

JAVIER HUERTA CALVO
(dir.)

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

II

DEL SIGLO XVIII A LA ÉPOCA ACTUAL

FERNANDO DOMÉNECH RICO
EMILIO PERAL VEGA
(coords.)


GREDOS

II.12. TEORÍA Y GÉNEROS DRAMÁTICOS EN EL SIGLO XIX

M.^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
Universidad de Salamanca

II.12.1. INTRODUCCIÓN GENERAL

A lo largo del siglo XIX la teoría dramática se enfrentó a una serie de problemas que fueron objeto de largas discusiones y encendidos debates. Concretamente uno de éstos deriva de la visión estrictamente poética del teatro heredada del clasicismo neocentista. Las condiciones que éste debe cumplir se establecen dependiendo de su consideración únicamente como texto literario, prescindiendo de reconocer su condición de espectáculo. De hecho, la teoría clasicista dominante en las primeras décadas del siglo relativiza la significación de la puesta en escena. Mas con la irrupción del Romanticismo se anuncia una importante transformación en la idea que del teatro alcanzó la teoría dramática posterior. Sin perder jamás de vista el carácter institucional del teatro, se incorpora al receptor, al público, como elemento imprescindible para fijar las condiciones del drama y, en particular, del drama español. Se observa entonces cómo la teoría busca soluciones dramáticas válidas para nuestro teatro en virtud de los cambiantes gustos del público y del carácter nacional. Habrá, por tanto, de enfrentarse a la difícil tarea de vincularse a la realidad sin prescindir de la poesía. La teoría teatral decimonónica propondrá soluciones artísticas diferenciadas para representar la realidad. El realismo, o quizá sería más conveniente decir los realismos decimonónicos, constituyeron una cuestión clave a la que hubieron de dar solución los teóricos y los propios dramaturgos desde los albores del siglo XIX hasta la emblemática fecha de 1898. Finalmente, y en relación con lo anteriormente expuesto, los teóricos tuvieron que validar variantes genéricas que, sin desvincularse del todo de la ortodoxia clasicista, recogieran el sentir de la sociedad y de los poetas en tan fructífera época.

II.12.2. LA TEORÍA TEATRAL EN EL PERÍODO DE ENTRE SIGLOS

A lo largo del siglo XVIII la preceptiva poética defendió a ultranza los principios poéticos del clasicismo en virtud de la existencia de dos principios incuestionables: la universalidad de las reglas del arte formuladas por Aristóteles y sus exegetas y la relación entre los fundamentos del arte y la idea de moral. El teatro por el que los preceptistas dieciochescos velaron se definía como escuela de moral y buenas costumbres para bien de los individuos y progreso de las sociedades. Y dicha moralidad implicaba el acatamiento de los dogmas más elementales del clasicismo. Desde Luzán, la causa del declive que se observa en la poesía española y el mal gusto imperante en la escena se relacionan con el abandono de las reglas aristotélicas, por lo que la glorificación del teatro español se hace depender de su restablecimiento. Así pues, la imposibilidad de renunciar a los preceptos del arte radica, por una parte, en el convencimiento por parte de quienes los proclaman de la existencia de un acuerdo universal entre los teóricos de todas las naciones y de todos los tiempos sobre la inviolabilidad de las leyes del arte y, por otra, en la asociación establecida entre las reglas de la preceptiva clásica, la razón y el buen gusto [*Poética*: 152].

No obstante, esta concepción de la poética convivió en aquella centuria con revisiones de la teoría dramática cuyo origen se halla en los cambios de mentalidad auspiciados por la filosofía sensista y el ascenso económico, político y social de las clases medias. Mas los tratados de preceptiva españoles reflejaron sutilmente un debate literario que llevaba preocupando a los teóricos europeos más de cuatro décadas. De hecho la edición de 1789 de la *Poética* de Luzán ignora por completo la existencia de nuevos géneros teatrales. Por su parte, las *Instituciones poéticas*, publicadas en 1793 por Santos Díez González, incorporaron algunas reflexiones sobre la tragedia urbana destinadas a prescribir las condiciones del nuevo género sobre la base de *El delincuente honrado*, de Jovellanos. En consecuencia, a excepción de Díez, no puede decirse que en la España del siglo XVIII se produzca una reordenación del sistema dramático heredado de las poéticas clasicistas. Por el contrario, dicho sistema se mantiene obviando las novedades hasta la llegada del nuevo siglo. La teoría poética de las primeras décadas, aun sin renunciar al clasicismo, propicia la ampliación del código dramático clásico a fin de aumentar la eficacia moral de las representaciones teatrales y de atraer a los coliseos a una incipiente burguesía.

A) LOS TRATADOS DE POÉTICA DEL PERÍODO: BATHURST, BLAIR Y SUS CORRESPONDIENTES VERSIONES ESPAÑOLAS

En la teoría literaria de los últimos años del siglo XVIII y primeras décadas del XIX constituyen obras de obligada referencia las traducciones españolas de los

cipes de la Belles Lettres versión española iniciativa de edición de las A ellos cat tratados y Francisco edición estableció preceptos alentaba la 227-236].

El conc antiguos, se únicamente cipios procedad preser Letras un h las sociedad el filosófica mentos dej: examen rac poetas, a lo reglas de la espíritu ilus intelectual y nández Gue o 1999: 31-

De acue formulados amparados poesía no p de la bella, gino sólo aqu seleccionar. Literatura:

La luego haber

cipes de la *Littérature*, del francés Mr. Batteux y las *Lectures on Rhetoric and Belles Letres*, del escocés Hugh Blair. Los nueve volúmenes que componen la versión española del primero de los tratados se publicaron entre 1797 y 1801 por iniciativa de Agustín García de Arrieta, coincidiendo en el tiempo con la aparición de las *Lecciones* inglesas traducidas por José Luis Munárriz (1798-1801). A ellos cabe añadir los *Principios de Retórica y Poética*, compendio de ambos tratados y de las ideas literarias de Marmontel, publicado para uso escolar por Francisco Sánchez Barbero en 1805. Responden los tres textos a la reglamentación establecida por la poética clásica, mas con la visión renovada de quien comprendió las Bellas Letras en relación con el deseo de reforma y progreso que alentaba la modernidad [Rodríguez Sánchez de León, 1992: 1439-1450 y 1993: 227-236].

El conocimiento de la Retórica y la Poética, según lo concebían los autores antiguos, se reducía a una sistemática exposición de sus principales reglas basada únicamente en criterios de autoridad. Esta exposición no argumentada de sus principios procedía de la aplicación a su estudio del método escolástico. Pero en la edad presente, edad de la ciencia y de la razón, el afán por otorgar a las Bellas Letras un lugar preferente en la educación de los individuos y en el desarrollo de las sociedades aconsejaba su sustitución por un nuevo procedimiento explicativo, el filosófico. De acuerdo con él, el estudio de las Bellas Letras y de sus fundamentos deja de concebirse como pura labor de erudición para entenderse como examen racional y crítico. Mediante este planteamiento se intenta convencer a los poetas, a los críticos y a la opinión pública de la veracidad y oportunidad de las reglas de la poesía en general, y de la dramática en particular, por cuanto ningún espíritu ilustrado puede negarse a aceptar su implicación en el adelanto artístico, intelectual y moral de las sociedades modernas [García Tejera, 1998: 444-457; Hernández Guerrero, 1988: 537-544; Rodríguez Sánchez de León, 1996: 1136-1147 o 1999: 31-45].

B) PRINCIPIOS GENERALES. IMITACIÓN, BELLEZA Y VEROSIMILITUD

De acuerdo con estas premisas, los principios rectores de la creación poética formulados por el clasicismo dieciochesco perviven en la teoría literaria posterior amparados en la evidencia lógica que los justifica y en la idea de que el arte y la poesía no pueden sino constituir una imitación de la naturaleza o, por mejor decir, de la *bella naturaleza*. El poeta no representa la naturaleza en toda su extensión sino sólo aquella parcela de la misma que su sentido del Buen Gusto le inclina a seleccionar. García de Arrieta lo explicaba así en los *Principios filosóficos de la literatura*:

Las mismas Artes no pueden ser perfectas sino representándola [la naturaleza]; luego el Gusto que reina en las Artes debe ser también el de aquélla. Así, no puede haber en general más que un solo *Buen Gusto*, que es aquel que aprueba la bella

naturaleza. Todos los que no le aprueben tienen necesariamente el mal Gusto. [Batteux, 1797-1801: I, 94]

El Gusto reina en las artes para perfeccionar la naturaleza sin dejar por ello de representarla con propiedad [Batteux, 1797-1801, I: 58]. En consecuencia, la imitación necesita del Buen Gusto para ser artística y para que se verifique tanto nuestro perfeccionamiento como el de la propia naturaleza. Como más adelante también Arrieta declara:

[...] No sólo [...] el Gusto exige la bella naturaleza, sino que la bella naturaleza es, según el Gusto, aquella que tiene 1.º) más relación con nuestra propia perfección, nuestras ventajas y nuestros intereses; 2.º) la que al mismo tiempo es más perfecta en sí. [Batteux, 1797-1801: I, 69-70]

Desde este punto de vista, lo bello y lo bueno resultarán coincidentes [Batteux, 1797-1801: I, 76]. El poeta, en su construcción imaginaria, interpreta la naturaleza de manera que toma de ella sus bellezas particulares con la intención de ofrecer una imagen arquetípica. Deberá, por tanto, en la forma y en el fondo seguir los dictados de la bella naturaleza: en el fondo, porque sólo así ofrecerá aquellos contenidos de la naturaleza merecedores de transformarse en obra de arte; y en la forma, porque habrá de mostrar una representación que se acerque a esa naturaleza sin representarla escrupulosamente, esto es, resultando simplemente verosímil.

En la poética clasicista, la verosimilitud, también denominada la «regla de las reglas»¹, constituye el fundamento de toda creación. Esto en el terreno de la poesía dramática significa que la ilusión teatral depende de la construcción de una fábula verosímil, creíble o probable, y que la perfección artística deriva de la consecución de una y otra. Una obra teatral será tanto más perfecta, y más meritoria la labor del poeta, cuanto mayor sea la semejanza guardada entre lo representado y la propia naturaleza. En consecuencia, habrán de preferirse aquellas obras dramáticas en las que la habilidad del poeta mantenga en suspenso la atención del espectador durante toda la representación sólo con —o a pesar de— la escenificación verosímil de hechos posibles. El efecto teatral deriva así del interés que la acción dramática causa en el público y de la ilusión de realidad que provoca la contemplación de una historia fingida que se desarrolla en los límites de lo posible. Munárriz lo explica del siguiente modo:

Cuanto más se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representación a la imitación de la naturaleza y de la vida real, más completa será siempre la impresión que hará en nosotros. La probabilidad [...] es en gran manera esencial en la conducta de la acción trágica y siempre nos ofende el ver que se falta a ella. Esto

¹ Así la denominó Nicolás Fernández de Moratín en 1763 en el *Desengaño [II] del teatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*, p. 162, y así la sigue nombrando Martínez de la Rosa [1827: 375-376].

es lo que da tanta importancia a la observancia de las unidades, siempre que no se sacrifiquen bellezas más esenciales. [...] El espectador] sabe que todo es pura imitación, pero exige que la imitación sea conducida con destreza y verosimilitud. El placer, la diversión que se promete y el interés que ha de tomar en la historia, dependen enteramente de que ésta sea manejada así. Su imaginación, por lo tanto, quiere ayudarse de la imitación y apoyarse en la probabilidad, y con una imitación disparatada y falta de arte, se le priva del placer que sentiría, y se le deja disgustado. Este es todo el misterio de la ilusión teatral². [Blair, 1798-1801: IV, 231-232]

Según se desprende de la cita del *Blair* español, la ilusión conseguida naturalmente, sin recurrir a la acumulación de peripecias, a la introducción de elementos maravillosos o a aparatosas escenografías, constituye el único medio válido para que el teatro alcance sus objetivos artísticos y doctrinales. Se asegura que al dispersarse la atención del espectador o cuando éste se muestra escéptico ante lo que sucede en la escena, se destruye el deleite con la consiguiente pérdida de efecto moral. Francisco Sánchez Barbero, glosando a Marmontel, lo explica del siguiente modo en sus *Principios de Retórica y Poética*:

[...] Si es imposible o increíble se destruye la ilusión, el interés y el placer. Fingir es representar lo que no es como si fuera. Su fin inmediato es persuadir, no se puede persuadir sino en tanto que la ficción se asemeja a la idea que tenemos de lo que ella imita. Por consiguiente, la verosimilitud consiste en fingir conforme a nuestro modo de concebir. De lo contrario, sería nulo su efecto, pues lo que no se puede concebir, tampoco se puede creer. [1805: 183-184]³

En este contexto todas las reglas de la poesía dramática (incluidas la división en cinco actos, el cumplimiento de la regla de las tres unidades y la polémica en torno al empleo de la prosa) se interpretan como una exigencia lógica derivada de la propia aplicación del principio de la verosimilitud. Por consiguiente, el dramaturgo más elogiado será aquel que demuestre su talento artístico siendo fiel a dicho principio. Más allá de la verosimilitud no existe, por tanto, creación. Quedan fuera del dominio creador los excesos de la fantasía, pero también una concepción puramente realista de la poesía. Ambos extremos corroboran la falta de cualidades de un poeta que se siente incapaz de sugerir un mundo posible a través de la contemplación y estudio de la naturaleza. Las espectaculares representaciones triunfantes en el siglo anterior (comedias de magia, de santos, heroicas, militares), y algunas obras del teatro barroco español demuestran las limitaciones poético-artísticas de sus autores [Batteux, 1797-1801: III, 5-6]. En cambio, el dramaturgo de verdadero mérito es aquel que, como el laureado Leandro Fernández de Mora-

² Sobre la noción de *interés*, debe verse Urzainqui [1987-1988: 573-603].

³ No obstante, el preceptista salmantino, al contrario que los fieles seguidores de Boileau, cree que el hecho de que durante unos instantes la escena permanezca vacía, no impide que se mantenga la atención [222-223].

tín, es capaz de concebir artísticamente sobre la base imitativa de la naturaleza y dentro de los moldes establecidos por la norma aristotélica.

C) VEROSIMILITUD Y MÍMESIS COSTUMBRISTA

La relación que la poética clasicista establece entre probabilidad poética y verosimilitud sólo en apariencia resultó ser un planteamiento común a todos los preceptistas. La mayoría de los teóricos defendieron que el teatro debía representar una realidad que el espectador del día reconociera como próxima, pues de lo contrario el teatro perdería su capacidad para interesar y con ella su poder educador. Pero esa «mímesis costumbrista» fue entendida por unos como una ratificación del principio universal de la imitación y por otros como una negación del mismo.

