

# Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos

JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS

*Instituto de Filología  
C.S.I.C. (Madrid)*

Las comedias de magia vienen siendo estudiadas, con más detalle de lo que lo hizo Andioc en su valioso libro de conjunto<sup>1</sup>, desde hace varios años<sup>2</sup>. La atención crítica se ha fijado prioritariamente en las comedias de magia del siglo XVIII, como era de esperar, dado que es en ese siglo cuando el género se desarrolla. Ahora bien, poco es lo que se ha escrito respecto a las del siglo XIX. Salvo los artículos de Ermanno Caldera y la edición de *La pata de cabra*<sup>3</sup>, nada más hay a excepción de un reciente artículo de L. Izquierdo.<sup>4</sup>

1. R. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

2. Vid. de E. CALDERA, «La última etapa de la comedia de magia», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 247-253; «*La pata de cabra y Le pied de mouton*», *Studia Historica et Philologica in honorem M. Batllori*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, págs. 567-575; «*Da Menschenhass und Reue a Misanthropia y arrepentimiento: Storia di una traduzione*», *Studi Ispanici*, 1980, págs. 187-209; «L'età della ragione», *Teatro romantico spagnolo: autori, personaggi, nuove analisi*, Bologna, Pàtron ed., 1984, págs. 7-22; «Representaciones calderonianas en la época prerromántica. Calderón desfigurado», *Anales de Literatura Española*, 1983, págs. 57-81; «Sulla 'spettacolarità' delle commedie di magia» y «La magia nel teatro romantico», *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, págs. 11-32 y 185-205; «Entre cuadro y tramoya», *Studies for I. L. McClelland*, ed. by D. T. Gies, *Dieciocho*, 9, núms. 1-2, 1986, págs. 51-56. Además de los trabajos recogidos en el volumen *Teatro di magia*, vid. las siguientes ediciones: R. DE LA CRUZ, *Marta abandonada y Carnaval de París*, ed. de F. Martín Larrauri y E. Caldera, Roma, Bulzoni, 1984; J. LÓPEZ DE SEDANO, *Marta aparente*, ed. de A. Calderone, Roma, Bulzoni, 1984; JOSÉ DE CAÑIZARES, *El anillo de Giges*, ed. de J. Alvarez Barrientos, Madrid, C.S.I.C., 1983; *Brancanelo el herrero*, ed. de J. Alvarez Barrientos, Roma, Bulzoni, 1987; J. ALVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Tesis de Doctorado, Un. Complutense, 1987; D. C. BUCK, «J. Salvo y Vela and the Rise of the comedia de magia: the Magician as Anti-Hero», *Hispania*, vol. 62, núm. 2, 1986, págs. 251-261; J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

3. J. DE GRIMALDI, *La pata de cabra*, ed. de D. T. Gies, Roma, Bulzoni, 1986.

4. «Las comedias de magia en Valencia (1800-1850)», *Revista de Literatura*, XLVIII, 1986, págs. 387-405.

Mi intención ahora es trazar unas líneas que pongan de relieve las relaciones que hay entre el teatro de finales del siglo XVIII y el de principios del XIX, con relación a la comedia de magia. De esta primera intención surge otra: apuntar la evolución que se da en determinados conceptos estéticos, como son los de imitación y verosimilitud, a la luz de la naciente sociedad burguesa y en relación a los géneros teatrales del momento.

En primer lugar, hay que tener presente que la comedia de magia de finales del siglo XVIII es muy distinta de la que se ve en los primeros sesenta años de ese siglo. A partir de los años ochenta, los autores comienzan a adaptar el género a los nuevos gustos sentimentales de la época. Hay que tener en consideración, además, que la comedia de magia se había prohibido en 1788, y que los comediógrafos procuraban disimular el título para seguir ofreciendo este material mágico<sup>5</sup>. Resulta interesante, por esto, que en 1792 los mismos cómicos pidan al conde de Floridablanca les permita representar para el Carnaval comedias de este tipo. El documento, inédito hasta ahora, es este:

Exmo. Señor.

Señor.

Después de ponernos a L.P. de V. Ex<sup>a</sup> y felicitar el que haya llegado a ese Real Sitio sin contratiempo alguno en la importante Salud de V. Ex<sup>a</sup> pasamos a suplicarle, con bastante rubor, en nuestro nombre y de nuestros compañeros (como único Protector y bienhechor) el que habiéndole sucedido a la Compañía de Martínez el azar de Robles, igualmente que la Dama, se hallan imposibilitados a trabajar lo que resta de año, y consiguiente frustrado todo el trabajo dispuesto, acudimos con Memoria al Señor Corregidor, a fin de que con motivo de ser el Carnaval tiempo propio para que el Público se divierta más a su satisfacción con las comedias de Magia (como así nos lo han dado a conocer las entradas), nos ha respondido su Señoría anoche que no tiene reparo en concederlo, siempre que sea del beneplácito de V. Ex<sup>a</sup>, quien más propio hemos hallado siempre a nuestro bien, como lo experimentamos continuamente. Y así éste entre tantos hemos de merecer de la benignidad de V. Ex<sup>a</sup>, pues con su más leve insinuación, este Caballero Corregidor nos franqueará el permiso, pues a una falta de dos actores tan principales, y otras casualidades acaecidas en la de Ribera, no tiene una y otra Compañías cosa más pronta y útil que proporcionar.

Con lo que cesamos de importunar a V. Ex<sup>a</sup>, cuya importante vida conserve Dios dilatada años, como lo pedimos, y hemos menester.

Madrid, 28 de Enero de 1792.

5. Se prohibieron las comedias por auto expedido por el Juzgado de Protección el 17 de marzo de 1788. Apareció publicado ese mismo mes en el *Memorial Literario*, págs. 420-423. Se prohíben «los auxilios celestes, las herejías, Luzbel, los Diablos... representaciones Mágicas, de mal ejemplo y consecuencias en el bajo pueblo; vuelos prodigiosos o arriesgados, con maniobras y operaciones que merecen justamente la censura pública...».

B<sup>n</sup>. Ls. Ps. de V. Ex<sup>a</sup>.  
 sus más humildes Criados  
 los Autores  
 Manuel Martínez y Eusebio Rivera (Firmado y rubricado)  
 Exmo. Señor Conde de Floridablanca. N<sup>o</sup> Señor.

Floridablanca escribió al día siguiente a José Antonio Armona, Corregidor de Madrid en esas fechas:

Amigo y Señor, hemos llegado con felicidad y hallado este sitio tan seco y templado como en Primavera. Incluyo a V.S. el Memorial adjunto para que en Carnaval se dé algun ensanche sobre las órdenes prohibitivas. El mal está en que el bajo Pueblo se acostumba a creer los encantamientos y otros efectos del Poder que el Diabolo no tiene. Sin embargo, por diversión del tiempo, permítanse o tolérense estos embustes; pero llamen por ejemplo, a *Vayalarde*, el *Asombro de Sallerno*; y a *Brancaleo*, *Travesuras de*, etc. o cosa semejante, siquiera por guardar consecuencia y respeto a lo mandado. Se despide Floridablanca...<sup>6</sup>

Estos cambios no sólo se dan en los títulos, como veremos. A pesar de la prohibición de 1788 y de la que hubo en 1799 con Santos Díez González, las comedias de magia se siguieron viendo. Eran ya menos delirantes, se estaba preparando el cambio que se produjo en los primeros decenios del siglo XIX, respecto a la separación de públicos y de géneros<sup>7</sup>. Ante un público menos variado y más culto, y en consecuencia con más capacidad crítica, la comedia de magia se «estiliza», dando a los elementos que la caracterizaban un aspecto menos burdo, justificando mejor los motivos de mutación y magia, cuidando más la verosimilitud del aparato. La aparición progresiva del público burgués exigía un mayor cuidado en el producto ofrecido. A los teatros donde se representan estas comedias —*La pata de cabra*, *Los polvos de la madre Celestina*, etc.— asiste un público menos variado después de todo, de lo que era antes. Los precios y el tipo de espectáculo que se ofrece contribuyen a ello.

Pero es que, al mismo tiempo, se está dando una mayor especificidad de los espectáculos. Surgen numerosos teatros en los primeros treinta años del siglo XIX<sup>8</sup>, y el lugar donde se construyen marca decisivamente el tipo de obra

6. AMM, Corregimiento, sign. 1-26-61. Vid. mi *Comedia de magia*, págs. 320-324. Para Armona, vid. recientemente, J. ALVAREZ BARRIENTOS, «Correspondencia entre José Antonio Armona y Martín Sarmiento», *Revista de Literatura*, XLIX, 1987, págs. 199-219 y la bibliografía allí citada, así como las *Memorias cronológicas sobre el teatro*, de este autor, editadas por E. Palacios, J. Alvarez Barrientos y C. Sánchez, Vitoria, 1988 (en prensa).

7. Vid. J. ALVAREZ BARRIENTOS, «Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII», *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, coordinadas por J. Alvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez, Madrid, C.S.I.C., 1987.

8. Vid. MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX», *Segismundo*, X, 1-2, 1976, págs. 86 y ss.

que se va a representar. Los barracones de la calle de la Sartén o de la Lechuga, los bajos de Caballero de Gracia, van a ofrecer piezas de carácter popular, títeres, sombras, etc., a bajo precio; mientras que teatros como el del Drama, el Príncipe, Moratín, Maravillas, la Zarzuela y otros, darán funciones más cuidadas, adaptadas al público burgués y pudiente que frecuentará esos teatros. Hay un ejemplo ilustrativo de cómo se dan estos cambios cuando el marqués de Salamanca compra el de la Princesa: cambia entonces la programación, cambia el público.<sup>9</sup>

Es a este tipo de público al que se dirigen ahora las comedias de magia. La prensa y declaraciones de autores de la época señalan que *La pata de cabra*, por ejemplo, ofrecía algo de gusto a todos<sup>10</sup>, y sabemos que para verla, como para ver *Los polvos*, acudían de pueblos a Madrid (lo mismo sucedía en Valencia, según Izquierdo). Para estas fechas, 1829-1830, ya se ha dado el cambio.

No es que antes no se ofreciera un objeto cuidado. Quien haya leído alguna comedia de magia habrá encontrado con enorme frecuencia la petición del autor de que se haga yodo con el mayor cuidado, con la mayor realidad, lo mejor y más verosímil posible. Pero esta petición, ahora, viene también por parte del público, que ya no asiste con la actitud de antes. Su concepto de ilusión escénica ha cambiado, o está cambiando. En el escenario se quiere *reconocer* la realidad circundante, la «vida civil» diaria, no se quiere salir de ella, como sucedió durante gran parte del siglo XVIII. Se pretende una reelaboración de la realidad que intensifique la vida cotidiana, o bien, que haga reír.

El autor, entonces, ofrece un producto más depurado. Incorpora a su pieza elementos sentimentales, que ya estaban en las comedias mágicas de Valladares de Sotomayor, incorpora personajes que tienen que ver con la comedia burguesa de fin de siglo, ironiza sobre la magia y quita cosas que ya no se aceptan. Así, el gracioso abandona sus gracias más groseras, el carácter de los personajes es menos esquemático: por ejemplo, la dama se hace más resuelta, menos pasiva, en la línea de los personajes femeninos de *El mágico del Mogol* y de *Encanto, hermosura y rey*.

La relación amorosa, en vez de ser algo precipitado y poco reflexivo, se vuelve más reposada y discutida. Los amantes hacen expresión de su amor, pero también lo razonan y defienden. Todo esto continúa en las comedias que se escriben en el

9. Cit. por C. SIMÓN PALMER, «Diversiones populares en el Madrid del siglo XIX», *Teatro popular*, cit. págs. 185-192.

10. M. Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* del 2 de noviembre de 1831, decía que era el talismán «para atraer a los espectadores, y no espectadores solamente de bota y garrote que son los más inclinados a las comedias de magia, sino también de fraque y levita, y galones y plumas. Función es ésta donde hay para contentar a todo el mundo», cit. por Gies, intro. a *La pata de cabra*, pág. 7. Para la afluencia de público de los pueblos a la Corte a ver la representación, vid. *El Correo Literario y Mercantil* del 19 de octubre de 1829 y J. ZORRILLA, *Recuerdos del tiempo viejo, Obras completas*, II, Valladolid, Santaurén, 1943, pág. 1999. Caro Baroja, en *Teatro popular y magia*, hace también consideraciones a este respecto.

principio del siglo XIX. Se plantean problemas que fueron típicos del XVIII: la elección de esposos y de estado, la cuestión de la educación de los jóvenes, etc. Si Moratín y Comella habían dado ejemplos (también Valladares y González Martínez), no tan diferentes entre sí como se ha hecho pensar, de cómo tratar estos asuntos, en las comedias de magia del XIX, sirva *La pata de cabra*, se plantean de un modo semejante. Son cuestiones que están de actualidad, que se desarrollan también en muchos folletines y que encuentran cierta formulación teórica en textos que se escriben «pour femmes»<sup>11</sup>. De esta forma, la comedia de magia parece adaptarse a principios ilustrados. Sin embargo, más parece que esos elementos provengan de una línea crítica tradicional, a la que hay que añadir el creciente influjo de los valores burgueses, que tienen especial importancia en cuanto se refiere a la familia como núcleo social y económico. El componente moralizante, que solía figurar a menudo en los últimos versos de la obra o en monólogos, se distribuye a lo largo de la pieza (siguiendo la forma de la comedia sentimental), e ilustra al público de una forma menos evidente, convirtiéndose al tiempo en un importante medio organizador de la estructura de la obra.

De este modo, la comedia de magia se convierte en algo amable para muchos, pues tiene algo que ofrecer a casi todos. Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común.

Pero todo esto es posible gracias a que los autores tienen también mayor preparación literaria. Si los comediógrafos del XVIII poseían un fuerte instinto de la escena, de los recursos para producir efectos; los nuevos autores, Grimaldi, Liern, Bretón, Hartzzenbusch, el duque de Rivas, tienen, además, un mayor bagaje literario y cultural. No escriben siguiendo al pie de la letra una fórmula, como hacían en general los autores dieciochescos, sino que inciden sobre los esquemas, transformándolos. Incorporan elementos nuevos y realzan aspectos. Así, la magia pierde su papel de importancia, convirtiéndose en objeto de burla, la figura del gracioso prácticamente desaparece y se potencia en su lugar la imagen burlesca del protagonista, que se convierte en una variante del figurón tradicional. El mejor ejemplo quizá sea el Don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey de *La pata de cabra*. Se abandona el uso del verso, en favor de una expresión más fluida en prosa que permite también una mayor libertad para el humor, el sentimiento, etc. En definitiva, una mayor flexibilidad para variar de registros.

El abandono del verso en el teatro es un hecho que tiene relación con otros sucesos. Ya a finales del siglo XVIII se discute sobre la conveniencia de escribir teatro en prosa o en verso, según el criterio de verosimilitud. En realidad es algo que viene de antes. Luzán, en su *Poética*, habla de ello, por ejemplo. El editor

11. Vid. mi *Comedia de magia*, págs. 176 y ss.

de *El precipitado* de Trigueros hace unas consideraciones que parecen ser significativas de lo que se pensaba en esos años (1785): prefiere los «dramas en prosa» porque

le parece que la naturalidad, que huye del verso y de la comprensión, habita en la prosa... Como es tan notoria la facilidad del Autor para la versificación, nadie sospechará que el usar de la prosa... lo hizo por impotencia.<sup>12</sup>

A esto hay que añadir también el aspecto musical. La zarzuela, por ejemplo, deja de hacerse toda en verso, para distribuir la prosa en los diálogos y el verso en las partes cantadas.

El resultado de todo esto es que se está dando el inicio de la consideración del teatro como espectáculo en sí mismo. Como algo que ya no tiene que ver con la «poesía dramática» de las poéticas. Se diferencia de la poesía y aparece como género independiente<sup>13</sup>. Es interesante señalar que este paso comienza a darse justamente con la aparición de una literatura que se basa en el análisis de los sentimientos: las comedias sentimentales, y las novelas del mismo tipo. Las obras de Kotzebue y las novelas de Richardson, Fielding, Rousseau, Marmontel, contribuyen a ello. La novela dieciochesca, con su necesidad de acreditar cuanto decía poniendo notas a pie de página, haciéndose verosímil con la acumulación de detalles, acabaría incidiendo sobre el drama, de modo que éste terminará adoptando la prosa para verificar esta nueva concepción social de la verosimilitud. Encontraremos entonces críticas de obras teatrales, que las califiquen de «romancescas», aludiendo a lo episódico, lánguido y sentimental. La acumulación de detalles como medio de conseguir la verosimilitud, el realismo, llevó a lo que se llamó «minuciosidad holandesa» en la novela dieciochesca, pero también al costumbrismo. De esta forma se individualizaba al personaje, fijándolo temporal y espacialmente, y se abandonaba la antigua noción del hombre absoluto, igual a sí mismo siempre.<sup>14</sup>

Las comedias de magia obsorven todo esto: la preferencia por lo sentimental, la tendencia a la prosa, el gusto por lo visual, etc. Y los dramaturgos románticos se nutren en gran medida del material que estas comedias les ofrecen. Es en el

12. Sevilla, Vázquez e Hidalgo, 1785, cit. por J. ALVAREZ BARRIENTOS, «Actitud y lenguaje "románticos" en el teatro popular del siglo XVIII», *Romanticismo 2. Acti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Génova, 1984, págs. 127-132.

13. El empleo de la maquinaria teatral favoreció también fuertemente esta independización del teatro, pues se daba prioridad a lo visual frente a lo auditivo. Vid. «De lo auditivo a lo visual», *Comedia de magia*, págs. 45-52 y 105-149.

14. Vid. mi trabajo «Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, págs. 5-23 y sobre autonomía teatral, E. PALACIOS, *Teatro del siglo XVIII*, en *Historia del Teatro en España*, dir. J. M.ª Díez Borque (en prensa).

aspecto escenográfico, en el satanismo del personaje y en el uso de algunos motivos, donde más se aprovecha de ella el drama romántico.<sup>15</sup>

Sobre esto volveré después, porque ahora veremos otras expresiones teatrales que también fueron fertilizadas por las comedias de magia. Me refiero a espectáculos más populares: linternas mágicas, mundinovi, sombras chinescas, etc. En otro lugar aludí a ello<sup>16</sup>, y hay que señalar la importancia de este hecho en relación a algo apuntado en estas líneas: la separación de públicos y preferencias, la especialización de los locales a la hora de ofrecer una diversión u otra. Lo más característico del teatro de magia del siglo XVIII, lo visualmente más llamativo, pasa condensado a los espectáculos populares, que se dan en pequeños teatros, en plazas de toros, en casas particulares o en la calle: toma de fortines, bombardeos, cañonazos, fuego de artificio, hundimiento de barcos, etc. Todo esto es posible, por otra parte, gracias a la aplicación al teatro de los adelantos técnicos y científicos en materia de óptica, mecánica y relojería.

Mientras en estos espectáculos se atiende a lo más superficial<sup>17</sup>, en las comedias de magia decimonónicas, dirigidas a un público más culto que asiste también a otras manifestaciones teatrales, se intenta divertir, pero incorporando al mismo tiempo aquello que es del gusto de ese público. Es decir, los nuevos elementos estéticos identificadores de la naciente burguesía. El teatro tiene que exponer al hombre en su individualidad, o como representante de una clase. No se propone al hombre abstracto —ya lo dijimos—, sino al concreto, determinado por la historia y por las leyes, por la sociedad, por lo público y lo privado. En este sentido son importantes las ideas de Jovellanos y Forner sobre la Historia, a pesar de ser figuras distintas, porque están apuntando en esta dirección. La Historia ya no debe escribirse de forma grandilocuente, ni como si fuera poesía épica que describe batallas. Debe hacerse considerando al hombre. En palabras de Forner, la tarea es «manifestar cómo el mayor número de los hombres es feliz o infeliz por las acciones del menor número y de qué modo han contribuido todos a la prosperidad o desdicha del género humano»<sup>18</sup>. Jovellanos expresa ideas semejantes en su

15. Vid. CALDERA, «La magia nel teatro romantico», cit. en nota 1; CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, págs. 246 y ss; A. VALBUENA PRAT, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, al hablar del teatro romántico; Alvarez Barrientos, intr. a *El anillo de Giges*, págs. 25 y ss. y *Comedia de magia*, págs. 240-252.

16. En «Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII».

17. Es interesante establecer una relación entre estos personajes callejeros que transmiten unos conocimientos técnicos y científicos, aplicados a veces a sus espectáculos, en abstracto otras, y la creación de la imagen romántica del científico decimonónico. Vid. nota 14 del trabajo citado en la nota precedente y los documentos correspondientes al año 1819 que J. E. Varey presenta en *Los títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840*, London, Tamesis Books, 1972.

18. J. P. FORNER, *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España*, ed. F. López, Barcelona, Labor, 1973, pág. 115, n. 54.

*Discurso sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades.*<sup>19</sup>

Están sentando las bases de esta nueva concepción, de este cambio social y cultural que encuentra expresión en el teatro y en el costumbrismo<sup>20</sup>. Larra lo expresó de manera clara: no interesa

el hombre en general como anteriormente... lo habían dejado otros descrito, y como ya era de todos conocido, sino (el) hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que lo observan.<sup>21</sup>

Es el hombre en sociedad. A este respecto es indicadora de la novedad de esta situación, la reflexión de Toribio Núñez, en *Ciencia social según los principios de Bentham*:<sup>22</sup>

La sociedad: he aquí un nuevo personaje desconocido que viene a hacer papel en esta composición. ¿Y quién es este personaje? ¿De qué manera obra? ¿Cómo ejerce sus derechos? ¿Dónde reside? ¿Por qué señas se le puede conocer?

Ahora la materia literaria es lo cercano. La imitación no se hace desde presupuestos universales, sino localistas, circunstanciales. Esto, que en la literatura costumbrista tiene una de sus formulaciones, en el teatro de la época tiene otra. El público asiste al teatro a verse retratado, como dijimos, pero también a buscar respuestas, a que se le explique —aunque sólo sea por el medio de exponerle delante situaciones cotidianas— lo que sucede a su alrededor. A menudo el espectador va a llevarse «respuestas de conducta», «ideas» formuladas de manera no sistemática, al salir del teatro<sup>23</sup>. Ideas que se producen tras un impacto emotivo, cómico o burlesco.

19. BAE, 46. La idea naciente de estudiar la historia, la legislación, etc., «anotando su origen, sus progresos, variaciones y alteraciones, y las causas que las produjeron» en palabras de Meléndez Valdés (carta a Jovellanos de 1778), está dando lugar a la aparición del hombre como individuo, matizado por cuanto le rodea, no en abstracto. La carta de Meléndez, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, 63, pág. 80, cit. también por López, pág. 23.

20. Vid. para esta interpretación del costumbrismo los trabajos de J. ESCOBAR, «El Curioso Parlante en *La Revista Española*: retrato de autor», *Los Ensayistas*, oct. 1977, vol. II, núm. 4, págs. 5-20; «'Costumbres de Madrid': influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828», *Hispanic Review*, 45, 1977, págs. 29-42 y «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly* (en prensa), además del clásico de Montesínos.

21. *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*, ed. de C. Seco Serrano, BAE, 128, págs. 238b-239a. Cit. por ESCOBAR, «La mimesis costumbrista».

22. Madrid, 1835, pág. 551. Vid. J. A. MARAVALL, «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», *Hispanic Review*, 47, 1979, págs. 291-325 y ALVAREZ BARRIENTOS, *Comedia de magia*, págs. 336-366.

23. Cf. J. DUVIGNAUD, *Espectáculo y sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.



¿Qué papel tienen las comedias de magia en medio de esta situación cambiante? Acabarán convirtiéndose en comedias dominicales para niños pero, hasta que llegue ese momento, también ellas contribuirán a dar respuestas.

De ser una expresión constantemente censurada por los ilustrados, pasó a ser una comedia moralizante y educativa, propia incluso para que un «honrado burgués» pudiera invertir una tarde o una noche en su contemplación. Así nos lo hace ver Mesonero en las *Memorias de un setentón*:

Terminado al anochecer su cotidiano paseo el honrado vecino de Madrid, acompañado o no de su apreciable familia, entrábase a refrescar las fauces con un vaso de limón o leche helada en la botillería de Canosa, oscuro cuchitril situado en el esquinazo de la Carrera de San Jerónimo o la de Santa Catalina, y se retiraba a casa para entablar con sus amigos la partida de Malilla o Mediatur hasta las diez, en que después de una modesta cena, íbase a acostar, si no es ya que en los días más solemnes o de los santos de la familia, se animaba a entrar en cualquiera de los dos teatros o coliseos del Príncipe o de la Cruz a entusiasmarse con las habilidades del *Mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde.<sup>24</sup>

Se ha dado ya el cambio didáctico, moral, de la comedia de magia, porque este *Vayalarde* que se representa no es como el que se estrenó en 1715. Como cualquier género popular, la comedia de magia «vampiriza» lo que tiene éxito en otras manifestaciones artísticas. Se actualiza, consiguiendo de esta forma su constante vigencia. Años después, Mariano Fernández las representará —ya al final de su carrera como actor, pero también al final casi de la existencia de estas comedias como género— los domingos en el Teatro Español, si bien no de una forma tan inocente como pudiera pensarse. Algunas de estas representaciones le valieron multas, pues incorporaba «morcillas» y canciones alusivas a la política de la época, que molestaron en varias ocasiones.<sup>25</sup>

Interesante era el texto de Mesonero, pero también lo es, aunque menos conocida, la «Advertencia» que don Vicente Lalama puso a *La dicha por un anillo y mágico rey de Lidia*, «arreglada a nuestro teatro..., para representarse en Madrid en el año de 1849»<sup>26</sup>. Lalama creó una *Biblioteca dramática* donde publicó, adaptadas, comedias antiguas españolas y francesas y dramas sentimentales. Lo interesante de esta *Biblioteca* es que, además de venderse bajo la forma

24. R. MESONERO ROMANOS, *Memorias de un sesentón*, Madrid, Aguado ed., 1982, págs. 169-170.

25. Vid. J. DELEITO Y PIÑUELA, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid, Calleja, s. a., págs. 69-76.

26. Esta *Biblioteca* se comenzó a publicar en 1846 con *Las huérfanas de Amberes*, «drama en cinco actos y seis cuadros, escrito en francés por Mr. J. Bouchardy, traducido al castellano por D. Isidoro Gil y D. Ramón de Navarrete, para representarse en el teatro del Príncipe el año de 1846». En la Imprenta de D. Vicente Lalama, Calle del Duque de Alba, núm. 13.

de comedias sueltas, generalmente de unas veinte a veinticuatro páginas, en la línea de la literatura de cordel, prácticamente siempre en prosa, se traducían y arreglaban para ser representadas en los teatros. Es decir, no se traducían para ser leídas, sino para ser representadas. A veces se publicaban después de su estreno, otras antes. Lalama, con sus colaboradores, traducía para proveer de material dramático a la escena española<sup>27</sup>. Esta *Biblioteca*, como la «Advertencia» que a continuación transcribo, tiene interés por lo que refleja de la situación teatral de mediados del XIX, y del gusto del público:

La gran escasez que tenemos de comedias de magia, y la suma dificultad que se nota en adaptar a nuestra escena las del repertorio extranjero, nos hicieron recurrir a las de nuestro antiguo teatro, seguros de hallar en tan inagotable manantial, alguna que halagase nuestros deseos. No salieron fallidas nuestras esperanzas, pues habiendo leído la primera parte del *Anillo de Giges*, encontramos, que con algun trabajo, y con las correcciones necesarias, podríamos formar una producción que compitiese con la mejor que tomásemos de nuestros vecinos. Hasta el punto que hemos desempeñado la obra, el público y las empresas nos lo acreditarán; asegurándonos, que si ésta mereciese su aprecio, tenemos dispuesta alguna más, que emprenderíamos con el mayor placer.<sup>28</sup>

Obsérvese que esta comedia se publica el año 1849, después de que las más famosas comedias de magia decimonónicas se hubieran estrenado: *La pata de cabra*, en 1829; *La redoma encantada*, en 1839; en 1840, *Los polvos de la madre Celestina*; en 1841, *La pluma prodigiosa*; en 1843, *Las Batuecas*. Después vendrían otras que, si bien obtuvieron éxito no llegaron al de éstas. Me refiero a las que escribió Liern: *La almoneda del diablo*, en 1864; *La espada de Satanás*, en 1867, o *La gata de oro*, en 1891.

Lalama y colaboradores quieren llenar el vacío y lo hacen con las comedias que triunfaron en el XVIII, pero también en los primeros decenios del XIX, época en la que, además de *Giges*, se pudo ver *Marta la romarantina*, *El mágico*

27. Las comedias de esta *Biblioteca*, como las que publicaba la *Galería Dramática*, no podían ser representadas sin el permiso del Editor. Seguían las recientes órdenes de 8 de mayo de 1837 y 16 de abril de 1839, relativas a la propiedad de la obra dramática. Se empezaban así a defender los derechos de autor. Para ello se estableció un convenio entre autores, editores y empresarios teatrales, mediante el cual, los textos que se emplearan deberían ser éstos, y no los editados por otros. En *Los polvos de la madre Celestina*, Madrid, Yenes, 1840, leemos que las obras incluidas en esta *Galería* «son las que deben representarse en casi todos los teatros, mediante estar contratados sus empresarios con el Editor para este efecto, y las que en lo sucesivo se publiquen en la expresada *Galería* serán las que se consideren de mucho interés para la escena española».

28. Vid. sobre esta *Biblioteca*, ALVAREZ BARRIENTOS, intr. a *El anillo de Giges*, págs. 29-33 y *Comedia de magia*, págs. 322 y ss. Además, E. COTARELO Y MORI, «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX», *RBAM*, 1928, págs. 1-21.

de *Salerno* y otras<sup>29</sup> Precisamente, las comedias de Hartzzenbusch tuvieron éxito porque traslucían, recordaban muchos pasos de aquellas comedias dieciochescas, aparte de que podían evocar momentos de *La pata de cabra*, como la semejanza entre Don Simplicio y Don Junípero Mastranzos, protagonista de *Los polvos de la madre Celestina*. Ambas comedias explotaban el tópico, en clave cómica, de la elección de esposos. Un ejemplo de cómo se mantenía lo que había funcionado en otras épocas, «arreglándolo» al gusto de esos años, lo encontramos en esta versión de *El anillo de Giges*, en la que incluso se intensifican algunos de los aspectos reprochados por la preceptiva neoclásica: se añaden duendes, brujas y diablos, y se mantienen las mutaciones grandiosas. En el acto I, escena VIII —pues hay que señalar que ya se escriben dividiéndolas en actos, escenas y cuadros— tenemos una de estas mutaciones:

vistoso campamento con Tiendas de campaña... por la escena circulan camellos y dromedarios de perspectiva... carneros, bueyes. Durante su paso, que podrá durar algún tiempo, saldrán los soldados de dos en dos... música guerrera entonando una marcha militar. