



**GÉNEROS, CANON Y
METODOLOGÍA CRÍTICA
EN EL MEMORIAL LITERARIO
(1784-1797)**

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ
SÁNCHEZ DE LEÓN
Universidad de Salamanca

En recuerdo de María Soledad Carrasco Urgoiti

Cualquier intento por conocer lo que la Crítica literaria representó en el siglo XVIII conduce irremediabilmente hacia la Teoría

literaria o, más exactamente, hacia la Poética clasicista como su fundamento. Sin embargo, “la facultad de hacer juicio y examen riguroso de escritos, obras y sujetos” de la que habla el *Diccionario de Autoridades*, resultó en la práctica una actividad compleja de una enorme trascendencia pública¹.

Aun admitiéndose que la Teoría literaria clasicista constituía el referente normativo de sus valoraciones, la Crítica en las últimas décadas del siglo XVIII evolucionó a medida que tomaba conciencia de su cometido y de la peculiar naturaleza del objeto analizado, la literatura. Entre las Bellas letras y la Crítica dieciochesca se estableció una relación dialógica fruto de la cual se constituyó la Crítica moderna. Pero dicha modernización no se hubiera verificado de no contar con la prensa periódica como vehículo difusor y del teatro como género más emblemático. La publicación en periódicos y revistas de reseñas y comentarios sobre las obras representadas obligó a los críticos a plantearse toda una serie de cuestiones de orden teórico tales como la función de la crítica, la misión del crítico y su metodología. El crítico, periodista al fin y al cabo², acabó por profesionalizarse diferenciándose así del preceptista, del censor y del filólogo³. La Crítica teatral se caracterizaba por

¹ Una versión de este trabajo con el título de “El periódico en el siglo XVIII y su contribución al desarrollo de la crítica teatral”, se presentó en el *Congreso Internacional Francisco Mariano Nifo. El nacimiento de la prensa y la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, organizado por el Instituto de Estudios Humanísticos en Alcañiz, del 1 al 4 diciembre de 2003.

² “La ocupación de un periodista o diarista es publicar noticias, extractos y juicios de las obras de literatura, de ciencias y de artes, según van saliendo a luz”, explica Agustín García de Arrieta en la traducción de los *Principios filosóficos de la literatura* de Mr. Batteux, “Tratado XII. De los diarios y periódicos de literatura, y de los periodistas”, 473.

³ *Idem*, “Tratados VI y VII. De la erudición y De la crítica”, 256-337.

enjuiciar las obras y por su actualidad. Mas esta actualidad supuso no sólo que se manifestara simultáneamente a la presentación pública de dramas y comedias, sino que acomodara sus criterios poético-literarios a la realidad dramática imperante. Como resultado de esta situación, la labor del crítico adquirió un relieve único en la formación del sistema dramático finisecular y en la proyección de la sociedad ilustrada.

En efecto, la Crítica teatral publicada en la prensa periódica resultó un factor coadyuvante fundamental en la institucionalización del sistema genérico defendido por la ideología ilustrada. La idea de cuál es, o debería ser, el papel desempeñado por el teatro nacional en la sociedad proyectada por los poderes públicos supuso por parte de la Crítica una selección entre los géneros dramáticos de acuerdo con la relevancia atribuida a cada uno de ellos en la organización del sistema social. Más allá incluso que la Poética, la Crítica ejerció una enorme influencia como conformadora no sólo del sistema literario sino de la función social que le correspondía desempeñar a la literatura y, en concreto al teatro, en la cultura de la Ilustración. Se trata de un modo de control artístico e ideológico de acuerdo con el cual se busca que el sistema literario no se aleje demasiado de la norma dominante en otros sistemas: cultural, social, político, religioso. El crítico, como profesional de la literatura, ejerce esa función reguladora, bien negándole un lugar a ciertas formas literarias contrarias al buen gusto, bien impulsando aquellas otras que mejor lo representan. Como consecuencia de ello, el ejercicio de la crítica en periódicos como el *Memorial Literario* mostró diferentes actitudes según el grado de canonicidad o, por mejor decir, de similitud con el canon clasicista, reconocible en los géneros analizados.

Durante su primera y segunda épocas, esto es, entre 1784 y 1797⁴, el discurso crítico del *Memorial Literario* obedeció a una serie de consignas poéticas. La conciencia de que toda realización artística debía reflejar la Poética clasicista en razón de la universalidad de sus principios, resultó fundamental allá por el año 1784 cuando en el periódico se expuso toda una teoría dramática conforme a la cual los críticos y sus lectores habrían de juzgar las producciones representadas en Madrid⁵. En este contexto, criticar consistía en comprobar empíricamente cómo los poetas seguían o se desviaban de los principios fundamentales del clasicismo. Las irregularidades observadas en las comedias áureas o en las piezas mágicas se justificaban así

⁴ El periódico fundado por Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Exquerra comenzó a publicarse en enero de 1784 y sobrevivió hasta la prohibición del año 1791. Su segunda etapa comprende desde julio de 1793 hasta diciembre de 1797. *Vid.* Inmaculada Urzainqui, "Los redactores".

⁵ *Vid.* mi artículo "Una poética dramática".

atendiendo a sus discrepancias con el canon clasicista. Comentarios del tipo: “Los inteligentes notan en esta comedia inverosimilitud en la acción y lances [...], falta de buenas y decorosas costumbres [...], episodios inconexos, etc.”⁶, se repiten machaconamente para convencer al público de la necesidad de recuperar recursos literarios y convenciones poéticas ausentes de la escena española. Sin embargo, el tratamiento dado por el crítico al antiguo teatro español difiere del recibido por las comedias de magia.

Al analizar las comedias de Lope, Calderón o Moreto los memorialistas van de manera casi sistemática desglosando los defectos formales de las piezas representadas. Las faltas relativas a la inobservancia de la regla de las tres unidades, a la verosimilitud, al decoro de los caracteres o a las impertinencias del gracioso, constituyen la esencia de los comentarios. Las crónicas de estas comedias van paso a paso mostrando los defectos con un tono casi siempre sereno y mesurado, sobre todo si se trata de Calderón o de Moreto. A propósito de la segunda parte de *La hija del aire* leemos:

[...] La historia de Semíramis está tan llena de fábulas que, aunque parezca que Calderón unas veces la sigue y otras se aparta, puede tener disculpa en las inverosimilitudes, así de la comedia como de la fábula y la historia. [...]

La escena de esta primera parte se representa parte en la gruta, cien millas distante de Nínive, parte en sus cercanías, y parte en esta ciudad. Por lo cual se ve que Calderón despreció las unidades del lugar y tiempo.

En la segunda parte, aunque es más regular el lugar, pues toda la acción pasa en Babilonia y sus cercanías, el tiempo es más dilatado y menos unido, pues da una batalla Semíramis en una mañana en el tiempo que media de estarse peinando al tocador y volver luego a acabarse de peinar. Manda en la primera jornada Semíramis que venga Ninias de Nínive a Babilonia y se halla allí muy pronto. Da otra batalla en la tercer jornada, donde muere.

La muerte de Semíramis se atribuye en la historia a su hijo, aquí se finge muerta por Lidoro o sus soldados en la batalla.

Se observan, no obstante, buenas máximas de política, especialmente en la tercer jornada, cuando hace mercedes.

No reparó Calderón en quebrantar el uso de vestir en estas comedias los personajes pues, debiendo ser los vestidos asirios, se visten al uso militar de hoy y, según parece, en tiempo de Calderón, se vistió esta comedia a la española antigua⁷.

⁶ *El duelo contra su dama* de Bances Candamo, *Memorial Literario*, 1784, T. I, abr., 114-115.

⁷ *La hija del aire. Segunda parte*, *Memorial Literario*, 1784, T. I, en., 100-101.

El rigor de la crítica cumple así una finalidad didáctica, complementaria de la ejercida por los preceptistas y, en concreto, por Luzán⁸. Una y otra, esto es, Crítica y Poética actúan conjuntamente como responsables de la formación del sistema literario finisecular, esto es, velando por la instauración de un código dramático renovado y legitimado por el aristotelismo occidental. De ahí que la descripción realizada por el crítico de las faltas cometidas por aquellos poetas no suponga, como sucede en el caso de las comedias de magia, su censura.

En cambio, cuando de estas últimas se habla, el crítico se arroga el derecho fundado en razón de denostarlas. Su discurso se basa en el desprecio del género y de quienes le amparan. La ausencia de la ortodoxia clasicista en producciones tan disparatadas imposibilita que sean examinadas siguiendo la misma estructura que la empleada en otra clase de obras. Por ello se omite dar noticia de argumentos que se presumen faltos de arte y perniciosos desde el punto de vista moral. Sobre la tercera parte de *Marta la Romarantina* dice el *Memorial Literario*:

El público nos dispensará de que no demos el argumento de una comedia en que el héroe es el diablo, la trama es el diablo, los lances son el diablo, los enredos son el diablo, la solución de ellos es el 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 bárbaro, y tal vez más perverso, pues creyendo algunos o que pasó verdaderamente lo que se cuenta de Marta y otros mágicos diablescios, o que pueden suceder regularmente tales disparates, encaprichados de estas cosas, desesperados o deseosos de alguna venganza, son capaces, a manera que se pinta a don Quijote, que vuelta la cabeza con los libros de caballerías se echó a buscar aventuras por el mundo, se echan los infelices por esas tierras a buscar al diablo, y no faltarán algunos lectores que hayan oído semejantes abominables expresiones a algunos que merecían más el título de bestias, que de racionales y cristianos⁹.

Los razonamientos morales o religiosos se mezclan así con los poéticos y se convierten, sobre todo, en juicios: "Aun cuando no examinemos estas comedias sino poéticamente, son las *más desarregladas del teatro*. ¿Qué cosa más *inverosímil* que pedir don Juan de Espina a su favorecido beneficios y abadías, cuando si el mágico fuera tan poderoso como se pinta, se pudiera hacer papa? ¿Y *qué creederas tan necias* las de su amigo encumbrado a tanto favor el

⁸ Luzán realizó en su *Poética* una revisión del antiguo teatro español con la intención no sólo de mostrar sus virtudes y yerros sino también de enseñar a los poetas del día a superarlos. *Vid.* mi trabajo "La contribución española a la *Weltliteratur*".

⁹ *Marta la Romarantina. Tercera Parte, Memorial Literario*, 1784, T. I, febr., 111-112.

creer que su don Juan le necesita? ¿Qué desorden mayor que el que se observa en el Mágico de Salerno y en el Brancanelo? ¿Y qué estúpidos los personajes que suponiéndose de alta jerarquía, se pintan tan bobos como los más inocentes mamelucos?"¹⁰. De aquí se deduce que la crítica del *Memorial* estableció una jerarquía entre las producciones dramáticas del teatro español dependiendo del grado de proximidad artística y moral que guardaban con el canon. Quiere esto decir que mientras un significativo número de las antiguas comedias españolas son para el periódico susceptibles de alcanzar la perfección, el teatro de magia constituye la negación del arte. Y esa diferenciación poética implica la utilización de dos estrategias discursivas.

Consiste la primera, esto es, la que se aplica al teatro barroco, en enseñar el modo de corregirlo. Se trata de una forma académica de ejercer la crítica. Los comentarios se acompañan de una serie de ideas preconcebidas acerca del deber ser del teatro español en el momento presente pero que, no obstante, permiten concederle un valor, aunque relativo, a nuestros antiguos dramas. El crítico proyecta así sobre el antiguo teatro sus deseos de reforma. Mejoradas en cuantos defectos se descubren, las comedias barrocas podrían aprobarse. De alguna manera, el trabajo del crítico supone una reescritura no artística de la obra literaria, equivalente a la realizada por los refundidores en el plano literario y dirigida no tanto a aclarar la obra enjuiciada como a perfeccionarla. El crítico, como especialista en teatro y conocedor (y defensor) de la Poética, interpreta el teatro barroco español a la luz de la preceptiva. Su crítica, según señala García de Arrieta al traducir los *Principios filosóficos de la literatura* de Batteux, "animaría y corregiría al mismo tiempo, enseñando al autor no sólo en qué había errado, sino de qué modo pudiera haber obrado mejor"¹¹. En consecuencia, cada comentario del reseñador resultaría susceptible de un estudio exhaustivo o pormenorizado, si no fuera porque el medio periodístico lo desaconseja. Pero como crítica erudita que es, no desaprovecha la oportunidad de aleccionar al público buscando la connivencia de un lector especializado, culto o inteligente, según el *Memorial Literario* lo define¹². Utiliza para ello la argumentación persuasiva de la cual se deriva precisamente la aceptación de que el antiguo teatro español necesita reformarse para ser admitido sin reservas en el sistema dramático ilustrado. No es un teatro canonizado en el sentido de que constituya un género contemplado como modelo. Más bien es un canon

¹⁰ "Breve digresión sobre las artes mágicas", *Memorial Literario*, 1786, dic. Citado por P. Santoro, 210.

¹¹ Batteux, "Tratado VII. De la crítica", 337.

¹² *Vid.* mi artículo "Una poética dramática", 442-443.

selectivo¹³. La estrategia de canonización del periódico se basa en prefigurar el repertorio más idóneo para la reordenación del teatro español finisecular sin dejar de señalar los valores literarios contenidos en géneros históricos nacionales preexistentes y dignos de incorporarse al canon dieciochista. A pesar de sus defectos, el teatro barroco español puede integrarse en la periferia se puede preservar sin que contravenga los planes reformadores de los ilustrados¹⁴. Por esta razón el periodista se atreve a mencionar al público o, por mejor decir, el efecto causado por estas comedias en los espectadores. Expresiones como: "agradan al público los lances del gracioso"¹⁵ o menciones a la diversión causada por la ingeniosidad de las tramas de Calderón, no se ocultan a la opinión pública a pesar de su evidente heterodoxia¹⁶.

Por el contrario, la estrategia discursiva empleada en el caso de las comedias mágicas, consiste en suprimir por su extensión la relación de sus carencias poéticas, evitar incluir la idea de su argumento, ignorar al público o, en su defecto, tratarle como bajo vulgo desacreditando los efectos derivados de la creencia popular en la magia que esos dramas exhiben. El crítico muestra por ello una mayor contundencia e incluso manifiesta abiertamente indignación. De la primera parte de *El mágico de Salerno* llega a escribirse:

Primeramente se nota en la primera jornada que el arte de esta infernal magia, de que usa Pedro, consiste en que lea en un libro de 'conjuros y pautas' que le entrega el Demonio, con lo cual no habrá cosa que no haga, ni secreto que no alcance. Esto es suponer que el Demonio puede tanto como Dios, esto es, que pudo dar a Vayalarde tanto o más que Dios hizo con Salomón, con Moisés y con todos los patriarcas, profetas, apóstoles, etc., que hicieron milagros y supieron lo que Dios quiso que supiesen, lo cual es una

¹³ Vid. W. Harris, "La canonicidad", 50-56 y H. U. Gumbrecht, "Cual Fénix de las cenizas", 61-75.

¹⁴ De acuerdo con la Teoría de los polisistemas formulada por Even-Zohar, el sistema se organiza en un estrato central y otro periférico estando constituido el primero por la literatura canonizada y el segundo aquellas obras no canonizadas y rechazadas como no legítimas por los círculos dominantes de la cultura. Ahora bien, el *Memorial* rechaza el teatro barroco español en cuanto norma estético-literaria dominante en el sistema finisecular pero acepta una validación parcial de aquel por entender que puede constituir una vía de perfeccionamiento del teatro español según demostraron en su día los autores franceses. Vid. Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies* 11/ 1 y el resumen de sus teorías en Montserrat Iglesias Santos.

¹⁵ En *El secreto a voces* de Calderón, *Memorial Literario*, 1784, T. I, abr., 120.

¹⁶ Vid. las críticas de *Bien vengas mal si vienes solo*, 1784, T. I, en., 102 y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, *Memorial Literario*, 1784, T. III, dic., 133.

horrenda injuria y blasfemia contra la divina omnipotencia y rectísima justicia¹⁷.

Desde este punto de vista, la crítica dramática del *Memorial Literario* se atribuye como propósito la realización de una verdadera depuración literaria. Prima, por tanto, la expresión de la opinión del crítico, aunque comparta características propias de la crítica interpretativa: “¡Estos disparates, estos errores, este fanatismo se siembra en el teatro con las comedias mágicas demoníacas!”, se dice en 1784¹⁸. La demostración deductiva pierde protagonismo en favor de la expresión, a menudo vehemente, de su rechazo hacia géneros tan contrarios al sentido dieciochesco del buen gusto y de la belleza poética. Más implícita que explícitamente, el crítico establece una analogía con otras clases de composiciones capaces de perfeccionarse. Y de esa comparación surge su radical rechazo por no hallar en ellas principio poético o idea moral que permitan su defensa¹⁹. El crítico consigue situar al género mágico fuera de la preceptiva tradicional pues evidencia su marginalidad recurriendo a menudo a la acumulación enunciativa de lo que se juzgan errores irreversibles.

Sucede de la misma manera cuando se analizan las comedias histórico-militares, otro de los géneros más vilipendiados. A propósito de las que protagonizó Carlos XII, leemos:

Entre estas [las comedias originales] sacan la mayor ventaja las que se han dado de Carlos XII. Estas ha llevado el arte nuevo a su perfección. Desde éstas formará época nuestro teatro español, con hacer a los Reyes graciosos, disponer una batalla en cada jornada, con el aparato de trincheras, estacadas, cañones y morteros, que aturdan las orejas a estampidos y diviertan la vista con fuegos de artificio; con ceñir a las mujeres la espada, y pelear con los más valientes campeones, enamorarse del primero que llega, y despedirse con un dúo o trío de gritos o expresiones alternadas de amorosas ansias, ya tienen nuestros poetas modernos suficientes medios para hacer comedias que aseguren la aprobación de los cómicos y el aplauso del vulgo.

Pero tengan presente nuestros aprendices de poetas dramáticos que si alguna vez ha agradado en nuestro teatro (por ser muy propio de una

¹⁷ *El mágico de Salerno, primera parte. Memorial Literario*, 1787, T. XI, núm. XLII, jun., 262-264. Vid. Doménech, ed., *La comedia de magia*, 7-17.

¹⁸ *Idem*, 264.

¹⁹ A este respecto, se llega a aprobar *El castigo de la miseria* Juan de Hoz y Mota argumentando en su favor, además de haber sido aprobada por Luzán en su *Poética*, lo siguiente: “Aunque algunos notan inverosimilitudes, hallan, no obstante, mucha regularidad, y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia en los hechizos y brujerías”, 1784, T. I, en., 96.

comedia) una revista de ejército hecha por el Rey mismo, ¡cuánto agradecerá que el Rey mande el ejército a sus tropas al prepararse para defender un asalto como sucede en esta parte tercera de Carlos XII, en que se le oye decir: 'atención: carguen, apunten, fuego', y se ve hacerlo tan al vivo que es un primor, y luego embestir con espada desnuda a sus soldados y éstos al Rey, como fin de entremés. ¿Qué más bien pudo imitar al autor, y aun mejorar el gracioso que en la comedia de *El Tirano de Hungría*, hizo lo mismo con una manada de pobres armados de horquillas y escobas? Esto es saber aprovecharse del gusto del vulgo y divertirlo con lances atestados de agudeza y discreción²⁰.

Gracias a la yuxtaposición de defectos se transmite al lector una sensación de caos y de desbarajuste poético dirigida a provocar su rechazo hacia tales dramas y hacia el público que los contempla con agrado. Podemos decir que el aparente desorden de muchas de estas críticas refleja la incoherencia de la obra y un deseo no ocultado por lograr incluso su prohibición: "Hemos visto —dicen los memorialistas— con general aplauso interesarse el gobierno en desterrar de los teatros las comedias de santos en que se hacían ver milagros apócrifos; las de magia y diablos en que se fingían cosas espantosas, raras y despreciables; quisiéramos ver lo mismo con aquellos fabulones que sólo sirven para denigrar la memoria de un rey o una nación"²¹.

No obstante, los memorialistas no identificaron los "fabulones" de las comedias históricas con las heroicas, heredadas de la centuria anterior. En relación con éstas últimas, cabe advertir que el periódico supo apreciar también las ventajas de un género que podía suponer el triunfo definitivo de la tragedia en la escena nacional. Miradas a la luz de la Poética neoclásica, algunas de estas composiciones podían valorarse como la evolución histórica de un género antiguo que, por la nobleza de sus protagonistas y los hechos históricos que representaban, había que desplazar hacia la tragedia. Sobre la obra de Moncín *Hechos heroicos y nobles del valor godo español*, leemos:

En esta comedia hay un episodio que le forma un moro llamado Abenzaide, disfrazado con el nombre de Tello Ramírez, a quien le tienen por tal los leoneses, pero, no dándose razón como ha podido tomar este nombre sin que la casa de Ramírez no lo extrañe o como le creen verdadero hijo de su familia, se hace inverosímil este personaje en estas circunstancias.

También parece inverosímil que un hombre solo no solamente maneje una cadena que se supone muy pesada, sino que dando con ella a una

²⁰ *El Sitiador sitiado y conquista de Stralsundo*, *Memorial Literario*, 1787, T. XI, junio, 264-267.

²¹ *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*, *Memorial Literario*, 1788, T. XV, dic., 720.

multitud de moros, éstos huyan como si los acometieran otra tanta multitud de leoneses.

Poca exactitud parece en poner en la boca de Elvira, hija de Oriso, la invocación a la Inmaculada Concepción de la Virgen en tiempo de Pelayo, siendo constante que su festividad o memoria fue muchos años posterior, cerca de los siglos X y XI.

No obstante, además de gustar al pueblo ver representar las hazañas de nuestros antiguos españoles es una comedia bastante regular en la trama, y contiene buenos ejemplos de religión y amor al Rey y a la Patria²².

Si se familiarizaba al público con los hechos de personajes ilustres de la nación, se le estaba acostumbrando a ver representar nobles hazañas y, por consiguiente, a admitirlas sin reservas en el teatro español contemporáneo. De ahí que sus defectos se censuren con contundencia pero no con ironía, como le sucederá, según veremos enseguida, al censurado Laviano. De *El católico Recaredo* de Valladares se habla en los siguientes términos:

Algunos notaron algo quebrantada la historia y, por consiguiente, los caracteres conformes a las personas, porque aquí se fingen legos a dos obispos como lo fueron Uldida y Eufimio, viva a Gosvinda cuando la traición de Argimundo, los celos de Recaredo y prisión de Bada, etc. Otros repararon que Gosvinda encargase a sus confidentes que persuada a la Reina con sofismas y apariencias a que vuelva a ser Arriana, pues si Gosvinda no estuviera firme en que su secta era verdadera, ni la abrazaría, ni dijera que la persuadieran con sofismas. Asimismo Bada, que había sido educada en la secta Arriana, bien sabía que ésta no se apartaba del catolicismo sino en un punto del misterio de la Trinidad, y así no echaría menos la caridad cristiana y amara a nuestros enemigos en la secta de Arrio a quien la pinta como si fuera pagana y que no admitía el resto de la religión cristiana. También notaron lo extraño de los nombres de los dos pastores y una pastora llamándose uno Rayo, otro Relámpago y ella Centella, pero luego ya advirtieron que fue por decir aquella gracia al Rey. [...] Otros no pudieron comprender que conexión podría tener al fin de un gran baile la exclamación de todos diciendo: 'la religión católica en nuestros pechos viva eternamente'²³.

Por el contrario, la ironía permite al crítico situarse en un plano superior y juzgar los despropósitos de la pieza analizada buscando la complicidad de un lector al que se separa del vulgo. Como se dice en el *Batteux* español, el crítico "puede ser jocosos, si lo admite el asunto"²⁴. La falta de respeto que el periodista siente hacia géneros populares como el mágico o

²² *Hechos heroicos y nobles del valor godo español*, *Memorial Literario*, 1785, T. IV, en., 91-92.

²³ *El católico Recaredo*, *Memorial Literario*, 1786, T. VII, núm. XXV, en., 119-123.

²⁴ *Batteux*, "Tratado XII. De los diarios y periódicos...", T. IX, 475.

las comedias militares no sólo le permite emplear la ironía, sino erigirla en el recurso fundamental de la crónica. Al comentar la comedia heroica de Laviano *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* se escribe:

¡Qué entusiasmo! ¡Qué lenguaje éste tan decente y poético! No dijera más una mujer abandonada, pero como no es mujer, dice hablando con Isabel:

Por eso quiero ser hombre
en todos mis pensamientos,
y a serme posible el cambio,
trueque hiciera de mi sexo.

¡Qué ejemplo para el bello sexo, y para echar a rodar el pudor, el recato, la honestidad, la virtud!²⁵.

A través de la ironía, el periodista encuentra una válvula de escape para su cólera. Pero no sólo. Bajo la fórmula de la ironía se esconden grandes certezas interpretativas. Más aún, los pasajes irónicos aumentan la veracidad del juicio; suelen resultar aún más persuasivos²⁶. Pero sucede que este tipo de discurso crítico exige al lector que rechace el sentido literal de las palabras. No obstante, el crítico se cuida de no dejar indeterminado el propósito de su juicio indicando lo que de sus palabras debe desprenderse. Después de enseñar la confusión de acciones y de caracteres que aparece en la mencionada comedia de Laviano, el crítico concluye con otra ironía pero cuyo sentido contrario es fácilmente deducible: "Éstas son las grandes lecciones de moral que nos proponen estos ingenios verdaderamente creadores"²⁷.

Mas la ironía se convierte también en un procedimiento válido para reflejar la sensibilidad literaria de quien denuncia la exhibición de dramas contrarios al arte y al buen gusto. Permite al crítico mostrar cuán herida se halla su sensibilidad literaria: "El crítico en moral y en elocuencia debe tener en sí aquel principio de sensibilidad y rectitud que hace concebir y producir con fuerza las verdades de que uno está penetrado", explica García de Arrieta²⁸. En estas crónicas no se apela, pues, a la razón desprovista de sentimientos sino que precisamente se acude a la sensibilidad para justificar la reprobación. Así pues, domina la parte sensible del crítico, aquella que se

²⁵ Reseña en el *Memorial Literario*, T. XI, julio, 392-396.

²⁶ Esto no significa que la ironía no esté presente en las crónicas referidas a otras comedias como las áureas pero se trata de un recurso puntualmente utilizado. *Vid* Booth, 82-127.

²⁷ *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, *Memorial Literario*, T. XI, julio, 392-396.

²⁸ Batteux, "Tratado VII. De la crítica", *Principios filosóficos de la literatura*, T. IX, 313.

rige por el sentido del buen gusto: “El gusto --como explica Munárriz--, se funda en un sentido interno de la belleza, natural en los hombres y que, en su aplicación a objetos particulares, puede ser guiado y esclarecido por la razón”²⁹. El sentido del gusto halla su origen en la sensibilidad que naturalmente posee el individuo cultivado, aquél a cuya vista no es posible la representación de imágenes como las antes reseñadas.

A este respecto, cabe recordar cómo en la segunda mitad del siglo XVIII la Crítica literaria y en general la artística se benefició de la utilización filosófica de los conceptos de gusto y sentimiento. La dimensión sensible de la experiencia estética defendida por filósofos como Holbach, Diderot y críticos como Jean Baptiste Du Bos, permitió el desarrollo de un discurso crítico en el que el periodista se erige en receptor de la obra denunciada y refleja la impresión que recibe como espectador. El juicio crítico es entonces un juicio de gusto, lógicamente con las limitaciones que a este se le atribuyen³⁰. Munárriz sintetiza bien esta idea: “[...] Aunque el gusto se funde por último en la sensibilidad, no se funda solamente en una sensibilidad obra del instinto. La razón y el buen sentido [...] tienen tan grande influencia en todas las operaciones y decisiones del gusto, que para decirse éste perfecto debe ser considerado como una facultad compuesta de la natural sensibilidad a la belleza, y de un entendimiento cultivado”³¹. La justicia de los juicios deriva tanto de una capacidad natural, su sensibilidad, como de una capacidad adquirida, el conocimiento.

El género que mejor refleja dicho equilibrio entre la racionalidad poética y la sensibilidad artística es la nueva comedia de costumbres, aunque también se encuentra presente en algunas comedias sentimentales. Acerca de *El calderero de San Germán o El mutuo agradecimiento*, comedia de éstas últimas de Gaspar de Zabala y Zamora, se escribe en 1790:

En este drama, a excepción de la unidad de tiempo, que está notablemente alterada, todo lo demás sigue el orden regular. Los caracteres están bien sostenidos, la acción es muy propia, los episodios bien traídos, el enredo y la solución son naturales. Hay pasajes muy tiernos e interesantes y, sobre todo, brilla la virtud y bondad de la Condesa, la fidelidad de Alfonso, el amor tierno y puro del Marqués Sin embargo, constituyendo la acción de la comedia la Condesa parece que no es propio el título de la comedia, pues es cierto que éste se debe sacar de la acción de ella”³².

²⁹ H. Blair, “El Gusto”, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, 38.

³⁰ Esta idea tan kantiana, podrá encontrarse desarrollada en mi trabajo, “Humanismo, Ilustración y los estudios literarios”.

³¹ H. Blair, “El Gusto”, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*, 26-27.

³² *Memorial Literario*, 1790, T. XIX, núm. CIII, febrero, 224-225.

El interés y la expresión de afectos sensibles se convierten en aspectos fundamentales de la crónica y en argumentos para ensalzar la obra. "Toda acción puesta en la escena que puede entretener agradablemente las personas de talento y gusto, sin excitar pasiones vehementes ni muy fuerte sensibilidad, es una buena comedia", llegará a decirse³³. Supone esto que el crítico valora muy positivamente las emociones moderadas recibidas por el espectador. Diferencia, entonces, la sensación de la sensibilidad y mientras proscribía la primera por considerarla el recurso fácil para impresionar al espectador, pues es la fórmula empleada por las comedias de gran espectáculo, aprecia lo que afecta al sentimiento como el medio de llegar al alma del público. "On pourroit juger de l'ame de chaque homme par le degré d'emotion qu'il manifeste au théâtre" que dijo Sebastian Mercier en su conocida obra *Du Théâtre* de 1773. En la línea de lo formulado por los filósofos sensistas y el empirismo filosófico, se produce un desplazamiento hacia el sujeto que contempla la obra de arte. Se acepta que la razón intelectual, identificada con la razón poética, no intervenga directamente en la reacción inmediata del espectador, sino que sea la sensibilidad del individuo la que en primer lugar se active. "[...] El sentimiento es el único que puede juzgar del sentimiento y someter lo patético al juicio del entendimiento es querer hacer al oído árbitro de los colores y a la vista juez de la armonía", dirá Arrieta³⁴.

Ahora bien, si esto no supone la prevalencia del juicio subjetivo del crítico, tampoco implica el predominio de la subjetividad del público. Ni la trascendencia concedida al sentimiento ni la otorgada al sujeto suponen por parte de la Crítica concesiones hacia el espectador no cualificado por su carencia de luces. Desde esta perspectiva, la Crítica se convierte en portavoz de los sentimientos de aquel sector del público que, según palabras de Nifo, representa a las "personas de gusto delicado"³⁵. Se presenta siempre como opinión de expertos en materia teatral. De *El viejo y la niña* se comenta:

Esta comedia ha merecido el concepto de estar bien escrita y bien ejecutada. El autor ha sabido, formando unos caracteres sensibles y otros ridículos, hacer tal cadena de escenas, mezcladas de lo patético y ridículo que interesan y divierten sobremanera al espectador desde el principio hasta el fin, sin que apenas se enfríe este interés en parte alguna de la pieza. El autor manifiesta que tiene bebido el espíritu de Terencio y de Molière, y enseña a imitarlos con suceso.

³³ *El gusto del día, Memorial Literario*, 1803, T. IV, núm. XXXIV, 251-252.

³⁴ Batteux, "Tratado VII. De la crítica", *Principios filosóficos de la literatura*, IX, 322.

³⁵ *Caxón de sastrero*, 1788, I, 325.

No obstante, algunos han notado que se repiten algunas cosas: que Muñoz es algunas veces más divertido de lo que le pertenece, que hay escenas demasiado patéticas para una comedia, que Isabel no podía retirarse, no queriendo el marido, sin contar con la licencia de superior civil o eclesiástico, etc.

Estos reparos, repetimos, y aun otros más que se han oído a algunos en distintas ocasiones. Pero ciertamente, aun cuando fuesen sólidos, eran unos lunares³⁶.

En realidad, esta forma de criticar supone una revisión de los prejuicios estético-literarios del clasicismo para confirmar su validez y pertinencia. El crítico pertenece a una tradición poética de la que no sólo no reniega sino que sigue dispuesto a defender porque se asienta sobre la idea de verdad como su último fundamento. En palabras de García de Arrieta: “Para determinar, pues, con más precisión el carácter y la naturaleza de la comedia se debe examinar atentamente lo que puede haber en ella de divertido, de interesante y de instructivo en las acciones, las costumbres, el carácter y la conducta de los hombres, sin mover muy fuertemente el corazón”³⁷. Sus prejuicios, en el sentido etimológico del término, no tienen ninguna connotación negativa. Suponen una precomprensión de la obra literaria confirmada por el sentimiento o, si se prefiere, ratificada por el gusto: “La mayor o menor exactitud, fuerza y extensión de entendimiento –escribe Arrieta en el “Tratado sobre la crítica”–, sensibilidad de alma y calor de imaginación, es la que indica los grados de perfección entre los modelos y las clases entre los críticos”³⁸.

Tales cualidades en el crítico y en el público implicaban la adopción de un nuevo ideal poético que, en última instancia, supuso la defensa e instauración de un canon cómico consagrado a defender la identidad de la burguesía como clase social emergente. El *Memorial Literario* dedicó los últimos años del siglo XVIII a demostrar que la literatura debía evolucionar al ritmo marcado por la cultura y la sociedad y que esta imponía la instauración de un orden poético renovado.

La interpretación de géneros cómicos como la comedia moratiniana y la comedia sentimental constituyó entonces una búsqueda de una fórmula cómica adecuada al sistema socio-cultural defendido por la ideología burguesa. Los memorialistas comprendieron que el repertorio dramático

³⁶ *El viejo y la niña*, *Memorial Literario*, 1790, T. XX, núm. CXI, parte 1º, junio, 310-311.

³⁷ Batteux, “Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia en general, y sus varias formas”, *Principios filosóficos de la literatura*, Madrid, Sancha, 1799, III, 313.

³⁸ Batteux, “Tratado VII. De la crítica”, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, 304.

fijado por la teoría poética tradicional, basado en el prevalencia de la comedia y la tragedia clásicas, resultaba insuficiente para verificar una renovación en profundidad del teatro español y para satisfacer las demandas sociales generadas por la mentalidad ilustrada. Se trataba, en realidad, de producir un bien superior al que se alcanzaba con las tragedias. Esta clase de teatro resultaba universalmente entendido y sus lecciones, en consecuencia, más útiles: "No hay duda --comentan García de Arrieta y el *Memorial Literario* siguiendo a Sulzer— que es muy útil presentar a su verdadera luz las locuras y extravagancias de los hombres, pero ¿será menos útil ofrecer a nuestra vista ejemplos y proceder honrados, sentimientos nobles, la rectitud, la probidad y todas las virtudes civiles, de modo que estos ejemplos nos muevan, nos entrenezcan y hagan en nosotros una impresión duradera?³⁹

Sin embargo, la relativización del ideal poético universal no implicaba la validación de cualquier fórmula dramática en virtud de su éxito. Las comedias barrocas y las heroicas, aun ofreciendo ciertas ventajas, no representaban el modelo cómico que convenía instaurar en una sociedad que aspiraba a competir con las más avanzadas de Europa. De hecho, los memorialistas entendieron que había que reformar casi totalmente el sistema cómico español o, al menos, reordenarlo de tal manera que la presencia de estos géneros fuera secundaria y, por tanto, perdieran su legitimidad como modelos. De ahí que busquen un nuevo molde dramático capaz de sustituirlos y que lo encuentren en la comedia sentimental y en la comedia moral.

Sin escondérseles las ventajas de esta última, cuyas virtudes no dudan en sublimar hasta el extremo de canonizarlas, aceptaron también la presencia en los escenarios del género sentimental, fuera en versión original o mediante traducciones. A propósito de *La Cecilia*, obra en dos actos de Comella, escriben en 1786:

Aunque la trama de esta comedia es bastante regular y se hallan bien observadas las unidades y el carácter del personaje, a algunos no pareció bien salvada la dificultad que ofrece el volver Lucas sano de su herida en el brazo sin más auxilio que el vendaje de un pañuelo, suponiéndole enteramente muerto, pasado bastante tiempo y derramada mucha sangre. No obstante, todo esto lo compensa el terror de aquella escena trágica, las vivas expresiones y tiernos lamentos de su esposa y el contraste que resulta de la confusión y arrepentimiento del joven Marqués. También agradaron mucho las escenas graciosas y representación del alcalde de la aldea con sus procuradores y regidores para divertir a sus señores⁴⁰.

³⁹ Vid. M^a. J. Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, 185.

⁴⁰ *La Cecilia*, *Memorial Literario*, 1786, T. VIII, núm. XXXII, ag., 471-473.

Los valores morales y las situaciones dramáticas que en estos textos se exhiben encuentran su referente en el hombre común y en la sociedad contemporánea coincidiendo básicamente con el ideal humano de la comedia moral irartiniana y de Moratín el joven. En 1786 sobre *La pobreza con virtud al fin encuentra su premio, la Costurera* obra traducida de Francisco Flores Gallo dice el *Memorial Literario*:

Se ve pintado en esta comedia el amor fraternal con que en medio de su pobreza se aplican dos hermanos a trabajar para poder con su corto jornal sacar a un triste padre de la cárcel en que su desgracia inculpable le tiene preso. Sobresale también la rectitud de un juez con que favorece la razón del pobre contra la potencia y malignidad de un rico, dando el justo castigo a un perverso aconsejador y agente⁴¹.

Esto, unido sin duda al éxito alcanzado por Jovellanos con *El delincuente honrado*, determinó que se le concediera un lugar privilegiado en el orden cómico. El *Memorial* reconoció en estas comedias un instrumento para lograr instaurar otro canon, el de la comedia moral. No obstante, la coincidencia en la materia y en los recursos de estas clases de drama provocó una cierta identificación entre los papeles que les correspondía representar en el sistema dramático de las últimas décadas del siglo. La escenificación en ambos casos de la vida civil, entendiéndose por tal la escenificación moral, sensible y verdadera de la diversidad de circunstancias, estados y costumbres que presenta la vida particular de los hombres de cierta condición, unida a la seriedad con que se abordaban vicios y costumbres arraigados en las clases medias, acabó por legitimar por igual comedias morales y comedias serias⁴². Incluso en estas últimas se llegan a reconocer virtudes propias del género trágico: “Haya ilusión e interés en la tragedia”, propone Arrieta⁴³. Por eso no sorprende comprobar que el crítico exalte las virtudes de un género híbrido como eran las comedias sentimentales y hasta que disculpe sus defectos según se ve en citado comentario de *El calderero de San Germán*.

⁴¹ *La pobreza con virtud al fin encuentra su premio, la Costurera, Memorial Literario*, 1786, T. IX, núm. XXXIII, sept., 130.

⁴² *Vid.* Guillermo Carnero, “Comedia seria/comedia sentimental/tragedia doméstica”, 115-125; E. Palacios Fernández, “La comedia sentimental” 85-112 y *El teatro popular* 185-201; Cañas, *La comedia sentimental* 41-66; y M^a. J. Rodríguez Sánchez de León, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX” 1.860-1.861.

⁴³ Batteux, “Tratado VII. De la crítica”, *Principios filosóficos de la literatura*, IX, 329.

En este sentido, la crítica del *Memorial Literario* se anticipa a la Poética y a los planes reformistas del Estado. Si bien es verdad que en 1793 Santos Díez González dedicó unas páginas de sus *Instituciones poéticas* a la comedia seria, una década antes el periódico madrileño ya había legitimado su presencia en el repertorio dieciochesco español. En realidad, la Poética de Díez González así como su *Plan de reforma de los teatros de Madrid* (1799) y la colección *El Teatro Nuevo Español* (1800-1801), no suponen sino la corroboración oficial de lo que la crítica oficialista del periódico había promulgado. De hecho, no creo que resulte exagerado afirmar que la actuación de la Crítica ilustrada incidió en la transformación y flexibilización de los criterios poéticos.

La Crítica defiende la instauración de un ideal cómico autóctono, como es la comedia moral, y lo erige en el canon de la moderna poesía dramática: “[...] No se ha podido hablar --leemos en el *Memorial Literario* de 1803-- de nuestro teatro moderno, ni compararle con el antiguo, hasta que hemos logrado un autor cual es el de *El Barón* que, reuniendo el verdadero talento cómico con el profundo conocimiento del arte, hace hablar a Talía en nuestra lengua del modo que le es propio y nos presenta por la vez primera la verdadera comedia española que había a parecido mostruosa e informe en unos, lánguida y miserable en otros”⁴⁴. Pero el mismo periódico había comprendido ya en el centuria anterior que la instauración definitiva de ese ideal le obliga a aceptar otras fórmulas cómicas que, a la par que eran vehículo para hacerlo triunfar, resultaban útiles para desarraigar el mal gusto popular. En este sentido, la actitud crítica del periódico supone una transgresión de los límites canónicos clásicos, autorizada por Mercier. En virtud de una europeización de la Crítica y de la literatura, se acepta que los modelos de la sociedad de entresiglos discrepen con el canon neoclásico. La modernización de España obliga a la nación a desarraigarse de un pasado poético, sea este clásico o barroco, que nos suma en el atraso y el desprecio, asumiendo la Crítica ese relevante papel. La atribución de valor artístico a una obra o a un género refleja el funcionamiento institucional e histórico tanto de la literatura como de la propia Crítica. El discurso reformista del *Memorial Literario* se ofrece, pues, a los lectores y, sobre todo a la nación, como procedimiento para garantizar su ilustración literaria e ideológica: “El teatro --se dice en 1801-- llevará más particularmente nuestros cuidados y creemos poder contribuir al recomendable objeto de su reforma dando la noticia, análisis y crítica de las composiciones dramáticas que se representen en la Corte”⁴⁵.

⁴⁴ *El Barón*, *Memorial Literario*, 1803, T. V, núm. XLII, 199-200.

⁴⁵ “Plan de este periódico o Discurso sobre los conocimientos humanos”, *Memorial Literario*, época 2^a, 1801, núm. 1, 1-13.

Estas tribulaciones de la Crítica y su progresivo abandono del dogmatismo normativo deben ser valorados en función del paso del conocimiento deductivo al inductivo que se experimenta en la segunda mitad del siglo XVIII. El método crítico consiste en observar uno a uno los fenómenos artísticos para extraer conclusiones sobre el deber ser del arte: "Todo hombre -explica García de Arrieta, buen sintetizador de lo que sucede en su tiempo-- que produce una obra en un género nuevo, excita fácilmente nuestro asombro. Nosotros no dejamos de prodigar nuestra admiración hasta que, multiplicándose las obras de una misma especie, podemos establecer puntos de comparación, y deducir reglas, más o menos severas, conforme a las nuevas producciones que se nos han presentado"⁴⁶. El crítico valora las obras concretas y descubre sus leyes. No se rige por un fanatismo defensor a ultranza de las reglas. Se entiende que estas, incluso siendo esenciales al arte, se modifican o perfeccionan con las aportaciones de cada nueva producción. El crítico o el crítico sublime, como lo denomina García de Arrieta, conoce las obras más excelsas, los modelos históricos, pero advierte que se hallan lejos de la ansiada perfección: "Aquellas [producciones] cuyo mérito superior ha sido constantemente reconocido, sirven de modelos, empero les falta mucho a éstas para ser perfectas, tienen solamente, cada una en particular, empero les falta mucho a estas para ser perfectas, tienen solamente, cada una en particular, una o más cualidades excelentes que las distinguen. En tal caso nuestro entendimiento [...] se forma de una multitud de bellezas dispersas un todo ideal que las reúne. A este modelo intelectual, superior a todas las producciones existentes, referirá las obras de que se constituya juez. Así que el crítico sublime debe tener en su imaginación tantos modelos diferentes como géneros hay"⁴⁷. Debe, en consecuencia, formarse un ideal al que referirá sus juicios encaminando la literatura hacia esa precomprensión suprema que se forja en su mente todo crítico no subalterno. La comparación, entonces, no es una similitud con literaturas nacionales concretas sino con un sublime universal tan inasible como perseguido: "puede formarse su modelo intelectual de lo que más le choca o hace impresión en los modelos existentes, suplir el defecto del uno, con las bellezas del otro y de este modo disponerse a juzgar, no sólo los hechos por los hechos, sino también por los posibles"⁴⁸. De acuerdo con ello, el crítico cuenta con dos cánones: uno ideal, al que remite al poeta como fin último de la poesía, y otro particular, concreto, que representa el camino condu-

⁴⁶ Batteux, "Tratado VII. De la crítica", *Principios filosóficos de la literatura*, IX, 303. *Vid.* Bollino 13-87.

⁴⁷ *Ibidem*, 303-304.

⁴⁸ *Ibidem*, 306. Sobre la categoría de lo sublime, véase Aullón de Haro, 93-117.

cente hacia la perfecta poesía. En el caso de los memorialistas, valoraron la comedia seria y la comedia moral como los géneros capaces de permitir a la literatura nacional avanzar en pos de tal perfección. Su imitación encaminaba a los autores nacionales hacia las bellezas de orden superior que el artista debía proponerse como meta. En otras palabras, sobre la base de la composición de obras de esta índole se generan los referentes sociales y culturales que expresan una visión cambiante o modificada del mundo, al tiempo que se legitima una teoría teatral de reminiscencias clasicistas reguladora de la actividad dramática.

Tal situación condiciona que el crítico, como profesional de la literatura, alcance un estatus y una autoridad superiores que les obliga a ser exigentes con la literatura de sus compatriotas: "sólo debiera confiarse el importante ministerio de la crítica a los hombres más respetables y acreditados por su sabiduría"⁴⁹, manifestaba Arrieta. Esto conduce al equívoco de creer que el crítico es un ser implacable, siempre insatisfecho cuando, en realidad, constata que su trabajo conlleva una enorme responsabilidad social. El crítico reivindica la verdad y la perfección para su nación en todos los órdenes de la vida pública. La atribución a la obra literaria de un valor resulta consustancial al ejercicio de la Crítica, pues a ninguna otra disciplina sino a ella corresponde, de un lado, colaborar en el nacimiento e institucionalización de nuevos valores poéticos y, de otro, implicarse en el desarrollo ético-político de su nación. El crítico, el periodista dieciochesco, debe interesarse por los problemas culturales, sociales y políticos de sus contemporáneos transmitiendo el sentir de la intelectualidad de su tiempo a través del análisis de la literatura. A la Crítica dieciochista de periódicos como el *Memorial Literario* le cabe el mérito de haber abandonado el análisis de la textualidad para fijarse en los contextos ideológicos, culturales e institucionales en los que las obras dramáticas se produjeron. Su percepción del teatro contemporáneo no sólo busca la legitimidad en virtud de la demostración poética, sino que ansía la coherencia textual en relación con los sistemas de significación propios de la ideología ilustrada y de las sociedades modernas.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez de Miranda, Pedro. *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración en España: 1680-1760*. Madrid: RAE, 1992.

Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.

Batteux, Charles. *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes. Obra escrita en frances por ---. [...] Traducida al castellano, e ilustrada con varias observaciones críticas, y sus correspondientes Apéndices sobre*

⁴⁹ *Ibidem*, 336.

- la Literatura española por Agustín García de Arrieta*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797-1801. 9 vols.
- Blair, Hugo. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz*. Madrid: Antonio Cruzado, 1798-1801. 3 vols.
- Bollino, Fernando. *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteaux e gli esthéticiens del sec. XVIII*. Bologna: Università di Bologna, 1976.
- Boothe, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989.
- Cañas, Jesús. *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994.
- Carnero, Guillermo. "Comedia seria/comedia sentimental/tragedia doméstica: una definición (a propósito de *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavalá y Zamora)". En *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997. 115-125.
- Deacon, Philip. "Golden Age Drama in an Eighteenth-Century Context: The Debate on the Theater in the Reign of Carlos III". En Davis, Charles y A. Deyermond, eds. *Golden Age Spanish Literature*. London: Westfield College, 1991. 73-82.
- Doménech, Fernando, ed. *La comedia de magia. Duende son alcahuetes y El espíritu Foletto, de Antonio de Zamora; El asombro de Francia, Marta la Romantina, de José de Cañizares*. Madrid: RESAD, 2003.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies. Poetics Today* 11/1 (1990).
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "Cual Fénix de las cenizas o del canon a lo clásico". En Sullà, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998. 61-90.
- Harris, Wendell. "La canonicidad". En Sullà, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998. 37-60.
- Iglesias Santos, Montserrat. "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas". En Villanueva, D. (comp.). *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade, 1994. 327-338.
- Luzán, Ignacio de. *La Poética, o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. R. P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.

Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid. Madrid: Imprenta Real, 1784-1792; 1793-1797; 1801-1808.

Palacio Fernández, Emilio. "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII". *Revista de Literatura* 55.109 (1993): 85-112.

_____. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.

Pozuelo Yvancos, José M^a y Rosa M^a. Aradra Sánchez. *Teoría del canon y Literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

Rodríguez Sánchez de León, María José. "La contribución española a la *Weltliteratur*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y del Romanticismo". En García Santo-Tomás, Enrique, (ed.). *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Madrid: Iberoamericana, 2002. 240-244.

_____. *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*. Madrid/Salamanca: Ministerio de Educación/Ediciones Almar, 2000.

_____. *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: CSIC, 1999.

_____. "Humanismo, Ilustración y los estudios literarios". En Aullón de Haro, Pedro, ed. *Humanismo. Teoría cultural de Europa*. Madrid: Verbum, 2009. En prensa.

_____. "Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)". *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España* 52-53 (1990): 435-443.

_____. "Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX". En Huerta Calvo, Javier, ed., *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003. II: 1.860-1.861.

Santoro, Paola. "La critica giornalistica (1750-1850)". En Caldera, Ermanno, ed., *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1983. 206-216.

Urzainqui, Inmaculada. "La crítica literaria en la prensa del siglo XVIII. Elementos de su discurso teórico". *Bulletin Hispanique* 102.2 (2001): 519-559.

_____. "Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica". En Álvarez Barrientos, J., F. Lopez e I. Urzainqui. *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1995. 125-216.

_____. "Los redactores del *Memorial Literario* (1784-1808)". *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, núms. 52-53 (1990): 501-516.