados, efectivamente, pues el autor los trata por separado, pero no es escindido su estudio en dos subapartados diferentes, con marbete propio, que hubiesen dado mayor claridad a esta parte de la obra. Se habla de «El teatro popular y sus géneros»⁶⁹, distinguiendo en el nuevo teatro dieciochesco no neoclásico una serie de grupos, llamados géneros, que son tratados como si fueran conjuntos distintos sin relación real, literaria profunda, entre sí (comedia de santos, de magia, histórica, militar...). Se separa el teatro barroco del teatro popular del momento⁷⁰. Pero se afirma que:

«El teatro popular mantiene, en lo esencial, las formas heredadas del pasado, definidas en el ya viejo *Arte nuevo* de Lope de Vega. No hay ninguna nueva poética que confirme este estilo, que se entiende, al recibirlo en tradición, como el natural y propio del teatro»⁷¹

3). La matización haría referencia a la parte central de la cita. Caro Baroja no olvida siempre, sistemáticamente, aspectos literarios. La clasificación de personajes de la comedia de magia inserta en las páginas 16-17 de la obra es buena prueba de ello.

65. Transmiten datos de esta índole, por ejemplo, Nicolás Fernández de Moratín en sus *Desengaños al Teatro Español*; Jovellanos en sus *Espectáculos y diversiones públicas* (cfr. edición de José Lage en Madrid, Cátedra, 1977); Leandro Fernández de Moratín en su «Discurso preliminar» (cfr. *Obras* de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Rivadeneyra —BAE, II—, 1846, pp. 307-325)...

66. *Vid., supra*.

67. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788.

68. *Op. cit.* (nota 5), pp. 120-128.

69. *Ibidem*, pp. 130-135.

70. Cfr. pp. 129-130, por ejemplo.

71. *Ibidem.*, p. 63.

con lo cual se especifica que el teatro barroco y el teatro popular de la época ilustrada es lo mismo, o, en otras palabras, que sus textos pertenecen al mismo género, esto es (dejando a un lado el auto sacramental, eliminado por la Real Cédula de 1765), la comedia nueva. No obstante, se reconoce que:

«el teatro va sufriendo una lenta transformación, que no es tanto de decadencia como de acomodación a nuevos tiempos, de búsqueda de ciertas novedades»⁷².

Luego nos encontraríamos con una comedia nueva pero adaptada a las nuevas circunstancias. Observamos, pues, en esta parte de la obra cierto confusiónismo que perjudica la recta comprensión de la realidad. Intentaremos aportar nuestro punto de vista, con ánimo de contribuir al esclarecimiento del problema.

El llamado teatro popular dieciochesco es una de las parcelas de la dramaturgia de la época ilustrada tradicionalmente menos estudiada. Hasta hace poco tiempo tan sólo el libro de Julio Caro Baroja *Teatro popular y magia*⁷³, ya mencionado, la abordaba y, aún hoy, prácticamente es el único trabajo de conjunto con el que contamos, si bien no trata aspectos exclusivamente literarios⁷⁴. Más recientemente, tesis doctorales⁷⁵, artículos⁷⁶, libros completos⁷⁷ se han ido concluyendo. Pero en ninguno de ellos se encara totalmente el problema de los géneros históricos. Se establecen grupos: comedia de magia, comedia heroica, comedia militar... Pero no se indica si cada uno de ellos tiene su propia poética, si constituyen géneros distintos, o poseen una poética compartida, convirtiéndose en simples subgéneros de un mismo género básico. Es uno de los trabajos que en la actualidad me encuentro realizando. No es el objetivo de este artículo ofrecer los resultados completos de mi investigación, que, entre otras cosas, al hallarse en curso, no los posee definitivos. Me limito a adelantar algunas conclusiones y planteamientos generales.

En la primera mitad del siglo XVIII la comedia nueva, bien sabido es, se encuentra en plena decadencia, se halla en su fase de epígonos⁷⁸. Sus últimos cultivadores, a la búsqueda de originalidad, de nuevas formas, de una adaptación de contenidos a las circunstancias del momento, de otros recursos capaces de lograr que los textos interesen al público del período, introducen en ella una serie de modificaciones que destruyen su poética, eliminando rasgos definidores, constituyentes, introduciendo otros nuevos, manteniendo algunos, hasta transformarla en otra poética distinta, aunque parcialmente basada en la anterior. Se produce así la creación de un nuevo género histórico, propio de la época, el siglo XVIII, en la que nace. Este género tiene sus manifestaciones secundarias, sus subgéneros. Serían estos las llamadas comedia de magia, comedia militar, comedia heroica,

72. *Ibidem.*, p. 63-64.

73. *Vid.* nota 47.

74. Existe también el libro de varios autores *Teatro di magia*, publicado en Roma, Bulzoni, 1983.

75. Cfr., por ejemplo, la de Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia (Estudio de su estructura y recepción popular)*, presentada en la Universidad Complutense en 1986.

76. Cfr. *infra*.

77. *Vid.* el publicado por Rosalía Fernández Cabeazón dedicado a Gaspar Zavala y Zamora, citada en la nota 62.

78. Cfr. Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus (Persiles), 1976, pp. 113-120.

comedia histórica, comedia histórico-militar... Tienen ellos sus propias peculiaridades. Pero la construcción general es la misma. El propio Emilio Palacios⁷⁹ señala la concomitancias, por ejemplo, entre la comedia heroica y la de magia:

«en la espectacularidad escénica: ejércitos, castillos, caballos, desfiles, armas, mar con sus barcos que se alejan en lontananza...».

En todos ellos aparecen hechos de armas, intervenciones del mundo sobrenatural (prodigios y «milagros»), una historia de amor... Los ingredientes básicos son esencialmente los mismos. Las diferencias están en las combinaciones. En unos textos se le da más importancia al componente mágico; en otros, a la ambientación histórica; en otros, a las luchas individuales o de ejércitos... En todos existe una tipología básica de personajes en la línea estudiada por Caro Baroja⁸⁰. En todos, unos temas similares (exaltación del heroísmo, honor...). Todos comparten una poética común, distinta a la de la comedia nueva, de la que, insisto, procede⁸¹. Todos muestran un exagerado interés por la espectacularidad, por ponerse al servicio de un montaje capaz de deslumbrar y asombrar al auditorio, montaje al que se subordina la composición general de la pieza, rebajando así la importancia de los aspectos literarios del conjunto, aspectos que suelen ser tópicos y reiterativos. El paso de la comedia nueva al nuevo género se produciría en la primera mitad del XVIII, en la producción de los epígonos de aquélla, tales como Antonio de Zamora y José de Cañizares.

El problema es dar denominación a este nuevo género que se creó. Bretón de los Herreros, en concreto, en sus crónicas teatrales insertas en el periódico *El Correo Literario Mercantil*, publicadas por Juan M. Díez Taboada y Juan Manuel Rozas en el volumen de su *Obra Dispersa*⁸², nos dió la idea para resolver el conflicto. Él, al tratar de textos semejantes a los que comentamos, los llama «melodrama de grande espectáculo» (se refiere a la pieza *Jocó o El Orangután*), «drama nuevo de espectáculo» (*Clarisa*), «drama nuevo de grande espectáculo» (*Robinson Crusoe*)⁸³. *Comedia de espectáculo* podría ser el marbete que estábamos buscando, útil para identificar a ese género dramático popular.

Ante este planteamiento la situación de los géneros dramáticos en el siglo XVIII sería la siguiente. Dejando a un lado casi todos los géneros musicales, mixtos, nos encontraríamos con unos géneros barrocos que en la primera mitad se van perdiendo o transformando: la comedia nueva, el auto sacramental, la zarzuela, el entremés; unos géneros derivados del Barroco: la comedia de espectáculo, el sainete; unos géneros neoclásicos: la comedia de buenas costumbres, la tragedia neoclásica, la comedia sentimental, culta, respetuosa con la preceptiva en origen, pero que pronto se popularizará. Este panorama creemos que podría clarificar un tanto el tratamiento de los géneros que hallamos en el capítulo del teatro del XVIII que comentamos.

79. *Op. cit.*, p. 75.

80. *Teatro popular y magia* (vid. nota 47), pp. 16-17.

81. Véase, por ejemplo, para el aspecto de la magia las conclusiones que ofrece Joaquín Alvarez Barrientos en su artículo «Problemas de género en la comedia de magia», publicado en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, II, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Ed. Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 1989, pp. 301-310.

82. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

83. *Op. cit.*, pp. 89, 102 y 160 respectivamente.

Un último aspecto del trabajo de Emilio Palacios vamos a abordar: la bibliografía citada y utilizada. En general es abundante y suficiente. Tanto la que se inserta en las notas a pie de página como la que figura en el apartado, «Bibliografía», específico⁸⁴. Alguna omisión, ¡cómo no!, puede detectarse. Por ejemplo, el artículo de Daniel-Henri Pageaux «Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole»⁸⁵, o los dos estudios de Menéndez Peláez sobre el teatro en Asturias que antes mencionamos⁸⁶. Pero está todo lo esencial y todo lo realmente importante publicado hasta el momento. Un aspecto más es digno de resaltarse y alabarse: la composición del apartado «Bibliografía» mencionado. Tiene dos partes: un resumen del estado en el que se hallaban los estudios sobre el teatro del XVIII hasta el año de cerrar el capítulo⁸⁷ y una relación de trabajos clasificada de la siguiente forma: I. «Concepto de teatro en la época»; II. «El hecho literario»: a) «Ediciones», b) «Estudios» (1. «Estudios generales», 2. «Teatro popular», 3. «Teatro neoclásico», 4. «Teatro menor», 5. «Teatro musical»); III. «La representación (1. «Organización teatral», 2. «Poeta. Autor. Cómico. Público», 3. «Locales. Escenografía. Tramoya»); IV. «Teatro y parateatro». Se da así una más correcta visión del panorama bibliográfico de conjunto existente. Desde nuestra perspectiva actual podemos reseñar determinadas carencias. Nuevos libros se han publicado desde el final del trabajo de Palacios. Nuevos artículos. Nuevas ediciones. Obras antes impresas han recibido ahora otras ediciones. Se han concluido y presentado en las universidades españolas otras tesis doctorales. Citemos, una vez más sin ánimo de ser exhaustivos, algunos títulos. La tesis de Jerónimo Herrera Navarro *Catálogo de Autores Teatrales del siglo XVIII*⁸⁸, que viene a subsanar una laguna resaltada por Palacios⁸⁹. El tomo quinto de la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, de Aguilar Piñal⁹⁰. Las nuevas impresiones, ampliadas, de *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, de Andioc, y de *El raptó de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, de Sebold⁹¹. Las ediciones de *El desertor* de Olavide, realizada por Trinidad Barrera y Piedad Bolaños⁹²; de *Obras Selectas* de Olavide, por Estuardo Núñez⁹³; de *El delincuente honrado* de Jovellanos, por José Miguel Caso González⁹⁴; *Raquel* de García de la Huerta, por Juan A. Ríos Carratalá^{94bis} *El precipitado*⁹⁵ de Cándido María Trigueros, por Piedad Bolaños⁹⁶; de *La Petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín, por mí mis-

84. *Op. cit.*, (nota 5), pp. 367-376.

85. Publicado en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, II, París 1966.

86. Cfr. *supra* y nota 51.

87. Por algunas referencias (cfr., por ejemplo, p. 70 nota 16), el año 1986.

88. Dirigida por Amancio Labandeira, fue presentada en la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1990.

89. *Op. cit.* (nota 5), p. 368. Afirma sobre los autores del teatro popular que «Aún carecemos de un índice razonado que fije su producción e inclusive el título de las piezas».

90. Madrid, CSIC, 1989.

91. Cfr. nota 46; y Barcelona, Anthropos, 1989, respectivamente.

92. Sevilla, Ayuntamiento (Biblioteca de Temas Sevillanos), 1987.

93. Lima, Banco de crédito del Perú (Biblioteca de Clásicos del Perú, 3), 1987. Incluye dos obras de teatro, *El zeloso burlado* (pp. 233-254) y *El desertor* (pp. 255-287).

94. En *Escritos literarios*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva serie), 1987, pp. 343-458.

94^{bis}. Madrid. Cátedra (Letras Hispánicas), 1988.

95. Comedia sentimental.

96. Sevilla, Alfar, 1989.

mo⁹⁷. Los libros de Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*⁹⁸; Juan A. Ríos Carratalá, *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*⁹⁹; José Miguel Caso González, *De la Ilustración y de ilustrados*¹⁰⁰; las actas del *Símpo- sio Internacional «Vicente García de la Huerta» (1787-1987)*¹⁰¹; obras de Rosalía Fernández Cabezón y Enrique Rull¹⁰². Artículos de Guillermo Carnero, «Un alicantino... de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)», «Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora», «Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», «Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero», «Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica»¹⁰³; de Shaw, «Dramatic Technique and Tragic Effect in García de la Huerta's *Raquel*»¹⁰⁴; Ríos Carratalá, «La historia nacional en la tragedia neoclásica»¹⁰⁵; Rosalía Fernández Cabezón, «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar de Zavala y Zamora»¹⁰⁶; los incluidos en las actas del *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*¹⁰⁷, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8¹⁰⁸... Es todo ello prueba de que los estudios sobre el siglo XVIII español gozan en la actualidad de muy buena salud. Por ello una afirmación que hallamos en las últimas páginas del texto de Emilio Palacios hemos de rectificarla. Dice él:

97. Badajoz, UNEX (Textos UNEX), 1989.

98. Madrid, CSIC, 1987. Al teatro de Trigueros se dedican las páginas 175-246.

99. Badajoz, Diputación, 1987.

100. Oviedo, Universidad-Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1988. Es una recopilación de artículos publicados con anterioridad en diferentes revistas, actas...

101. *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II, mayo-agosto 1988. *Vid.*, también, Jesús Cañas Murillo y Miguel A. Lama Hernández, *Vicente García de la Huerta*, Salamanca, Editora Regional de Extremadura (Cuadernos Populares, 14), 1986; Jesús Cañas Murillo, *Juan Pablo Forner*, Salamanca, Editora Regional de Extremadura (Cuadernos Populares, 19), 1987.

102. Cfr. notas 62 y 61 respectivamente.

103. En *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid*, 14, 1989, pp. 41-45 (este artículo rectifica la afirmación generalizada según la cual Zavala nació en Denia, afirmación que, como es lógico, también recoge Emilio Palacios en la página 269 de su texto); *Romanticismo*, 3-4, *Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano*, Génova 1988, pp. 23-29; *Bulletin Hispanique*, 91,1, 1989, pp. 21-36; *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, pp. 271-279; *España Contemporánea*, I, 2, 1988, pp. 49-66, respectivamente.

104. En *Dieciocho*, 9, 1986, pp. 249-258.

105. *La Ilustración Española*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante 1-4 octubre 1985. Ed. A. Alberola y E. La Parra. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1986, pp. 189-196.

106. *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, 1989, Badajoz, UNEX, 1990, pp. 81-87.

107. Piovani Editore, 1988. Artículos de José Antonio Maravall («Política directiva en el teatro ilustrado»), Aguilar Piñal («El fracaso de *Los menestrales*»), René Andioc («De caprichos, sainetes y tonadillas»), E. Caldera («De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca»), A. Calderone («El conformismo redormador de José López de Sedano»), Caso («Notas sobre la comedia histórica en el siglo XVIII»), M. T. Cattaneo («En torno a *La poncella de Orleans* de Antonio de Zamora»), Mario Di Pinto («Comella vs Moratín. Historia de una controversia»)...

108. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, II. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, y Fermín Sierra Martínez. Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 1989. Artículos de Dowling («La farsa al servicio del naciente siglo de las luces: *El hechizado por fuerza* [1697], de Antonio de Zamora»), Irene Vallejo («La comedia de santos de Antonio de Zamora»), Rosalía Fernández Cabezón («Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora»), Joaquín Álvarez Barrientos (cfr. nota 81)...

«aunque la bibliografía en torno al teatro dieciochesco parece abundante, pocos son en realidad los estudios que tengan verdadero interés, por lo apropiado de su interpretación o por la validez de los datos»¹⁰⁹.

Visto el panorama, afortunadamente ello va siendo cada vez menos cierto, palabras como esas se alejan cada vez más de la realidad. Buena prueba de ello es el propio trabajo de Emilio Palacios que en estas páginas acabamos de comentar.

JESÚS CAÑAS MURILLO

Universidad de Extremadura, 1990

109. P. 369.