Según la teoría clasicista de la mímesis, la verosimilitud permite al poeta acomodar el principio universal de la imitación al particular modo de ser de las naciones. Se entiende que cada sociedad tiene unos usos y costumbres que la identifican, susceptibles de variar según cambian los tiempos y se transforman las sociedades. La misión del dramaturgo consiste en servirse del principio de la verosimilitud para acercar a sus compatriotas la representación de vicios, virtudes o pasiones que, siendo comunes a la condición humana, resultan reconocibles para el espectador del día. Entre lo local o lo particular y lo universal se establece entonces una relación dialéctica conforme a la cual se garantiza el efecto beneficioso que el teatro causa sobre el auditorio. O, lo que es lo mismo, la universalidad de dicho dogma queda garantizada porque se acomoda en lo circunstancial a la realidad histórica. En palabras de García de Arrieta:

Homero, Virgilio, Terencio; Rafael, Comeille, Racine, Lebrun, Velázquez, Murillo, Mengs, Rubens, Pusino [Poussin], Corregio [*sic*] y otros muchos grandes artistas, a pesar de la diferencia de los tiempos, de los gustos, de los genios, de los gobiernos, de los climas, de las costumbres y de los idiomas, se han reunido todos en el punto esencial, que es *imitar la naturaleza y escogerla*. Unos lo han hecho con fuerza, otros con gracia y otros han reunido la gracia con la fuerza; mas todos han tenido el mismo objeto, que era manifestar las cosas perfectas en sí mismas, e interesantes al mismo tiempo para los hombres a quienes debían mostrarlas. Esta perfección ha consistido siempre en la variedad, la excelencia, la proporción y la simetría de las partes reunidas en las obras de arte, tan naturalmente como ellas están en un todo natural. *El interés de sus obras ha consistido en hacer ver a los hombres cosas que tuviesen una íntima relación con su ser* [...]. Si este fondo esencial de las artes ha sido revestir de diferentes formas en diversos tiempos y entre varios pueblos, según sus diferentes costumbres, instituciones, preocupaciones o caprichos, tales diferencias no han tenido por objeto sino lo accesorio, pero jamás el fondo de las cosas. Ellas no han podido mudar la naturaleza en las artes, porque no han podido mudarla en sí misma. [Batteux, 1797-1801: I, 80-82]

En este sentido, se formula la existencia de un único canon poético, el universal, a cuyo perfeccionamiento están llamadas todas las naciones que aspiren a re-

conocerse cultas. Sin embargo, la poética clasicista identificó ese canon universal con modelos dramáticos concretos, procedentes, en su mayoría, del teatro clásico francés. Este hecho determinó la reticencia de algunos preceptistas hacia el antiguo teatro español, así como la reacción, virulenta incluso, de quienes defendieron que el principio fundamental de la poesía camina con el tiempo, esto es, se desarrolla conforme se ajusta a las necesidades artísticas que caracterizan cada período histórico. En el oscilar de lo particular a lo universal se habla de *naturalizar* un ideal poético cuando el extremo universal condiciona la creación, o de *nacionalizarlo*, si se piensa que debe retratar fielmente la sociedad y costumbres del momento presente.

Esta vacilación dominante en la preceptiva de las primeras décadas del siglo XIX resulta inexistente en el caso de un género: la tragedia. Las pasiones trágicas resultan tan generales que cualquier ciudadano del mundo reconoce los sublimes valores y personajes heroicos que en esta clase de obras se representan. Dice Munárriz:

Los hombres de todos los países y edades se parecen unos a otros en los grandes vicios, en las virtudes grandes y en las pasiones violentas, y dan por lo mismo igual asunto a la tragedia. Pero aquel decoro y aquellas decencias en la conducta, aquellas diferencias en el carácter, que son asunto de la comedia, cambian con los países y los tiempos, y jamás pueden ser tan bien percibidas por los extranjeros como por los naturales. [Blair, 1798-1801: IV, 284-285]

Por el contrario, el género cómico, como bien señala el preceptista, exige un sentido particular de la imitación en el que se exhiban los males presentes. Añade:

El poeta cómico, cuyo fin es corregir a los hombres de sus impropiedades y extravagancias, debe cuidar de [...] darnos pinturas tomadas de nosotros mismos, satirizar los vicios presentes y dominantes y mostrar a su siglo *una copia fiel de sí misma*⁴. [Blair, 1798-1801: IV, 285]

La comedia se identifica así con el género dramático en el que el espectador del día debe reconocerse y aprender a comportarse civilmente. Las «virtudes sociales», como las denomina Munárriz [Blair, 1798-1801: I, 110-111]⁵, son las que la comedia enseña a corregir. Serían, de acuerdo con las recomendaciones de Leandro Fernández de Moratín, las que combaten: «[...] el conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y público» [1846: 322]. En aras de mejorar la convivencia y la moral pública, la comedia debe abandonar el terreno de lo universal ciñéndose a lo particular, pues así se lo permite el principio dramático de la verosimilitud: «La comedia —postula asimismo Moratín— pinta a los hombres

⁴ El subrayado es mío, como en adelante salvo indicación en sentido contrario.

⁵ Las virtudes propias del género trágico son llamadas «sublimes» por el preceptista.

como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica, y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable» [1846: 320].

En recuerdo de Cicerón, René Rapin y otros, se predica que la comedia es el género verosímil por excelencia. En cambio, la tragedia, aunque cabe la creación de una fábula enteramente fingida o legendaria, con frecuencia se sirve de historias y personajes reales [Blair, 1798-1801: IV, 205]. Para que conmueva el corazón basta con que la fábula esté bien trabada⁶ [Blair, 1798-1801: IV, 204]. Pero en el caso de la comedia resulta más difícil engañar al auditorio. Algunos teóricos recomiendan que resulte tan verosímil que el espectador crea hallarse en cualquier domicilio particular: «La observancia de las reglas dramáticas debe acaso ser más rigurosa en la comedia que en la tragedia porque, siéndonos más familiar la acción de aquella que la de ésta, y más semejante a lo que estamos acostumbrados a ver en el trato ordinario de la vida, juzgamos más fácilmente de lo que es probable, y nos incomoda más lo que no lo es. Conviene tener siempre presente que la belleza toda de la comedia consiste en la *probabilidad y naturalidad*, tanto en la conducta de la historia o acción, como en los caracteres y sentimientos de los personajes» [Blair, 1798-1801: IV, 284]. La importancia de representar analógica pero artísticamente las costumbres contemporáneas se impone entonces como condición necesaria de la comedia moderna. Mas ello no supone que toda la vida civil quepa en la escena ni que se calque la realidad con toda crudeza. En primer lugar, porque no hay creación sin abstracción y, en segundo, porque solamente los intereses dominantes de las clases medias se impondrán como referente canónico del género cómico, en detrimento de aquellas manifestaciones dramáticas características del *bajo cómico*.

D) LA CANONIZACIÓN DE LA MODERNA COMEDIA DE COSTUMBRES Y DE LA COMEDIA SERIA

Las *comedias morales* o *comedias sociales*, como se las designa [Batteux, 1797-1801: III, 321], se convierten, junto con la *comedia seria*, en los géneros cómicos consagrados por las poéticas y la crítica literaria [Batteux, 1797-1801: III, 324]. La escenificación en ellas de la vida civil, entendiendo por tal la *representación 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 estos géneros abordaban vicios y costumbres arraigados en la clase media, constituyeron los argumentos esgrimidos para conferirles la*

⁶ Por su parte, Batteux argumenta: «La materia de la comedia es la vida civil de la cual es imita-

categoría de comedias cultas y erigirlas, por su moralidad y beneficios, en ideales dramáticos de la burguesía decimonónica: «Hay en la sociedad —afirma García de Arrieta— una clase de ciudadanos donde reina cierta gravedad, donde los sentimientos son delicados y las conversaciones sazonadas con una fina sal, donde hay, en una palabra, el tono de la buena sociedad» [Batteux, 1797-1801: III, 331-337; cita en 207].

La moderna comedia de costumbres, defendida por Mercier allá por 1773 y simbolizada en su máxima expresión nacional por Leandro Fernández de Moratín, respondía a estos principios al encontrar en la clase media la materia y los valores que el género aspiraba a transmitir:

Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas. [1846: 321-322]

Pero ese «buen tono» y el estilo que le correspondía introducía modificaciones en la teoría aristotélica de la comedia. El sentido del arte, de la moral y de la literatura que prescribía la civilización moderna, obligaba a renunciar al ridículo cómico como fundamento del género. «Aristóteles —se lee en el periódico *El Memorial Literario*— dio una idea de la comedia conforme a lo que era en su tiempo. Según él, la comedia es una representación de lo risible, reprehensible o extravagante en los caracteres o acciones de los hombres. Nosotros decimos que más bien es la representación de lo que hay de agradable y gustoso en la vida civil, en los caracteres, las costumbres y acciones de los hombres»⁷. La moderación se impone como norma culta para la sociedad española del siglo XIX, entre otras razones porque presentar al escarnio público unos caracteres o comportamientos sólo reprensibles podía provocar un efecto contrario al que los escritores y las autoridades persiguen. Los comportamientos reflejados, en vez de servir de referente moral para el público, podían convertirse en objeto de mofa, desapareciendo así toda posibilidad de instaurar sus valores: «Unos caracteres semejantes —leemos en el mismo periódico— deben ser expuestos no a la risa del público sino a su indignación»⁸. Se canoniza así el *ridículo moral* que Moratín utiliza en sus comedias. Se dice que la verdad, moderación y humanidad con que Moratín criticó a la sociedad, y sobre todo el hecho de que el ridículo no procediera directamente del carácter o condición de los protagonistas, como sucedía en las comedias de Molière, sino que obedeciera al motivo social que originaba la moralidad del drama, permitió a la comedia moratiniana lograr sus objetivos doctrinales sin da-

⁷ «El gusto del día», *Memorial Literario*, p. 252. Compárese con lo manifestado por Blair [1798-1801: IV, 345].

⁸ «El teatro con relación a las costumbres», *El Resaño General*, n. 428.

ñar la sensibilidad del auditorio. Más aún, se llegó al extremo de cifrar la utilidad pública de esta comedia sobre el mensaje ideológico que ese nuevo sentido del ridículo llevaba implícito. Comentando *El Barón* escribe Munárriz en su tratado de preceptiva: «El ridículo de la comedia [...] es muy puro, muy moral, muy útil, porque después de poner en claro el desvanecimiento de la aldeana, consigue desengañarla y hacerla entender que los sueños de la ambición son promesas falsas, y que la felicidad más alta consiste en vivir estimados, contentos y en dulce paz en el seno de nuestras familias»⁹ [Blair, 1798-1801: IV, 325].

Razonamientos como éste legitiman una forma de lo cómico, conocida como *el alto cómico*, no contemplada por la preceptiva aristotélica, al tiempo que abren la puerta a la tragicomedia, conocida entonces como *comedia seria*, y relega a un segundo plano las tradicionales comedias de carácter y de intriga¹⁰.

Entre las dos primeras especies cómicas y éstas últimas se establece una importante diferencia de grado en cuanto a su mérito y valor. Los preceptistas reconocen las ventajas y los valores artísticos de las comedias de carácter y de las obras de intriga pero advierten de sus peligros: las de carácter, porque pueden contravenir la unidad de acción al sujetar las escenas a las cualidades de los personajes y, lo que es más importante, porque se sirven del ridículo como procedimiento cómico; las de intriga, porque se basan en la singularidad de los acontecimientos y esto puede derivar en tramas extravagantes y romancescas [Batteux, 1797-1801: III, 319-326]. De este modo, el sistema dramático se configura en torno a modalidades cómicas en las que el ansia de responder a las necesidades del hombre del día se impone sobre el respeto a la tradición.

La integración del género serio en el sistema dramático del periodo de entre siglos tiene su origen en la redacción y aprobación el año 1799 del *Plan de reforma de los teatros públicos de Madrid* que redactara el preceptista y censor Santos Díez González¹¹. Fruto de dicho *Plan* resultó ser la publicación del *Teatro Nuevo Español* (1800-1801), colección dramática cuyo prólogo se atribuye al mencionado censor. De acuerdo con el espíritu de la citada Real Orden, la colección promovía la reforma de la escena a través de la composición de obras dramáticas «arregladas», esto es, distintas a las habitualmente representadas y que, en palabras del prologuista, se basaban en la escenificación de «sitios de plazas, batallas campales, luchas con fieras, truhanes, traidores, soldados fanfarrones, generales y reyes sin carácter ni decoro, acciones increíbles, costumbres nunca vistas, tramoyas,

⁹ Véase Rodríguez Sánchez de León [1999: 184-191].

¹⁰ La diferencia entre especies distintas de lo cómico, la sistematiza Batteux. «El cómico tiene muchos grados que son otras tantas especies dentro de un mismo género. Hay cómico fino y delicado. [...] Todo es en estas piezas decente y regular: las costumbres están pintadas con verdad; sólo hay una ligera caricatura que apenas se echa de ver. Éste es el alto cómico. Hay otro que es propio de la farsa, el cual consiste en ciertos chistes y truhanadas de los criados y bufones. [...] Aquí están las cosas recargadas, hay bufonadas, esto más bien grotesco que cómico, casi todo es inverosímil, extravagante y recargado. Éste es el bajo cómico» [1797-1801: III, 79].

¹¹ Real Orden de 21 de noviembre de 1799 e interposición de José Antonio Caballero, Secretario

máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada, o delirios de un cerebro desconcertado [...]»¹². La colección reprueba las comedias de figurón y las heroicas, y reglamenta para emprender la renovación de la escena tan sólo tres géneros, a saber: la tragedia, la comedia y «las que los modernos llaman comedias serias o lastimosas o tragedias urbanas»¹³.

Dejando de momento las posibles diferencias entre estas últimas denominaciones [Carero, 1997: 90-125], la distinción entre la comedia seria y la comedia moral es muy tenue. De hecho, la comedia seria se comprende como una variante de la moderna comedia de costumbres. Mor de Fuentes, al prologar *La mujer varonil*, lo reconoció al decir:

La comedia viene a ser un remedo de lo que pasa en la sociedad y bajo esta definición parece que van comprendidas las *lloronas* o *tragicomedias*, que tanto privan actualmente, no sólo en España, sino en toda Europa. En efecto, los objetos y casos lastimosos ocurren por lo menos con tanta frecuencia en la vida civil como los festivos y ridículos, y así se hace tanto o más natural la representación de aquellos que la de cualquiera otros¹⁴. [1800: 3]

Habida cuenta de que la comedia seria constituía una ficción verosímil cuyos personajes eran «ciudadanos distinguidos por su honrado nacimiento o por alguna notable virtud» y que se dirigía a purgar el ánimo con la compasión sugerida por la contemplación de males «que oprimían diariamente a la sociedad» [Díez González, 1793: 113-114 y 116], el acercamiento entre ambas modalidades fue tal que alentó la confusión. Munárriz y García de Arrieta la describen de la misma manera siguiendo las indicaciones de La Harpe en su *Cours de littérature* (1799-1805): «La naturaleza de esta composición no excluye de modo alguno la jovialidad y el ridículo, pero pone su principal conato en las situaciones tiernas e interesantes; aspira a ser sentimental y, tocando el corazón por medio de incidentes graves, nos causa placer, no tanto con la risa como con las lágrimas que nos hace derramar» [Blair, 1798-1801: IV, 340-341; Batteux, 1797-1801: III, 308-309]. Esos incidentes pueden ser los siguientes: «una situación particular e interesable como la de un padre desgraciado, la de un hombre reducido a la indigencia, la de un virtuoso injustamente perseguido, o también la situación más particular a que puede conducir tal o cual acción buena o mala»¹⁵ [Batteux, 1797-1801: III, 324-325]. Según la preceptiva, el sentimentalismo o la dosis del mismo distingue la comedia moral de la seria, ya que en la primera estarían ausentes los afectos de lástima, tristeza y hasta temor sugeridos o excitados por esta última clase de piezas cómi-

¹² «Al lector», *Teatro Nuevo Español*, I, pp. VII-VIII. Sobre dicha colección dramática, véase Lafarga [1989: 23-32], Andioc [1999: 351-371] y Rodríguez Sánchez de León [1999: 135-145].

¹³ «Al lector», *Teatro Nuevo Español*, I, pp. XX-XXI.

¹⁴ Véase Palacios Fernández [1993 a y b; 1998: 185-209] y Rodríguez Sánchez de León [1994: 117-122, 125-126, 128, 130, 131].

cas. A este respecto conviene recordar que la teoría poética, por influencia del sensismo filosófico, insiste en considerar al hombre contemporáneo un ser sensible y, por tanto, capaz de identificarse con las desgracias ajenas, sobre todo si, dada la proximidad social del personaje en el que se encarnan, enternecen al considerarlas como propias¹⁶. En realidad, al admitir este género se intenta suplir las deficiencias de la tragedia en su formulación antigua. Los héroes trágicos por su misma condición de personajes excepcionales establecen una distancia no ya estética sino cultural muy difícil de superar por el público español.

E) CONDICIONES DE LA TRAGEDIA MODERNA

Criterios muy similares a los expuestos se emplean cuando se analiza el género trágico. La teoría literaria comienza siempre por reconocer el escaso interés que la tragedia antigua ha suscitado en España [Batteux, 1797-1801: IV, 155-156], propugnando una renovación en los mismos términos que se ha expresado sobre la comedia. Así pues, dos reglas se convierten en esenciales para lograr interesar al espectador: la veracidad o credibilidad en los hechos representados y la variedad temática. Teniendo en cuenta, según aseguran Blair-Munárriz, que «la intención de la tragedia es mejorar nuestra sensibilidad virtuosa», el poeta trágico debe cumplir las siguientes condiciones:

[...] El primer requisito es que el poeta escoja una historia patética e interesante, y que la conduzca de una manera natural y probable, porque la naturalidad y la probabilidad deben ser siempre la base de la tragedia. [...] La tragedia pide una imitación más rigurosa de la vida y de las acciones de los hombres, porque el fin a que aspira, no tanto es elevar la imaginación, cuanto mover el corazón, y el corazón juzga siempre de lo que es probable con más escrupulosidad que la imaginación. Sólo pueden excitarse las pasiones haciendo en el corazón las impresiones de la naturaleza y la verdad y, por tanto, si el poeta introduce en la acción circunstancias extravagantes y romancescas, jamás dejará de ahogar las pasiones en su origen, y de frustrar de por consiguiente el objeto principal de la tragedia. [Blair, 1798-1801: IV, 202-204]

Al preceptista no le preocupa que los sucesos trágicos sean históricos o fingidos. Lo que exige es que causen en el auditorio impresión de realidad la acción, los incidentes, los afectos y las pasiones. García de Arrieta reconoce que esa regla debe constituir un principio general para todo drama, sea trágico o cómico, si se aspira a interesar y a conmover [Batteux, 1797-1801: IV, 176-178]. Por consiguiente, el poeta trágico ha de ser sencillo, grave y patético, mas no necesaria-

¹⁶ «Cuando el poeta sensible logra sensibles oyentes, se forma una ilusión tan viva que compete con la verdad», escribía Enciso Castrillón [1799: 45].

mente terrible¹⁷ [Blair, 1798-1801: IV, 225]. Lejos de llegar a escenificar sucesos en extremo dolorosos, se han de representar las que Munárriz llama «pasiones sociales» entre las que se encuentran el amor y la amistad, ya que, como generadoras de compasión, permiten al espectador simpatizar con el afligido [Blair, 1798-1801: IV, 224-225]. Sánchez Barbero, traduciendo a Marmontel, lo expone del siguiente modo:

[...] De todas las lecciones que puede darnos la tragedia, es la más instructiva aquella que nos pone a la vista las consecuencias funestas de las pasiones. La cólera, la venganza, la ambición, la envidia, y señaladamente el amor extienden sus estragos por todos los estados y por todas las clases de la sociedad. Por lo mismo, conviene hacerlas odiosas y temibles con la viva pintura de los delitos y desgracias a que pueden arrastrarnos, así como han precipitado a otros tal vez menos débiles, más prudentes y virtuosos. [1805: 231-232]

La tragedia moderna pondrá su acento en las pasiones que afectan al común de los hombres, de donde deriva su eficacia moral. Su diferencia con la comedia sería procede de que la tragedia pinta pasiones propias de la condición humana más que situaciones sociales concretas. En la línea de lo afirmado por Schlegel, la tragedia se concibe como el género que permite el triunfo de la voluntad sobre las pasiones y mayor será su eficacia didáctica cuanto más comunes sean las pasiones representadas. En palabras de Munárriz:

Los modernos han dado mayor variedad de sucesos a la tragedia, y ésta se ha hecho el teatro de las pasiones más que entre los antiguos. Los caracteres están más desenvueltos, hay más enredo y acción, y nuestra curiosidad se excita más en las tragedias modernas haciendo nacer situaciones más interesantes. Esta variedad es, en general, una mejora que ha tenido la tragedia, pues la hace más animada y más instructiva y, contenida en sus verdaderos límites, es muy compatible con la unidad de asunto. [Blair, 1798-1801: IV, 216]

Como resultado, la idea de la tragedia defendida por estos preceptistas se aparta tan sólo en la forma de la idea clásica del género. La aceptación de cierta heterodoxia, como que protagonice la tragedia un héroe fingido, que el amor figure entre las pasiones trágicas e incluso que la acción concluya con un feliz desenlace, se justifican por la necesidad del arte dramático de contribuir a la formación de ciudadanos más solidarios, cívicos y felices [Blair, 1798-1801: IV, 222]. Según acertó a reconocer Mme. Stäel, «se pueden experimentar emociones más profundas con obras menos ordenadas» [1810: 102]. En consecuencia, la acción de la tragedia moderna ha de ser más patética que sentimental, nunca cómica o jovial como en la comedia seria, y capaz de excitar temor y compasión en el espectador.

¹⁷ Lo terrible se entiende que no conmueve sino que provoca aversión hacia el espectáculo trá-

Este sistema poco claro en la teoría, a decir verdad, resultaba aún más confuso en la práctica teatral. Mas, a nuestro propósito interesa por lo que supone de incorporación al sistema genérico clásico de variantes dramáticas vigentes en el teatro nacional y extranjero tenido por culto. Se sigue así el criterio poético instaurado por Batteux y Blair, autores a los que durante la primera mitad del siglo XIX se recurre una y otra vez como paradigma de la actitud del preceptista moderno. De hecho, siguiendo su dictamen, los preceptistas españoles del período de entre siglos incorporan en sus tratados noticias sobre la ópera.

F) SOBRE EL DRAMA LÍRICO, LLAMADO VULGARMENTE ÓPERA

La presencia de este género en las poéticas decimonónicas puede relacionarse con razones de índole social y económica como las antes esgrimidas, aunque el género se describe con criterios puramente clasicistas¹⁸. La práctica imposibilidad de mantener en la imitación musical los principios clásicos de la verosimilitud y de la ilusión dramática con que tradicionalmente se la había desprestigiado [*Teatro y sociedad*: 521-524], se salvaron asegurando, del lado de la verosimilitud, que la incorporación de la música al drama contaba con el ilustre antecedente de los coros del teatro grecolatino y, respecto de la ilusión, que el teatro en música provocaba elevados sentimientos en el auditorio gracias al deleite causado por la armonía de los compases. Además, poco o nada podía recriminársele a un género cuya nobleza dimanaba de la más perfecta de las uniones, la que reunía música y poesía:

De este descubrimiento nació la música imitativa y el arte del canto que vino a ser una especie de poesía, un idioma, un arte de imitación, cuya hipótesis fue expresar por medio de la melodía y con el auxilio de la armonía toda clase de raciocinio, de acento, de pasión e incitar a veces hasta los efectos físicos. La reunión de este arte, tan sublime como análogo a la naturaleza, produjo el espectáculo lírico u ópera, espectáculo el más noble, el más brillante entre los modernos. [Batteux, 1797-1801: V, 182]

¹⁸ No obstante, no todas las poéticas lo mencionan. Arrieta lo incluye como «Suplemento» en el tomo V, a pesar de que Mr. Batteux no se refiere al mismo. También se ocupa de ella y de los bailes Sánchez Barbero. En su idea de los bailes, reconoce seguir los artículos publicados por Marmontel en la *Encyclopédie Méthodique* [1805: 244-260]. En la España ilustrada, además de Esteban de Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), se menciona en tratados de preceptiva. Díez González le dedicó un capítulo de sus *Instituciones poéticas* [145-188], y el periódico el *Memorial Literario* también se interesó por la ópera en las páginas de preceptiva poética que publicó en 1787, año en que las autoridades intentaron regular su representación. Más detalles en Rodríguez Sánchez de León [1990: 441-442] y Palacios Fernández [1998: pp. 276-278].

II.12.3. EL ANTIGUO TEATRO ESPAÑOL. Y SU CONTRIBUCIÓN A LA MODERNIDAD

La teoría literaria intenta así buscar soluciones dentro de la ortodoxia clasicista a los problemas del teatro español. Aun siendo escasas las novedades o poco arriesgadas, lo cierto es que se apuntan cambios que, si hubieran sido otras las circunstancias históricas, habrían fomentado la renovación de la teoría teatral con anterioridad a la muerte de Fernando VII. Pero los acontecimientos políticos, desde la Guerra de la Independencia hasta las reticencias del monarca frente al avance ideológico del liberalismo, dejaron escaso margen a los preceptistas para hacerse eco de las novedades introducidas por el Romanticismo alemán¹⁹. Todo lo que se avanzó en este terreno estuvo sometido a la percepción nacionalista —afrancesada, ilustrada, liberal o reaccionaria— de nuestra literatura antigua. Sirvan de ejemplo debates tan polémicos como los que protagonizaron García de Arrieta y Munárriz al iniciarse la centuria y, décadas después, el suscitado entre el matrimonio Böhl de Faber y José Joaquín de Mora.

A) EL AFRANCESAMIENTO DE GARCÍA DE ARRIETA
FRENTE AL SENTIDO DEL PROGRESO DE MUNÁRRIZ

La reordenación de los géneros dramáticos llevada a cabo entre los siglos XVIII y XIX condicionó los planteamientos con los que se enjuició el antiguo drama español. Adjudicarle a éste un lugar en la constitución de la dramaturgia española de la edad moderna resultaba una tarea prioritaria por cuanto sobre el reconocimiento de sus méritos y faltas podría realizarse la reforma del teatro español. Según Arrieta, la comedia española de los tiempos modernos debería surgir, como el teatro más celebrado de Francia, de la corrección del drama barroco de acuerdo con el sentido setecentista del buen gusto [Batteux, 1797-1801: III, 191].

Para perfeccionar nuestro teatro los poetas españoles no tendrían más que imitar el proceder de los autores franceses en relación con el drama áureo. García de Arrieta pretendía convencer a los autores nacionales de que era posible alcanzar la perfección poética clásica emulando los logros del drama barroco y venciendo sus deficiencias: «Sigamos — explica — el ejemplo y rumbo que han seguido los buenos dramáticos extranjeros [...]. Imitemos la regularidad y conducta de sus

¹⁹ Conviene advertir que a comienzos de siglo todavía hay preceptistas, como Masdeu, apegados a la esencia del aristotelismo. Por esa razón, se erigió en acérrimo defensor del empleo del verso, que justifica por razones de verosimilitud [1801. 183-185]. No obstante, se permite variar la idea de la misma para aceptar el hibridismo de la tragicomedia [189-190]. Finalmente conviene recordar que en 1807 Juan Bautista de Arriaza publica en Madrid una traducción de Boileau por considerarle padre de la «poesía moderna».

piezas, lo demás lo tenemos todo dentro de casa» [Batteux, 1797-1801: III, 191]. Visto así, los méritos de la dramaturgia francesa constituían, de un lado, el ejemplo de cómo en la renovación estética de nuestro pasado literario se hallaban los fundamentos para la formación de un nuevo teatro nacional y, de otro, la mejor muestra de que Europa tenía contraída una deuda cultural con la nación española [Rodríguez Sánchez de León, 1990: 77-98; 1999: 77-125, y 2000: 19-25 y 187-200].

En cambio, José Luis Munárriz consideró los valores de nuestro teatro antiguo como testimonio del grado de evolución alcanzado por el principio de la imitación poética durante el Siglo de Oro español. Al examinar aquel teatro, repara en el rigor con que esas comedias retrataron las costumbres de la época: «El gran mérito de nuestros escritores es haber pintado las costumbres de su tiempo. [...] Vemos en ellos un retrato sin duda fiel de las costumbres de su edad, aun más fiel del que nos presentan los historiadores» [Blair, 1798-1801: IV, 306-307]. La conformidad con la «verdad histórica» de las obras de Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto permite entender que aquello que los tiempos modernos califican de inverosímil, se explique según un criterio histórico de lo verdadero o, por mejor decir, relativizando el principio de la verosimilitud. En consecuencia, perfeccionar el género cómico implica la superación de sus méritos artísticos e intelectuales por evidentes razones de evolución y progreso. Con este planteamiento, Munárriz demuestra poseer un sentido orgánico de la historia. El teatro español pasado y presente es, o debería ser, un continuo y progresivo devenir en pos de la perfección poética en el que cada época estaba obligada a superar estadios anteriores [Blair, 1798-1801: IV, 285 y 310].

La diferencia de criterios entre ambos preceptistas plantea un dilema vigente en la teoría dramática de las primeras décadas del siglo XIX. Al terminar la contienda con Francia, se genera un sentimiento nacionalista amparado en las doctrinas estéticas del Romanticismo alemán. La fórmula del drama barroco deja de convertirse en mero referente del drama nacional moderno para erigirse, como propondrá Böhl de Faber, en el ideal de perfección que conviene instaurar en el tiempo presente.

B) BÖHL DE FABER Y EL TEATRO DE CALDERÓN COMO MODELO CÓMICO DE LA CRISTIANDAD

La apología de las literaturas nacionales promovida por los hermanos Schlegel, en vez de solucionar antiguas disputas, las agravó al extremar aún más las posiciones de los reformadores y de los apologistas. Nicolás Böhl de Faber escribió desde 1814 hasta 1818 una serie de *Pasatiempos* y un ensayo titulado *Sobre el teatro español*, en los que se hacía eco de los argumentos de los teóricos germanos para proponer la reinstauración poética e ideológica del teatro de Calderón. Llevado por un fervor patriótico y religioso desmedido, Böhl de Faber co-

nectó con la tradición casticista del siglo anterior y sublimó el teatro de Calderón despreciando cuantas acusaciones pudieran hacerse por su inobservancia de las reglas poéticas. A su entender, el origen espiritual de la literatura moderna determina el desacato a las leyes del arte. Resulta imposible concebir obras de imaginación y, al mismo tiempo, asumir los principios clasicistas, fundados en la razón [21-22]. Al igual que Friedrich Schlegel, explica las diferencias estéticas entre la literatura clásica y la literatura moderna en virtud de la incorporación al arte del entusiasmo poético y de la imaginación cuyo origen cree de naturaleza ético-religiosa:

No alcanzamos por qué ha de ser *detestable* lo que no imita lo clásico. La literatura clásica es material en su esencia, esto es, se ciñe a lo que podría sentir y discurrir el hombre sin la Revelación; la literatura moderna cuando es buena, es espiritual, esto es, encierra siempre con más o menos claridad las ideas sublimes de eternidad, inmensidad, amor, desprendimiento, unión, todas hijas del Cristianismo²⁰.

Sin embargo, Böhl de Faber no se contentó con preconizar la formación de un estilo dramático nacional, independiente de lo que llamó el «fermento gálico»²¹. La relativización de la idea clásica de perfección que defendía la estética romántica, se convirtió en su alegato en un regreso a los presupuestos estéticos y éticos que el drama áureo simbolizaba. Tal anacronismo literario se fundaba en el tradicionalismo ideológico y sentir antiilustrado con que concibió la España moderna. De ahí que, en su opinión, el clasicismo defendido por Mora constituyera un agravio a la nación española, sólo justificable en un traidor a la nación: «Entiendo por ilustradores a la violeta, o sea, afrancesados, aquellos botarates que han soñado que nada bueno hay en España, y que todo cuanto se hace en el extranjero es excelente»²².

C) LA VALORACIÓN NACIONALISTA DEL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL: AGUSTÍN DURÁN

Con Böhl de Faber se propugna la conformidad de las literaturas nacionales de acuerdo con su devenir histórico. Esto que, en principio, será un argumento admitido por los románticos españoles, planteó serias dudas a la hora de adjudicarle un referente imitativo al teatro moderno español. Aceptado que el teatro español procedía de la constitución de las sociedades cristianas y de la monarquía como forma de gobierno, resultaba que había que establecer los principios-guía para construir el teatro español del momento. Y creerlos absolutamente independientes de la norma aristotélica resultaba demasiado arriesgado por cuanto podía implicar

²⁰ [Böhl de Faber, Nicolás], *Sobre el teatro español* [15].

²¹ [Böhl de Faber, Nicolás], *Pasatiempo crítico* [39-40]. Sobre su concepción del Romanticismo, véase Carnero [1978: 151-173], Allegra [1980: 81-113] y Flitter [1992: 8-38].

²² [Böhl de Faber, Nicolás], *Pasatiempo crítico* [14].

la pérdida de control, no ya artístico sino moral e ideológico, de las autoridades y de las elites intelectuales sobre la institución dramática. En consecuencia, los teóricos del teatro se debaten en una difícil encrucijada. De un lado, se entiende que el teatro español apenas podría prosperar si se daba pábulo al libre albedrío y, de otro, se sabe que tampoco se alcanzarían grandes logros si se repetía sin modificación alguna un molde dramático propio de otro tiempo, otra forma de gobierno y otras normas cívicas.

La teoría y la crítica literarias admiten entonces que se impone una revisión de los postulados clasicistas pero con la mesura y cautela que exigen las circunstancias. La aceptación de un motivo histórico-ideológico como origen del Romanticismo podía significar la aceptación de dos códigos dramáticos diferenciados. En tal caso, a la comedia barroca española le correspondía otro protagonismo, el que le atribuyó Agustín Durán en 1828 en su conocido *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español*. A su juicio, la prescriptiva teoría dramática clásica y la crítica comparada propia del Setecientos [Rodríguez Sánchez de León, 1999: 232-242], habían ocultado la verdadera significación del antiguo teatro español. Éste era una creación autóctona y por ello debía ser analizada conforme a sí misma y no en relación comparativa con los teatros más prestigiados de Europa. Llegada era la hora en que correspondía estimarlo con sus defectos y sus virtudes para poder reconstruir la escena española sin complejos. Mas aceptar esta teoría suponía permitir la sustitución del molde normativo clásico por la fórmula corregida de un teatro propio. Escribe Durán:

[...] Siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica que aquellas que para el otro [el griego] se han establecido. [1828: 4]

La cuestión, nada fácil de dilucidar, estriba en fijar una norma o referente poético general válido para que las literaturas nacionales prosperen. En este sentido, aunque se admite que la peculiaridad del carácter español no podía reglamentarse según el gusto clásico, el Romanticismo español rehúsa romper radicalmente con una tradición literaria secular. Se limita a distanciarse de la Antigüedad grecolatina, pero sin renunciar a fijar normas invariables con lo que, a la postre, la teoría dramática acaba por respetar los principios fundamentales del clasicismo. La existencia de dos *géneros*, clásico y romántico, con reglas diferenciadas queda establecida porque se conciben como formas distintas de interpretar el eterno principio de la imitación. Así pues, tanto el teatro griego, como el francés o el español, pueden, y deben, contribuir al adelantamiento del mismo sin que eso implique la negación de las identidades nacionales.

II.12.4. LA TEORÍA DRAMÁTICA DESDE EL TRIENIO LIBERAL HASTA LA INSTAURACIÓN DEL ROMANTICISMO: DE LA TRAGEDIA NACIONAL AL DRAMA HISTÓRICO

Un sector de la teoría literaria previa al establecimiento oficial del Romanticismo propuso como solución conciliadora entre los extremos clásico y romántico relativizar el valor de las normas o, por mejor decir, jerarquizarlas: «Acaso — escribe Manuel José Quintana en las apostillas de 1821 a su poema didáctico *Las reglas del drama* — podría establecerse por principio que la severidad es necesaria en todo lo que pertenece a la verosimilitud, y que no deben concederse al arte más licencias que aquellas de donde pueden resultar grandes bellezas»²³ [Quintana, 1852: 81]. Al igual que Quintana, Marchena y los editores del periódico madrileño *El Censor* (1820-1822): Alberto Lista, Gómez Hermosilla y Miñano, demandan la creación de un camino propio para la literatura nacional consistente en un sincretismo poético construido sobre la base de una mayor aproximación entre las nociones de verdad y verosimilitud y entre éstas y la observancia de las costumbres contemporáneas. Se entiende que la utilidad de la poesía romántica procede de la conmoción causada por la representación analógica de la vida social y de la contribución al mantenimiento de aquellos usos y costumbres que nos son conaturales. En palabras de José Marchena:

Si cuando los tudescos defensores del romanticismo o novelería dijeron que cada pueblo debía cultivar una literatura peculiar y privativa, se hubieran ceñido a decir que cada nación debe pintar sus propias costumbres, y ornarlas con los arcos que más a la índole de su idioma, a las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales se adaptan, hubieran profesado una máxima de inconclusa verdad. Mas lo descabellado de su proposición se cifra en que han supuesto que hay en cada país reglas diferentes y a veces diametralmente opuestas, que constituyen los preceptos de cada género de composición y poema. [Marchena, 1820: 195-196]

Sin embargo, ese camino distaba del seguido por los románticos europeos. Sus composiciones, según explica Monteggia en el periódico barcelonés *El Europeo* (1823-1824), resultaban ante todo patéticas supeditando la parte sentimental del individuo a la racional: «El carácter principal de los románticos propiamente dichos [...] consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa el ánimo que la fantasía. [...] Un escollo de este estilo es el que las ideas tristes se vuelven demasiado terribles y fantásticas [...]; entonces la poesía se convierte otra vez en un juego de palabras, y cesa de interesar a la mente y al corazón»²⁴. El problema, más que en diferencias estéticas menores, se hallaba en los

²³ Esta idea se encuentra esbozada por García de Arrieta y Munárriz en sus respectivas Poéticas.

²⁴ Monteggia, Luigi, «Romanticismo», *El Europeo*, p. 99.

excesos a los que podía conducir el nuevo estilo. La representación de lo autóctono favorecía que por costumbres nacionales se entendieran las de los siglos medios, legitimadas por tener su origen en la religión cristiana. La necesidad, reconocida incluso por los preceptistas y los críticos más dogmáticos, de que, conforme a la espiritualidad cristiana, se representaran historias de mayor acción, pasiones más vehementes y sentimientos más arrebatados podía ocasionar la subida a los escenarios de pasiones exaltadas poco aptas para una sociedad que vivía por primera vez bajo los auspicios de un gobierno liberal. Ante este temor, la estética clasicista recupera una posición hegemónica al proclamarse como el único código dramático capaz de contener los excesos de la imaginación romántica y sus liberalidades.

Efectivamente, en estos años previos al restablecimiento del absolutismo los teóricos más ortodoxos devuelven a la tragedia su antiguo protagonismo, aunque con propósitos distintos según la tendencia ideológica de quien la exalta. Quintana, tan preocupado por el género como por la marcha del liberalismo, insiste en proclamar la imperiosa necesidad de nacionalizar el género:

[...] Los escritores modernos no han contado con la imaginación, con el carácter y con los hábitos propios de nuestra nación. Para que la tragedia pueda llamarse nacional es preciso que sea popular, esto es, que el pueblo se afecte de ella y la juzgue, como habla y juzga de un acontecimiento público, cual es un incendio, una muerte, una alevosía, una catástrofe cualquiera que sucede a su vista. Lejos de dirigirse a esto nuestros autores, han tratado de naturalizar en España, quien la tragedia griega, quien la inglesa y la alemana, quien la italiana al gusto de Alfieri, quien, en fin, la francesa. y estos han sido los más, por parecerles más acabada y perfecta. Mas estas plantas no podían realmente prosperar en nuestro suelo, donde nada había que estuviese en armonía con ellas. Reflejos más o menos vivos de una poesía, de un gusto y de unas costumbres que no son las nuestras, las tragedias modernas carecen generalmente de aquellas gracias nativas, de aquel aspecto original que constituyen un carácter propio, distinto de otras naciones y de otros autores [Quintana, 1852: 83 n.]

Sobre su restauración, Quintana encuentra la forma de educar a la ciudadanía con situaciones que guardan un correlato con la realidad política presente y cuyo paralelismo fácilmente se advierte. En cambio, distinto fin alienta a los afrancesados más moderados, ideológicamente hablando. La tragedia se defiende como la modalidad dramática más moral y beneficiosa en las sociedades liberales y ello por dos razones: por ser el género en el que cabe un patetismo controlado, y porque se entiende que, una vez alcanzada la libertad de los pueblos, es cuando mayor compromiso adquieren los dramaturgos en el mantenimiento del orden público y los ciudadanos en aclamar a su rey. Un artículo, seguramente debido a la pluma de Hermosilla y publicado en *El Censor*, sostiene que la tragedia constituye el único género capaz de templar el dolor y el terror:

Estas dos pasiones necesitan de ser corregidas y moderadas. La razón, impug-

entorpecer nuestro juicio. Por tanto, debieron los hombres valerse de un medio muy apto para hacerlas esclavas de la misma razón sin destruirlas. Este medio consiste en excitarlas con frecuencia en nuestros pechos por medio de las representaciones trágicas. Habitados a los movimientos fuertes y vivos de terror y ternura, sentimos menos su impresión en las desgracias verdaderas [Quintana, s. a.: 370].

Esta moderación de los afectos permitirá al hombre fortalecerse ante la desgracia, no quejarse de la adversidad, además de inspirarle terror por las pasiones insolentes. En definitiva, permitirá morigerar los enaltecidos sentimientos de la historia más reciente.

En este contexto el público español se convierte en la pieza clave de la evolución de la escena española, incluida la teoría dramática. La poética tradicional renueva sus postulados al desplazar su atención hacia el receptor del teatro. Dicho de otro modo, los tratados de preceptiva, los artículos de teoría poética y cuantas reflexiones se hacen al respecto no sólo se formulan como una teoría de la producción sino sobre todo de la recepción. Esto se traduce en que el teatro no sólo es analizado en cuanto texto sino sobre todo como representación. Martínez de la Rosa reivindica desde el exilio la poética aristotélica, pero señala la conveniencia de incorporar novedades, que no son sino licencias, con que atraer al espectador. Su idea del Romanticismo consiste en verificar que el teatro no contradiga el carácter de la nación, lo cual se traduce en la búsqueda de argumentos poética y políticamente correctos pero útiles para agradar a un público que durante décadas ha protagonizado grandes sucesos históricos. De ahí que postule como regla básica que la tragedia cause impresión de verdad o, mejor, de realidad. Aunque la verdad dramática es un fingimiento, el éxito del poeta trágico se cifra en la consecución de una imagen verdadera que estremezca al auditorio: «El mayor mérito del poeta trágico consiste en procurar [...] que nunca esté tranquilo el ánimo de los espectadores, sino siempre incierto y turbado» [Quintana, s. a.: 408]. Esta condición explica, a su entender, la admiración del pueblo español por las comedias heroicas representadas en el siglo xvii. Para Martínez de la Rosa, «lo que en ellas cautiva y despierta el interés del público es lo que tienen de trágico: las situaciones terribles o patéticas, el vivo contraste de afectos y la expresión apasionada y tierna» [1827: 143]. Aquellas comedias, nos aclara, contenían buenos principios aunque mal interpretados a causa del funesto influjo de Lope de Vega²⁵. Su propuesta entonces se dirige a rectificar los errores cometidos por aquellos dramaturgos pero aprovechando los mecanismos que cautivan al auditorio.

²⁵ A propósito de *La Raquel* de García de la Huerza, la más alabada de las tragedias neoclásicas, comenta: «se acercó demasiado en su tragedia a nuestra comedias heroicas, olvidando que una composición trágica presente de suyo un fondo más verdadero, y requiere vigor y vehemencia en la expresión de los afectos, pero no exageración presuntuosa» [Martínez de la Rosa, 1827: 158]. Véase Cebrián [1990: 129-150].

A este respecto, Martínez de la Rosa abandona la ortodoxia que rige todo su tratado para hacer concesiones a la estética romántica. Refiriéndose al destino tan presente en el teatro griego de la Antigüedad, llega a afirmar:

Las ideas religiosas y morales de los modernos consienten esta extraña doctrina [...], mas, sin embargo, observamos que el mismo principio, diestramente manejado, produce gran efecto en el teatro moderno [...]. Se nota que el común de los hombres tiene mucha propensión a creer que existe una especie de fuerza superior que los conduce casi a pesar suyo, expresando esta idea vaga con las voces de *suerte, destino, estrella, fatalidad*, etc. Esta disposición general del pueblo le acerca, a lo menos hasta cierto punto, al estado de los antiguos, de donde nace que el poeta trágico puede aprovecharse de este sentimiento, infundado y absurdo cuanto se quiera, pero que al cabo existe. Aun con más confianza aconsejaría yo valerse de esta inclinación general, mezclando hábilmente el influjo del destino y la violencia de las pasiones; pues entonces pudiera lograrse a un tiempo presentar en movimiento las cuerdas del corazón humano, y aumentar el efecto trágico con cierta oscuridad misteriosa e impenetrable que agrada mucho al hombre. [1821: 415-416]

Al igual que otros contemporáneos suyos como Camerero, Bretón de los Herreros, Pablo Alonso de la Avecilla o Lista, Martínez de la Rosa legitima cierta heterodoxia romántica por razones de comunicación. El poeta del siglo XIX debía esforzarse por introducir al espectador de su tiempo en el mundo de la ilusión en el que acontecía la acción dramática. Desde este punto de vista, las unidades de acción, tiempo y lugar de los clasicistas no eran sino una forma poética de lograr dicha ilusión, haciendo perfectamente verosímiles todas las circunstancias que el drama representaba. Si fracasaron fue porque su desmedido sometimiento a las reglas convirtió en tan artificial como inverosímil la representación²⁶. Sin embargo, en el presente, según explica Pablo Alonso de la Avecilla, la verosimilitud consiste en que

[...] el espectador todo lo halle posible, si no fácil, que no tenga que luchar consigo mismo para ser engañado. Si, lo repetiré mil veces, exijase muy poco del espectador, el autor debe ponerlo todo de su parte. Un objeto grandioso, caracteres bien delineados y sostenidos, choque de pasiones, grande verosimilitud, entusiasmo, energía, seductor lenguaje, arrebatan la calma y su tranquilidad a los espectadores, láncelos en un sueño, háganlos volar hasta el mundo ideal que el poeta los presenta. Así se imprimirán las grandes ideas de moral que derrame en su pieza; así será el teatro un encantador recreo y no un frío sermón o desaliño, que sólo convide al sueño. [Avecilla, 1834: 43]

²⁶ Gil de Zárate en su conocido *Manual de literatura* de 1842 separa definitivamente la ilusión y la verosimilitud o, lo que es lo mismo, la representación del texto: «[...] queda a nuestro parecer

Luego en la edad presente, edad de las pasiones encendidas, la ilusión se alcanza mediante el *efecto teatral*. Bretón escribe en 1831:

El *efecto teatral* es lo primero que se propone un poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la combinación de su fábula sea imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud. [40-41]

Lo «poético» ha dejado paso a lo «dramático». El agotamiento de la comedia y la tragedia clásicas recomienda flexibilizar el rigor con que se ha juzgado el teatro español pasado y presente. Más acertado y conveniente resulta comprender que algunas innovaciones no perjudican al arte sino que, so capa de abrazar un sistema nuevo, ofrecen grandes ventajas a la hora de ilustrar a los espectadores. Martínez de la Rosa y Alberto Lista propugan así un equilibrado término medio con el que se limitan las concesiones a las demandas del público. Consisten éstas en elementos que satisfagan su imaginación procurando nuevos goces pero limitados por las leyes eternas de la razón y el gusto. No caben, por tanto, en su teoría ni los delirios de los dramones franceses, ni sus inverosimilitudes, horrores e indecencias, entre otras razones porque contravienen las costumbres nacionales. Éstas últimas, explica Avecilla siguiendo a Mme. Stäel, derivan de «la forma de gobierno, las creencias filosóficas y religiosas» [1834: 10-11] y, por consiguiente, ninguna fórmula teatral podrá ignorar este principio. En la concepción romántica de la escena, el teatro no pierde su valor institucional sino que lo incrementa pues responsabiliza al poeta de la representación de su clima, religión, filosofía, carácter de su pueblo y de su siglo [1834: 12]. Formalmente, esto se traduce en el vencimiento de la saturación de los géneros canónicos y de sus gastados recursos con medios nuevos capaces de sorprender al auditorio del siglo XIX.

Se justifica así la canonización de modalidades artísticas adscritas a la categoría genérica del *drama*²⁷. Más implícita que explícitamente se conviene en aceptar el drama sentimental o burgués, definido por Diderot y ejemplificado por Ducange, y el drama histórico como creaciones discrepantes con el rigor classicista pero ajustadas a la modernidad y a la historia nacional. Larra explica en 1833 los ingredientes de ese nuevo teatro:

Una muchacha cándida e interesante, un atolondrado elegante, con su correspondiente acompañamiento de deudas y acreedores; un joven recomendable por sus buenas prendas y sus sentimientos generosos; si ha de haber viejos, ridículos y reñones; algún *quid-pro-quo* que produce alguna escena cómica; unas cuantas gracias de más o menos buen gusto, en boca por lo regular de algún zafio o algún marqués provincial; algún toquecillo de sensibilidad en la situación de la dama;

²⁷ «El drama — escribe Antonio Gil de Zárate — es la representación de una acción ya extraordinaria, ya vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada a producir en los espectadores toda clase de efectos, ya de terror, ya de alegría, ya de compasión, ya de risa» [1842: 313].

cuatro dificultades en el nudo que se vencen felizmente si es comedia jocosa y que no se vencen si es tragedia, melodrama o comedia sentimental; una boda que debe hacer enteramente dichosos a la dama y el galán [...] y alguna sentencia por contra. [Larra, 1833: 338]

La contaminación de géneros que denuncia el periodista se hallaba también recogida en la poética del drama histórico. Aunque en los *Apuntes* de Martínez de la Rosa (1830) su utilidad procede de la reunión de la historia y el encanto de la tragedia, se aceptan los lances de amor, se reclama acción y movimiento, sentimientos y pasiones profundas y caracteres pintados con todos sus matices presentadas, eso sí, con verosimilitud, orden y fidelidad histórica: «El drama histórico no requiere quizá tanta elevación como la tragedia, admite con menos dificultad personas de condición más llana; desciende con gusto a pormenores más leves; se acerca más a la vida común, y el estilo debe irse plegando suavemente a tan varias formas, remontándose sin arrogancia y abatiendo el vuelo sin rasar a tierra. Ya se deja entender, por razones opuestas, que la gravedad misma de los sucesos, la clase de personas que en ellos intervienen y el calor que dan las pasiones al estilo y al lenguaje, exigen a su vez que éstos rayen más alto en el drama histórico que en la comedia» [Martínez de la Rosa, 1830: 288]²⁸. Este drama entronca con la tradición del antiguo teatro español y le supera por el conocimiento del hombre, de sus pasiones y del arte que el poeta romántico demuestra poseer: «Eco a un tiempo —según dijera Leopoldo Augusto de Cueto al comentar sobre el *Don Álvaro* del Duque de Rivas— de nuestro teatro antiguo y del romanticismo moderno, e hija de una inspiración cuyo origen no se conoce [...]» [Cueto, 1836: 291]. La aportación del poeta moderno al teatro nacional procede, pues, de su capacidad para trabajar las pasiones y adentrarse en lo más profundo del corazón del hombre para pintar con sus luces y sus sombras la condición humana: «¿Es poeta romántico el que dotado de una imaginación volcánica —se pregunta AVECILLA— todo lo anima con su voz, a todo da vida y movimiento y manda a la naturaleza, y domina los cielos, nos habla al corazón, y nos arrebató cual un torrente, con sublimes imágenes, con robusta entonación, con lenguaje profético y sencillo? [...] Esto es la poesía» [Avecilla, 1834: 56].

A estas alturas del siglo XIX el sistema dramático autoriza una serie de posibilidades cuyo origen se remonta al entendimiento del ser humano como ser sensible. En cierto modo, no se hace sino legitimar las ideas que a comienzos de siglo defendieron Blair y Batteux y hasta Sánchez Barbero, al que con mucha frecuencia se nombra, como simples posibilidades creadoras, sometidas a la preeminencia de la comedia y la tragedia clásicas, actitud compartida todavía por afectos al clasicismo. Enciso Castrillón, clasicista convencido, sintetizaba en 1832 el panorama de los géneros dramáticos así: tragedia, tragicomedia o tragedia con éxito feliz, comedia de carácter, comedia de intriga, drama sentimental, drama heroico, dra-

ma de gran espectáculo, drama de magia, drama piadoso, auto sacramental, melodrama, zarzuela, oratorios sacros, ópera, opereta, entremés, sainete, tonadilla, monólogo, parodia y baile [1832: 6-9]. El preceptista, dramaturgo y escritor considera excepcional la aceptación de los dramas sentimentales, excepcionalidad que justifica por «la necesidad de buscar asuntos que divirtiendo al público le hagan amar la virtud y aborrecer el vicio. Considerados bajo este punto de vista, los dramas sentimentales son útiles, y puede verse con gusto que quebranten una de las reglas del teatro por el placer que causan al corazón y por la lección moral que presentan. Naturalmente nos interesamos a favor de una persona virtuosa, y su paso desde la desgracia a la felicidad es tan propio para excitar la alegría que sólo un corazón de piedra puede desconocer la sensación agradable que nace de semejante peripecia. Así estos dramas encuentran por lo común el aplauso y basta un talento regular para escribirlos» [1832: 33-34]²⁹. Como resultado, en el teatro español del siglo XIX parecen haber asentado como principios eternos la idea de verdad y verosimilitud y, en virtud de ellos, que el drama interesa tanto más al público cuanto mejor demuestra conocer al hombre y más conforme a la verdad se presentan la acción y los caracteres.

II.12.5. LA DÉCADA DE LOS CUARENTA: ENTRE EL ATENEO DE MADRID Y EL *MANUAL* DE GIL DE ZÁRATE

Al terminar los años treinta y en la década siguiente se produce un nuevo debate en torno a las reglas de la poesía dramática, dirigido fundamentalmente a asentar las bases reguladoras de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XIX. La primera reordenación de todos sus principios y géneros la ofrece en 1836 Alberto Lista en las *Lecciones de literatura española* impartidas en el Ateneo de Madrid. Allí explica, a partir de los supuestos anteriormente comentados, la diferencia entre los géneros clásico y romántico: «La primera literatura [clásica o de los antiguos griegos y romanos] debió pintar *al hombre exterior*; la segunda [romántica o de los siglos medios], *al interior*; y esta diferencia es tan notable que hubo de modificar las mismas reglas de la convención» [Lista, 1836]³⁰. Una vez formulado dicho principio, Lista establece en la poesía dramática dos clases de verosimilitudes, una que llama *material* y otra que denomina *moral*:

²⁹ En una obra de fecha anterior titulada *El teatro o sea el origen de la tragedia, comedia, ópera y baile*, publicada en Barcelona en 1830, se denomina a este género «comedia patética», mientras que Avecilla la llama «tragedia urbana» [1834: 106-107].

³⁰ «Poco me importa —añade más adelante— que se varíe el lugar de la escena, que pase más tiempo que el de la representación, porque a nada atiendo sino a las convulsiones y tormentos de aquel corazón noble, ofendido, y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza». Véase García Tejera [1989: 11-26].

Llamo verosimilitud *material* a la que resulta de hacer la representación teatral lo más parecida que sea posible a la verificación natural del suceso; y verosimilitud *moral* a la que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caracteres de los personajes. Esta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interés que hemos llamado *personal* de la representación. [Lista, 1836: 6-7]

Ante la imposibilidad de cumplir la primera sin resultar inverosímil, se limita a exponer algunos consejos: «Debe, pues, extenderse a un pueblo o sus cercanías la unidad de lugar; y en cuanto a la de tiempo, no debe existir más regla que la de que no se haga sensible su excesiva duración a los espectadores, de modo que les incomode. Por la misma razón, no quería yo que en un mismo acto se cambiase el lugar de la escena, sino que las variaciones se hicieran al empezar los actos, porque entonces chocan menos al auditorio» [Lista, 1836: 9]. Por el contrario, sobre la segunda clase de verosimilitud cifra el mérito del poeta y el éxito de la composición. Son reglas universales para toda clase de composición dramática las siguientes:

Los actores ni deben hablar ni obrar sino en virtud de sus caracteres ya conocidos, y una falta de esta parte de la composición pesa más que todas las infracciones de las unidades. No debe haber en el drama incidente ni combinación alguna que no se halle justificada por los antecedentes y por los caracteres. La exposición del asunto y de la preparación de la catástrofe son indudablemente las dos partes más difíciles del drama. Desterrados los confidentes, que sólo se introducían antes para enterar al auditorio de lo que debe saber al principio de la representación, es preciso que los primeros diálogos entre los personajes importantes del drama den a conocer la situación recíproca, los intereses, las intenciones, y la cuestión o el *nudo* sobre el que versa la composición dramática. El interés debe crecer a cada paso que dé la acción, y así las dificultades más graves, los incidentes más peligrosos deben dejarse para el fin: ellos son los que han de servir de preparativo para la catástrofe». [Lista, 1836: 9]

En relación a los géneros, Lista admite la tragedia urbana siguiendo a Blair pero sostiene que ninguna de ellas interesa tanto como una buena tragedia al gusto clásico. Cree su efecto mayor, ya que al recaer las desgracias sobre hombres grandes, virtuosos e ilustres, con más razón hace pensar en que pueden igualmente afectar a quienes tienen menos medios de oponerse al infortunio [Lista, 1836: 14]. Finalmente, desapruueba el melodrama, «mezcla entre la novela y el drama», por fundarse en una aparatosa decoración y una visión maniquea de los personajes [Lista, 1836: 14].

Conclusiones muy similares a las de Lista las expusieron en 1839 los escritores participantes en el debate celebrado en el Ateneo sobre las unidades dramáticas. En dicha reunión, se desaprobó la licencia con que los dramáticos modernos usaban las reglas. Sin embargo, el debate no se dirige tanto a desautorizar a los dramaturgos que ignoran los principios del arte, como a analizar su esencialidad. Hartsenbusch lo explica del siguiente modo:

La unidad de acción, pues, y no su escrúpulo, la unidad de acción cual está recomendada por los preceptistas juiciosos, como la han practicado los ingenios más eminentes de todos los tiempos y países, no ofrece obstáculos al poeta; no es una traba, es una belleza; no es un inconveniente, es una facilidad: lo difícil es hacer un drama bueno con dos o más acciones. [Hartzenbusch, 1843: 218]

Además, asegura que a los españoles menos que a nadie compete juzgar las licencias del moderno teatro francés cuando en el español antiguo se incumplen con excesiva frecuencia las unidades de lugar y tiempo. Por la misma razón, denuncia la hipocresía con que se valora la moralidad de los dramas franceses, pues afirma que la influencia del teatro sobre las costumbres es menor de la que tradicionalmente se le atribuye:

No es mi objeto [...] acriminar a nuestros poetas antiguos para disculpar a los escritores franceses modernos: el escrúpulo moral reinante ahora entre nosotros es para mí muy respetable en atención a su índole, y solo será de sentir que se apodere de él la hipocresía y lo emplee en perjuicio del arte y aun de la moralidad. [...] No hagamos que se repita en España la grosera contradicción de que hemos sido testigos: a Moratín se le acusaba de inmoral y su *Mojigata* estaba prohibida cuando veíamos en pacífica posesión de la escena a *Marta la Piadosa*. No atribuyamos al teatro efectos que él no produce. [...] El teatro, es verdad que influye algo en las costumbres, y por eso se ha de procurar que influya útilmente, pero su influencia no es tan grande como algunos han creído. [Hartzenbusch, 1843: 223]

Hartzenbusch establece una línea de continuidad entre el antiguo teatro español y el teatro llamado romántico. Sin embargo, la constitución de un teatro verdaderamente español implica asumir lo perjudicial que a la escena resulta tanto la creación sin trabas del siglo XVII como el excesivo celo de las autoridades imperante en la centuria siguiente: «[...] Pero es indispensable tomar en cuenta que en tiempo de Lope todo era permitido a los autores dramáticos, desde el gracejo a la blasfemia, desde la máxima social hasta el ataque más directo a todo poder (porque para el teatro no parecía que hubiese Inquisición ni censura), al paso que en los reinados últimos, en el chiste más inocente se veía una ofensa a la moral, y en el simple acto de trasladar desde la historia a las tablas un personaje coronado, un desacato a la dignidad del trono» [1843: 227-228]. Hartzenbusch propugna entonces que el teatro español asuma naturalmente su tradición pero evolucione sin frenar al genio ni privarse de formas literarias tenidas como clásicas. En este sentido, defiende fervientemente la tragedia o, más exactamente, que ni los autores ni el público renuncien a ninguna modalidad dramática, incluida aquella: «Hoy — escribe en 1838 — que la literatura cuenta con un considerable número de jóvenes que han dado ya de sí más que esperanzas, y que existe un gobierno que deja escribir, todo induce a creer que es llegada la época en que la tragedia puede ocupar brillantemente el puesto que le corresponde en el Parnaso español» [Hartzenbusch, 1843: 232]. Se opone a los sistemas exclusivos, artísticos y políticos, que

ya impiden la evolución de los géneros, ya los invalidan al someterlos a los principios clasicistas.

Con Hartzenbuch sale a la palestra la necesidad de configurar un teatro exclusivo del presente como también solicitan Gil de Zárate en su conocido *Manual de literatura*, Mata y Araujo³¹, Milá y Fontanals o José Joaquín de Mora en el prólogo antepuesto en 1844 a los *Ensayos literarios y críticos* de Alberto Lista. La ampliación de las posibilidades dramáticas y la relajación de la ortodoxia clasicista no han contribuido a que la comedia, la tragedia o el drama, salvo honrosas excepciones, dejen de emular los éxitos del teatro antiguo o de las piezas de moda importadas de Europa. Falta, como en 1842 testimonia Mesonero Romanos en el madrileño *Semanario Pintoresco*, originalidad y realismo en el teatro español:

Tenemos en la actualidad la más confusa alternativa de todos los géneros, sin que se sepa a punto fijo cuál es el dominante. Tenemos la comedia de caracteres privados y con las formas clásicas [...]; tenemos la comedia de sentimiento y de caracteres populares [...]; tenemos el drama histórico y trágico bien cultivado [...]; tenemos la comedia de costumbres políticas [...]; tenemos la comedia calderoniana imitada por el señor Zorrilla y las ingeniosas piezas de Cruz, por el joven don Tomás Rodríguez Rubí. Hasta se nos anuncia ya como próxima la restauración de la tragedia clásica [...]. Sin embargo, a pesar de esta fecundidad, *el teatro moderno español no ofrece aún originalidad ni fijo pensamiento [...]. La sociedad española actual está aún por retratar.* [Mesonero Romanos, 1971: 313]

II.12.6. ENTRE COSTUMBRISMO Y REALISMO: LA TEORÍA TEATRAL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

Al iniciarse la segunda mitad del siglo, la sociedad española reclama la actualización del *drama*, denominación genérica empleada, construida sobre la base de la dramaturgia áurea, del drama romántico y de la legitimación en términos artísticos del aristotelismo. Los principios dramáticos se valoran en tanto que convenciones genéricas integrantes de un código teatral cuya validez no se discute. El respeto a las normas más elementales de la poesía dramática no sólo facilita la comunicación entre el dramaturgo y el público sino que convierte en artística su creación. Aceptado este supuesto, la teoría dramática del realismo decimonónico se enfrenta a la determinación del compromiso institucional que el teatro realista ha de cumplir. Frente a las teorías que defienden la autonomía del arte, el arte por el

³¹ Mata y Araujo formula un principio más tarde repetido. Entiende que se elevará a la categoría de fundador del teatro español a aquel autor que en el día sea capaz de unir tres tradiciones literarias: la clásica, por su regularidad y buen gusto; la del teatro español antiguo, por su versificación, expresión de conceptos y nobleza de sentimientos, y los dramas románticos, por los fuertes movimientos de la imaginación y la pasión [1841: 321-322].

arte, se levantan toda una serie de concepciones dirigidas a establecer el nexo del teatro con la realidad y con la historia.

El legado romántico resulta, a este respecto, extraordinariamente activo. Los teóricos del drama asumen que la particular forma de recepción del teatro, esto es, la representación, condiciona sus contenidos. Siguiendo en esto los dictados de la escuela romántica de Mme. Stäel, Schlegel y Schiller, defienden que las pasiones y sentimientos humanos constituyen la esencia del drama porque el efecto de éste dimana de la impresión causada en el auditorio en el momento de la contemplación escénica. El pensamiento del autor, sea o no de carácter moral, se percibe por *simpatía*, en el sentido etimológico del término. Las condiciones artísticas exigibles en una pieza dramática se fijan en razón no sólo de su intencionalidad sino también de su interpretación. Se presupone que entre el dramaturgo y el público (al que se considera como un exigente colectivo plural) se genera una relación de cooperación recíproca de acuerdo con la cual el primero atrae al segundo mediante la representación realista del hombre y de la sociedad, y el segundo extrae de su contemplación una serie de consecuencias prácticas intencionadamente expresadas por el dramaturgo: «El placer de la representación dramática —escribe Coll y Vehí—, independientemente del que nos produce la belleza de la obra, es efecto principalmente de la inclinación a remedar y ver remedados a nuestros semejantes» [1856: 289].

Ahora bien, los teóricos de la segunda mitad del siglo XIX, dramaturgos en su inmensa mayoría, intentan por todos los medios que la ficción realista sea entendida como un medio de salvar la indeterminación interpretativa del drama: «En mi concepto —escribe Rodríguez Rubí al ingresar en la Academia Española— no existe una obra dramática que haya merecido o merezca los honores de la posteridad sin que enseñe algo provechoso y *sin que a la vez describa o refleje con mayor o menor intención los rasgos más característicos de la nación a que pertenece*» [1860: 430]. El realismo que los teóricos tradicionalistas proclaman para reformar la escena se identifica con la representación de las costumbres autóctonas y éstas con valores morales tradicionalmente asociados al carácter español. Las concesiones al espectador, resumidas por Coll y Vehí cuando afirma que

la voz *drama* encierra la idea de acción: lo que más contribuye a que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representación, es la mucha vida, la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos, que dé lugar a situaciones complicadas e interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y revelar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazón y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear en el desenlace el restablecimiento de la armonía perturbada [1856: 290],

se convierten en manos de dramaturgos casticistas como Rubí en garantes de la moral pública y del teatro en tanto que institución preservadora de los usos y costumbres nacionales. El propio Rodríguez Rubí lamenta la crisis atravesada por el teatro español y responsabiliza de ello a la sociedad contemporánea. Sobre ello escribe:

El teatro [...] enseña, es cierto, pero no impone a nadie su enseñanza. no obliga a que la acepten, deja a la conciencia de cada cual que extraiga de aquella el fruto que le parezca más lozano y provechoso. La que se impone con frecuencia al teatro es la sociedad y, cuando la corrupción se hospeda en ella, o más bien en parte de ella, no por el influjo del teatro, sino por la fuerza superior e invisible que agita y arrastra a las sociedades en periodos determinados, cuando llegan las épocas en que se permite hablar de todo y discutir acerca de todo, cuando el cinismo pasa de las costumbres a infiltrarse en la médula del cuerpo social, y todo se adultera, y se disfraza, y se disimula, hasta el punto de oír a la muchedumbre, sin alterarse, palabras que debieran herir todos los oídos y quemar la boca del que las pronuncia [...], ¿qué ha de hacer el teatro al desempeñar su papel de *retratista*, si no usar de los colores que la sociedad misma le sirve en la paleta? Dibujará monstruos, presentará la deformidad de los originales que ha copiado y contribuirá, no tan directamente como otros elementos corruptores, a la propagación de la pestilencia. [1860: 431-432]

A fin de evitar ese apoderamiento de la escena, el escritor, sea dramaturgo o novelista, debe recuperar su papel de artista y de educador público. El teatro se erige en delator de la esencia, el lenguaje y la moral o, lo que es lo mismo, del estado de la civilización alcanzado por las sociedades. Por ese motivo, entre la ficción y la realidad no puede existir una relación de oposición, pero tampoco de total identidad. La ficción dramática es una forma de comunicar cuyo efecto deriva de ser una reacción ante la realidad: «Con la verdad por guía —decía Manuel Tamayo y Baus— no le acontecerá al arte confundir el mal con el bien; y si en tales o cuales épocas a los ojos del vulgo suelen adquirir ciertos vicios y mentiras apariencia de virtudes y verdades, él, despojándolos del perverso disfraz, los mostrará desenmascarados y al desnudo» [Tamayo y Baus, 1860: 267]. Así pues, se asegura que no hay excusa para subir a los escenarios cualquier clase de comportamientos, actitudes o personajes por el mero hecho de ser reales. Ficcionalizar consiste en configurar toda una serie de experiencias y percepciones sobre una base de semejanza que la formación clasicista de estos autores relaciona con la noción de verosimilitud: «El mundo y la esfera de lo dramático son cosas del todo diferentes. [...] El arte no copia maquinalmente lo real: inventa lo verosímil, con libérrima acción» [Tamayo y Baus, 1860: 259].

¿En dónde radica entonces la diferencia entre la formulación dieciochesca del realismo y la decimonónica? Rodríguez Rubí, en la alocución antes mencionada, asegura con toda claridad que «patrimonio del teatro son la sociedad y el individuo en todas sus clases, en todos sus estados, con todas sus virtudes, sus sentimientos, sus pasiones y sus flaquezas» [1860: 425]. Con él coincide Tamayo y Baus, quien a este propósito confesaba: «Mutilándola, despojándola de sus flaquezas y miserias tampoco se embellece la naturaleza humana», pues no es dado al arte «suprimir el espectáculo de la vida, sin menoscabar su grandeza, los vicios y los crímenes, para no representar más que acciones magnánimas y virtudes» [1860: 262-263]. Para estos teóricos, el fingimiento dramático se ha de realizar

isear la realidad hasta el punto de hacerla demasiado convencional. Esta clase itación, propiamente clasicista, desacreditaría al teatro por falta de autenti- Ser realista consiste en exponer los variados estados de la naturaleza hu- aun los más dignos de proscribirse: «No se quiera pintar al apasionado como lo estuviera más que a medias, patentizando un absurdo desacuerdo entre lo nado de la acción y lo moderado del móvil que le incite a consumarla [...]. asiones deben desarrollarse en el drama con toda su natural variedad y iencia» [Tamayo y Baus, 1860: 265]. Es el arte el que selecciona y establece ite sólo en «lo grosero, lo insustancial y prosaico» [259]. El personaje dra- o y los asuntos llevados a escena se conciben a imagen y semejanza del re y su discurrir vital sin abstracciones generalizadoras, aunque sin gratui- n la presentación de imágenes deleznable. Frente al dieciochesco, el rea- decimonónico concreta más la acción, la complica y sobre todo dota a los dramáticos de la profundidad propia del ser humano: «el personaje tico no será bello sino cuando como el hombre, esté compuesto de cuerpo a, y alternativamente vuele hacia lo alto y se incline hacia la tierra» [Tama- Baus, 1860: 263]. El universo de lo representado se acerca al espectador y lo icra en un mundo que se percibe como continuidad de la realidad vivida. El no imitativo se establece en los abusos del naturalismo francés, anulador, se dice, de la distancia entre la realidad y la representación: «Creemos —es- Eugenio de Ochoa en 1855— que el teatro se va a buscar algo o, en otros ios, que al arte se pide algo más o algo diferente de lo que se ve en la natu- . En conocer, en adivinar ese algo está el ítem de la dificultad: no en otra onsieste el ser o no ser poeta y artista. La verdad material, tal cual la ve todo tiene ojos en la cara, no es la verdad que se busca en el arte; más diremos, ompatible con él. Por eso en todas las bellas artes, incluso la declamación, ; tan decididamente adversarios de la escuela llamada naturalista» [1853]. ; al naturalismo, el realismo ofrece una imagen de la vida basada en la ob- ión analítica, no objetiva ni científica, del género humano³². Por eso con- na lección práctica, moral en su sentido más lato. Esa moralidad va inde- lemente unida, de un lado, al aspecto verdadero y realista de la visión tica y, de otro, a la formulación de un ideal representativo del siglo³³, cuya se logra por deducción subjetiva del espectador a partir de sensaciones mentadas al contemplar las vivencias ajenas. De aquí la siguiente afirma- e Tamayo y Baus:

Pero se equivoca si imagina tener obligación indeclinable y constante de probar el bien como corolario matemático, y más aún si se empeña en definirle y susten- tarle teóricamente, haciéndose expositivo, analítico y razonador. [...] Sin carácter de parábola, sin demostrar silogísticamente un principio moral, es dado al arte

se ideal de objetividad y cientifismo era el que predicaba Zola [Rubio Jiménez, 1986: 346-348]. n ningún caso el teatro puede resultar antisocial. De ahí la formulación de un idealismo co- ración.

ejercer saludable y poderoso influjo, despertando afectos nobles y generosos, puras y elevadas aspiraciones. Y yerra por extremo cuando fía a la lección teórica lo que debiera al ejemplo vivo, cuando se dirige a la razón para convencer, y no al corazón para hacer sentir, cuando olvida que no le toca moralizar doctrinando, sino conmoviendo³⁴. [Tamayo y Baus, 1860: 266]

Obviamente esta concepción del realismo implicaba cierta transformación de la realidad que la enmascara. Su pintura, llevada demasiado lejos, estaba poniendo en tela de juicio el papel tradicionalmente desempeñado por el teatro y el dramaturgo en la sociedad. De hecho, según advirtió Rodríguez Rubí, de no contar con la protección del gobierno, el teatro acabaría por ser dominado por la sociedad [1860: 441]. El debate celebrado en 1875 en el Ateneo de Madrid, resumido el mismo año en la *Revista Europea*, cifra sobre tan delicado asunto una discusión que se plantea en torno al papel del arte realista en la modernidad. En la medida en que «el discurso realista se deja impregnar por la realidad», como escribe Ricardo Gullón [1999: 248], se hace necesario determinar qué sentido del realismo procede subir a escena.

II.12.7. LA TEORÍA DEL TEATRO EN TIEMPOS DE LA RESTAURACIÓN Y DE LA REGENCIA

A) «VENTAJAS E INCONVENIENTES DEL REALISMO EN EL ARTE DRAMÁTICO, Y CON PARTICULARIDAD EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO»

Precisamente esa cuestión centró el debate ateneísta. En la sesión de apertura, Montoro puso el dedo en la llaga al atribuirle al escritor realista su auténtica procedencia. Nacía ésta del positivismo filosófico, de las convulsiones políticas, de la pérdida de ideales morales e ideológicos y del espíritu crítico que durante décadas habían alentado el movimiento burgués y el materialismo dominante:

La crisis religiosa y filosófica, los peligros y las tendencias que se advierten en el orden moral y dicen relación con la organización de las sociedades, la inestabilidad de las instituciones y la inquietud de los espíritus, han formado sin duda el medio social en que nace el poeta realista y la obra de éste, hija de tal tiempo, acúselo o no gravemente, nos sirve de todas suertes para caracterizarlo [115].

Bajo este supuesto el dramaturgo atribuye al arte un único fin: la reproducción fiel y minuciosa de la realidad. El realismo así entendido elimina de sí toda doctrina moral o, lo que es peor, la vincula a la denuncia que se halla implícita en la realidad presentada. Sin embargo, los teóricos del teatro más ortodoxos siguen manteniendo que entre el arte y la moral existe una relación dialéctica basada en la mutua exigen-

ia, idéntica a la establecida entre el arte y la religión. Uno de los participantes en el debate, Menéndez Rayón, afirma: «La teoría estética del realismo es insostenible. Ciertamente le asiste razón al afirmar que el arte no es enemigo de la verdad, y que el artista debe inspirarse en lo real y combatir en el arte lo sobrenatural, lo arbitrario, lo meramente fantástico, pero yerra al reducir el arte a la imitación y reproducción del mundo exterior a la realidad, y al entender por ésta lo meramente exterior al artista» [198]. A pesar de ser realista, el dramaturgo había olvidado su condición de poeta. La cuestión verdaderamente trascendente consiste en que no existe en el día un ideal artístico válido. Ante las nuevas exigencias sociales, el dramaturgo sólo sabe satisfacerlas produciendo servilmente lo que observa. Sin embargo, de acuerdo con lo expuesto por Manuel de la Revilla, esa actitud del poeta realista comporta una trivialización y una descomisión, tan poco acorde con la edad presente como la resultante de proclamar la reinstauración artística del idealismo. Dice así:

El remedio [...] no está en volver al idealismo, sino en concertar bajo superior unidad lo que hay de legítimo y verdadero en éste y en el realismo. Lo ideal y lo real han de conciliarse bajo la razón [...] y el arte ha de ser ideal y real, pensamiento y sentimiento, verdad y belleza, todo indivisamente.

Para esto necesita, ante todo, el arte un ideal [...]. Y un ideal correcto, definido, común a todos los hombres, no existe hoy, y los ideales antiguos pasaron para no volver. La religión, el trono, la nobleza, todo lo que inspiró a nuestros poetas clásicos no puede ser fuente de inspiración para los hijos de este siglo de luchas y de dudas. Pero el artista, falto hoy de ese ideal definido, no carece por completo de ideales que le inspiren. Este siglo, grande cual ninguno, estas luchas terribles del ideal que se va con el ideal que se anuncia, estas dudas que atormentan al hombre, los grandes descubrimientos de la ciencia, las maravillas de la industria, la grandiosa epopeya revolucionaria que se va desarrollando desde 89 [1789] acá, la idea del progreso, única fe y esperanza del siglo XIX, la libertad, principal aliento de todas sus empresas, ideales son, aunque indefinidos y confusos, superiores en grandeza a los que ya pasaron. Inspírese en ellos el arte moderno y no será para él tan grave peligro la tendencia realista, ni le faltará inspiración y grandeza. [198]

La dificultad del dramaturgo para condensar todas estas aspiraciones en una acción dramática resulta innegable. Francisco de Paula Canalejas, consciente de lo, sugirió en su alocución la insuficiencia del género dramático para satisfacerlas: «Las formas artísticas — señala — convienen con los caracteres de las edades: cuadra a la juventud el canto épico y la epopeya, sirve la poesía lírica a la edad madura. Quizá la dramática no sea la forma propia de estos tiempos, que dieran llamarse de plenitud racional» [1875: 22].

B) LA ORIGINALIDAD Y LAS CONDICIONES DEL TEATRO FINISECULAR

Las conclusiones que de estas discusiones y de otros textos posteriores se extraen pueden reducirse a admitir, de un lado, que el teatro no es escuela de moral

sino expresión de la belleza (aun cuando ésta contenga una serie de valores espirituales asociados) y, de otro, que posee un carácter testimonial de la visión del mundo imperante en el momento de su creación. Dice Francisco de Paula Canalejas:

La poesía dramática, porque ha de ser representada, requiere y exige inspiraciones de índole general, ideas que puedan comprender y sentir los contemporáneos del poeta, hechos que miren como posibles los que aplauden o se enternecen: en una palabra, algo real y vivo que esté en la inteligencia, en la sensibilidad o en las aspiraciones y secretas esperanzas o temores de una generación. [1875: 31]

En suma, lo que bajo estos supuestos se esconde es la presencia en el teatro de las últimas décadas del siglo de un sentido de la originalidad propiamente contemporáneo. La obra dramática refleja la individualidad creadora del artista, además de dejar constancia del medio social en que se produce. La trascendencia histórica del dramaturgo no se liga sólo a su capacidad para retratar o representar los ideales del género humano sino a su valor como artista y, muy especialmente, como artista del lenguaje. Valera o Jacinto Octavio Picón así lo habían defendido. Este último llega a decir: «La imitación es el rasgo propio de las decadencias: todo renacimiento artístico viene iniciado por alguien que se revela como individualidad entre la muchedumbre de imitadores» [1884: 22]. Parte Picón, como Valera en 1861, de suponer que las ideas se hallan arraigadas en la sociedad y que pertenecen, por tanto, al dominio público. En cambio, la expresión dota de forma artística a la idea y la hace, en consecuencia, original [Picón, 1884: 18; Valera, 1906: 99]³⁵.

Como resultado de esta convicción, y de haberse superado la fundamentación clasicista de la poesía dramática, no existe en los últimos decenios del siglo una formulación teórica propiamente dicha. Pero, por contradictorio que parezca, los dramaturgos y algunos críticos demandan el establecimiento de ciertas normas generales válidas para cualquier clase de composición que aspire a ser dramática. Así pues, se recomienda que el protagonista sea el hombre verdadero en lo que es común a los hombres de entonces, evitándose reproducciones de caracteres enfermizos o malvados³⁶ [Canalejas, 1875: 36]. La acción dependerá del conflicto de las pasiones, que tampoco habrán de confundirse con resolución e ímpetu. La acción conducirá a la catástrofe sin precipitación y el diálogo se adecuará y responderá al tono y ritmo de las pasiones [37]. Pero, debido a que en la práctica el público se inclinó a favor de otra clase de espectáculos teatrales, sucedió que los géneros llamados nobles quedaron ocultos por el gusto popular. Viviendo todavía Tamayo, Ayala y otros poetas, guardaban silencio. De ahí que los críticos fijaran en ellos su mirada legitimando un teatro poético. En este sentido, los criterios

³⁵ Esta concepción del realismo implica una reacción contra el naturalismo que ha sido estudiada por Villanueva [1992: 25-31].

³⁶ A este respecto, algunos autores como el propio Canalejas o el padre González, son contrarios a la escenificación del suicidio. *La inmoralidad del Teatro moderno*. p. 31. Véase Menéndez Onrubia [1987].

elegidos a la hora de fijar el camino a seguir por la dramaturgia de este período histórico conducen inexorablemente hacia la alta comedia.

La mayoría de sus principios se deducen de las reseñas críticas de obras y autores concretos que, de tanto ser alabados, acabaron por canonizarse. Los nombres de Bretón de los Herreros, Tamayo y Baus, Ventura de la Vega y Adelardo López de Ayala son los más repetidos. La crítica finisecular asoció la producción de todos ellos con el retorno a lo genuinamente español. Ante la crisis de la escena patria y la estereotipación del género dramático, dominado por piezas espectaculares que causaban furor en Europa, se hacía necesario vencer fórmulas dramáticas recurrentes como garantía de éxito, como eran los sangrientos dramas al estilo de Dumas y Victor Hugo, los modelos cómicos establecidos por Scribe o las cuestionadas zarzuelas.

C) COMEDIA DE COSTUMBRES, ALTA COMEDIA Y ZARZUELA

El hombre de mundo de Ventura de la Vega se erigió en la comedia de costumbres más perfecta del siglo, según la definiera Eugenio de Ochoa [1867: 285]. «Es — asegura Eusebio Blasco hacia 1885 — la vida transportada al teatro y las debilidades humanas pintadas con tan encantador realismo»³⁷. El protagonista no constituía un prototipo de ninguna cualidad o defecto ni tampoco una creación fantástica, opinaba Francisco Blanco García [1891: 324]. Pero el modelo cómico más recomendado fue la comedia dramática o alta comedia, representada por *El tejado de vidrio*, *Consuelo* y *El tanto por ciento*, de Adelardo López de Ayala.

Los teóricos y los críticos finiseculares hubieron de afrontar un problema latente en la historia del teatro español en periodos de crisis. Cuando falta una fórmula dramática culta que pueda ser asumida por un público mayoritario se apodera de la escena el gusto popular y el teatro espectacular predomina en los teatros. El vencimiento de esa inercia por parte de la intelectualidad y del Estado resulta un proceso lento y una lucha de fuerzas casi siempre desigual. De ahí que se recurra al repertorio de fórmulas dramáticas en otro tiempo triunfantes en busca de un referente artístico, no artificioso, sobre el que basar la reconstrucción del teatro español³⁸. La reinstauración del drama histórico y de la tragedia resulta ya indefendible, por muy meritorias que resultaran *Don Fernando de Antequera* y *La muerte de César* de Ventura de la Vega. Ninguno de los dos géneros se aceptan más que como loables ejercicios literarios escritos para satisfacción de un público erudito acostumbrado a leer teatro [Blanco, 1891: 325-326; Escosura, 1870: 43-45 y 55]. En el otro extremo, se sitúa la zarzuela. Plagada, según los moralistas, de indecencias y obscenida-

³⁷ Blasco, Eusebio, «Las costumbres en el teatro», en *La España del siglo XIX* [140].

³⁸ «El arte es de todo punto necesario, pero conviene siempre ocultar esa mano entrometida, para que las gentes, en vez de arte, no den en llamarle artificio» [Palacio Valdés, 1879: 122; Caldera, 1998: 141-146].

des [González, 1899: 38-39], nada queda en ella de la antigua unión del canto y el recitado³⁹. Contra ella escribe Pedro Antonio de Alarcón:

[...] Mientras sigamos por esta senda de perdición, mientras el teatro español no arroje por la ventana ese crudo y malsano manjar que llaman zarzuela, en que el canto, o es gratuito o material y onomatopéyico, y la instrumentación inadecuada y confusa, como todo lo que carece de inspiración, mientras usted oiga cantar a simples aficionados [...] y vea escribir libretos a hombres que se confiesan ..., no digo profanos, sino antipáticos a la música, España será en esto una potencia de último orden, como lo es en otras muchas cosas. [1943: 265-266]

En cambio, la alta comedia posee una moderación cómica digna de recuperarse. Con su equidistancia respecto de la sátira costumbrista y de la representación de costumbres cómicas, se aparta tanto de la antigua comedia de costumbres como de las exitosas zarzuelas. Comentando *Consuelo*, escribe Palacio Valdés no sin ironía: «Tiene, a más de dulzura y elegancia, la inspiración de nuestro poeta un no sé qué de buen tono, un cierto dejo aristocrático que, al transmitirse en sus obras, se filtra también en el alma de los espectadores. Cuando salgo de verlas en el teatro, aunque vista camisa de color y americana, sin saber por qué, me figuro que estoy vestido de frac y corbata blanca, y al poner el pie en la calle me extraña grandemente que no me espere para llevarme a casa un ligero y elegante landó con dos caballos» [1879: 123]⁴⁰. Su éxito en las tablas resultaba moderado, según también «Clarín» reconoció, pero poseía la virtud de ser una obra aplaudida con la razón y no con el sentimiento. Sería, en definitiva, una obra literaria capaz de demostrar, como dijera Valera, que la poesía dramática era el más perfecto de los géneros [Alas, 1889: 287; Valera, 1906: 104].

La teoría dramática de las últimas décadas del siglo XIX dibuja distintas concepciones del arte realista llevado al terreno del drama. La particular forma de recepción del teatro exige valorar su trascendencia pública sin desatender las demandas sociales ni las inquietudes intelectuales, sociales o políticas del escritor. La teoría dramática, siempre conservadora, alejada deliberadamente del ritmo histórico impuesto por los cambios sociales, no supo o no se atrevió a proponer variaciones genéricas o estilísticas que ofrecieran perspectivas insólitas al dramaturgo y sobre todo al público [Lázaro Carreter, 1969: 141]. Mas también es cierto que en estos últimos años predomina más

³⁹ Alas, Leopoldo, «La zarzuela», *Mezclilla*, pp. 261-265. Un panorama sobre los géneros menores se encuentra en Yxart, José, *El arte escénico*, pp. 77-158, cuya denominación fue estudiada por García Lorenzo [1967: 191-199].

⁴⁰ Ese exceso de aristocratismo es denunciado también por Canalejas: «Los personajes de la comedia nueva, y que al parecer retratan las aristocracias sociales, expresan una indiferencia tan glacial respecto a la vida, un desprecio tan profundo de sus deberes y sus derechos, una insensibilidad irónica con relación a las pasiones, y una frialdad por lo que toca a las virtudes que asemeja el cuadro a un lánguido conjunto de torpes y tardos apopléticos, a los que llegan entre tinieblas y nubes, o embotados los relámpagos de las ideas o el sacudimiento de las pasiones» [1876: 411].

la reflexión teórica sobre la literatura o la crítica teatral que la fijación de sus leyes fundamentales en rígidos tratados. La teoría dramática es consciente de sus limitaciones o, lo que es lo mismo, resulta más descriptiva que prescriptiva. A falta de una actualización en la forma y en el contenido del teatro español, se opta por analizar los rasgos formales, temáticos y modales del teatro sobre la base de la legitimación histórica, estética e institucional de los géneros dramáticos clásicos. A modo de colofón, podemos recordar las premonitorias palabras de Alcalá Galiano: «Los caminos que aun ahora se abren libremente a los escritores españoles son más numerosos y variados de lo que ellos mismos se imaginan» [1969: 133].

BIBLIOGRAFÍA

A) FUENTES PRIMARIAS

- Alarcón, Pedro A. de, *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1943.
- Alas «Clarín», Leopoldo, «La Zarzuela» y «El teatro y la novela», en *Mezclilla* [1889], Barcelona, Lumen, 1987, pp. 261-265 y 285-291.
- Alcalá Galiano, Antonio, *Literatura española siglo XIX: de Moratín a Rivas*, Madrid, Alianza, 1969.
- Arriaza, Juan Bautista, *Arte Poética de Mr. Boileau Despreux*, Madrid, Impr. Real, 1807.
- Aveçilla, Pablo Alonso de la, *Poética trágica*, Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834.
- Battoux, Charles, *Principios filosóficos de la Literatura, o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes. Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas por don Agustín García de Arrieta*, Madrid, Impr. de Sancha, 1797-1801.
- Blair, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés don José Luis Munárriz*, Madrid, Antonio Cruzado, 1798-1801.
- Blanco García, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1891, 2 vols.
- [Böhl de Faber, Nicolás], *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor [...]*, Cádiz, Impr. de Carreño, [s. a.].
- , *Segunda Parte del Pasatiempo crítico [...]*, Cádiz, Impr. de Carreño, [s. a.].
- , *Sobre el teatro español*, [s. i. t.].
- Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil* [1831], ed. Juan M.ª Díez Taboada y Juan Manuel Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.
- Canalejas, Francisco de Paula, *Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama. Discurso del señor don —, individuo de número de la Real Academia Española en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Impr. de Aribau y cía., 1875.
- , *La poesía dramática en España. Discurso pronunciado por D. — en el Ateneo de Madrid la noche del 27 de mayo de 1876*, Madrid, Víctor Sáiz, 1876.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián, *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1854.
- Coll y Vehí, José, *Elementos de Literatura*, Madrid, Rivadencyra, 1856.

- Cueto, Leopoldo A. de, «Examen de *Don Alvaro o la fuerza del sino*» [1836], *El Romanticismo español. Documentos*, ed. Ricardo Navas Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 289-303.
- Díez González, Santos, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía*, Madrid, Impr. Benito Cano, 1793.
- Durán, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* [1828], ed. D. Shaw, Exeter, University of Exeter, 1973.
- Enciso Castrillón, Félix, *Ensayo de un poema de la Poesía*, Madrid, Impr. de José López, 1799.
- , *Principios de Literatura, acomodados a la declamación* [...], Madrid, Impr. Repullés, 1832.
- Escosura, Patricio de la, *Discurso del Excmo. Sr. —. Tres poetas contemporáneos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1870.
- España del siglo XIX. La. Colección de conferencias históricas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Curso 1885-1886*, Madrid, Antonio San Martín Libr., 1886.
- Europeo, El (1823-1824)*, ed. Luis Guarnier, Madrid, CSIC, 1954.
- Fernández de Moratín, Leandro, «Discurso preliminar», en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, BAE, 2.
- Fernández de Moratín, Nicolás, *Desengaño [II] al teatro español* [1763], ed. David T. Gies y M. A. Lama, Madrid, Castalia, 1996, pp. 160-176.
- Fernández-Espino, José, «De la moral en el drama», en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Impr. La Andaluza, 1862, pp. 95-109.
- , «Orígenes del teatro moderno», en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Impr. La Andaluza, 1862, pp. 181-266.
- , «Sobre el origen de la emoción trágica», en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Impr. La Andaluza, 1862, pp. 131-179.
- Gil de Zárate, Antonio, *Manual de literatura*, Madrid, Impr. de Boix, 1842, t. I.
- González, P. A., *La inmoralidad del Teatro Moderno*, Madrid, Impr. Asilo S. C. de Jesús, 1899.
- «Gusto del día, El». *Memorial Literario*, Ép. 2.^a, Año III, 4, 34 (1803), pp. 246-253.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, «Artículos en prosa. Crítica literaria», en *Ensayos poéticos; artículos en prosa, literatura y de costumbres*, Madrid, Impr. Yenes, 1843.
- Larra, Mariano José de, *Obras completas*, ed. C. Seco, Madrid, Atlas, 1960.
- Lista y Aragón, Alberto, *Lecciones de Literatura española explicadas [sic] en el Ateneo Científico Literario y Artístico*, Madrid, Impr. de Nicolás Arias, 1836.
- «Literatura. Del objeto moral de la tragedia», *El Censor*, 9, 53 (1821), pp. 356-387.
- Masdeu, Juan Francisco, *Arte poética fácil. Diálogos familiares, en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento de cualquiera sexo y edad*, Valencia, Buguete, 1801.
- Marchena, José, «Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España [...]» [1820], en *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia, Obra española en prosa*, ed. J. F. Fuentes, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- Martínez de la Rosa, Francisco, «Apéndice sobre la tragedia española» [1827], en *Obras*, ed. C. Seco, Madrid, Atlas, 1962, pp. 91-173.
- , «Apuntes sobre el drama histórico» [1830], en *Obras literarias*, Paris, Didot, 1827-30, *El Romanticismo español. Documentos*, ed. de R. Navas Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971,

- , *Poética española* [1827], París, J. Didot, 1834.
- Mata y Araujo, Luis, *Lecciones elementales de Literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Norberto Lloren, 1841².
- Mesonero Romanos, Ramón de, «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Época actual» [1842], *El Romanticismo español. Documentos*, ed. R. Navas Ruiz, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 303-315.
- Milá y Fontanals, Manuel, *Compendio de arte poética*, Barcelona, J. de Grau, 1844.
- Mor de Fuentes, José, *La mujer varonil*, Madrid, Impr. de Cano, 1800.
- Ochoa, Eugenio de, *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Madrid, Bailly-Baillière, 1867.
- , «Revista dramática», *La España* (8-V-1853).
- Palacio Valdés, Armando, «Poetas contemporáneos. Don Adelardo López de Ayala», *Revista Europea*, 23 (1879), pp. 117-124.
- Picón, Jacinto Octavio, *De El teatro. Memoria leída [...] en la sección de Literatura y Artes del Ateneo de Madrid el 5 de marzo de 1884*, Madrid, Tip. de «El Correo», 1884.
- Quintana, Manuel José, *Lus reglas del drama*, en *Obras Completas*, Madrid, Rivadeneyra, 1852.
- «Realismo en el arte dramático, El», *Revista Europea*, 56 (21-III-1875), pp. 115-119; 58 (4-IV-1875), pp. 194-199, y 60 (18-IV-1875), pp. 273-274.
- Rodríguez Rubí, Tomás, *Excelencia, importancia y estado presente del teatro*, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, II, pp. 417-443.
- Sánchez [Barbero], Francisco, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Impr. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- Staël, Mme., *Alemania* [1810], Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Tamayo y Baus, Manuel, *De la verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática*, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, II, pp. 255-290.
- , «El teatro con relación a las costumbres», *El Regañón General*, 54 (1803), pp. 425-431.
- Teatro Nuevo Español*, Madrid, Oficina de Benito García y cía., 1800-1801.
- Teatro, El, o sea el origen de la tragedia, comedia, ópera y baile. Con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el Teatro español*, Barcelona, José Rubió, 1830.
- Trigueros, Cándido M.^a, *Teatro Español burlesco o Quijote de los teatros* [1802], pról. F. Aguilar Piñal, ed. M.^a J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones / GESXVIII, 2001.
- Valera, Juan, «Qué ha sido, que es y qué debe ser el arte en el siglo XIX», en *Obras completas*, Madrid, Sucesores de J. Sánchez Ocaña, 1906, T. XXI, pp. 93-104.
- Yxart, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, Impr. de La Vanguardia, 1894 y 1896. Ed. facs. Barcelona, Alta Fulla, 1987.

B) ESTUDIOS

- Allegra, Giovanni, *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1980.
- Andioc, René, «El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, 22/2 (1999), pp. 351-371.

- Beser, Sergio, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.
- Caldera, Ermanno, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, Pisa, Università di Pisa, 1962.
- , *La commedia romantica en Spagna*, Pisa, Giardini Editori, 1978.
- , «Del teatro romántico a la alta comedia», *Romanticismo y Realismo*, 1998, pp. 141-146.
- Carnero, Guillermo, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.
- , *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1997.
- Cepellido Boiso, José, «Teoría del teatro en la prensa sevillana del XIX: *La Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855-1860)», en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María / Cádiz, Ayuntamiento / Fundación Muñoz Seca, 1995, pp. 75-80.
- Cebrián, José, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», *RLit*, 52, 103 (1990), pp. 129-150.
- Coca Ramírez, Fátima, «La influencia de la «comedia sentimental» en la poética del «drama histórico» y de la tragedia neoclásica a principios del siglo XIX en España», *CIR*, 8 (2000), pp. 115-130.
- Checa Beltrán, José, «Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana», *RLit*, 51, 102 (1989), pp. 411-423.
- Flitter, Derek, *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Froldi, Rinaldo, «¿Hubo literatura costumbrista en los primeros lustros del siglo XIX?», *Romanticismo y Realismo*, 1998, pp. 287-292.
- García, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- García Lorenzo, Luciano, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Seg.*, 5-6 (1967), pp. 191-199.
- García Tejera, Carmen, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.
- , «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», *Investigaciones semióticas*, Madrid, UNED, 1988, III, pp. 444-457.
- Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- González de Garay, M.^a Teresa, «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa», *CIF*, 9 (1983), pp. 223-226.
- Gullón, Ricardo, «Hacia una nueva noción del realismo: lo mundano y la vida en el texto literario», *Homenaje Sebold*, 1999, pp. 245-254.
- Hernández Guerrero, José Antonio, «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», *Investigaciones semióticas*, Madrid, UNED, 1988, III, pp. 537-544.
- Kany, C. E., «Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 6 (1929), pp. 245-284.
- Lafarga, Francisco, «Sobre el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?», *Fidus interpretis*, León, Universidad de León, 1989, pp. 23-32.
- Lázaro Carreter, Fernando, «El realismo como concepto crítico literario», *CHA*, 238-240 (1969), pp. 128-151.

- Menéndez Oyarubia, Carmen, *El Neorromanticismo español y su época. Apuntes de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987.
- Palacios Fernández, Emilio, «La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII», *RLi*, 55 (1993a), pp. 85-112.
- , «La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII», *EntreSiglos*, II (1993b), pp. 217-226.
- , *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- Rodríguez Sánchez de León, M.ª José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva del siglo XIX», *CTC*, 5 (1990), pp. 77-98.
- , «Los Principios de Retórica y Poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época», *Actas X Congreso AIIH*, 1992, II, pp. 1439-1450.
- , «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», *EntreSiglos*, II (1993a), pp. 227-235.
- , «Las traducciones del teatro francés durante la Ominosa Década: el sentido de la traducción y su consideración crítica», *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, 4 (1993b), pp. 191-203.
- , «Sátira y parodia del teatro nacional: La comedia nueva, El gusto del día, La mujer varonil y su controvertida recepción crítica», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, II, pp. 217-223.
- , «La comedia lacrimógena», *Anthropos*, 166-167 (1995), pp. 63-66.
- , «La filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII», *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Actas del Coloquio Internacional «Unidad y diversidad en el mundo hispánico en el siglo XVIII»*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Fundación Duques de Soria / Universidad Complutense, 1996a, II, pp. 1136-1147.
- , «Tres intentos fracasados de publicar una revista de teatros (1795, 1802 y 1804)», *Homenaje Aguilar Piñal*, 1996b, pp. 745-754.
- , «Noticias para la historia del teatro romántico español (1834-1836). El Mss. 886 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander», *Homenaje Diez Taboada*, 1998, pp. 349-358.
- , *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.
- , ed., *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000.
- , «La contribución española a la *Weltliteratur*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo», *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 237-273.
- Romero Tobar, Leonardo, *La teoría dramática española (1800-1870)* (Resumen de tesis doctoral), Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1970.
- Rubio Jiménez, Enrique, «La recepción crítica del Naturalismo teatral en España», *BBMP*, 62 (1986), pp. 345-357.
- Urzainqui, Inmaculada, «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII», *Archivum*, 37-38 (1987-1988), pp. 573-603.
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España / Espasa-Calpe, 1992.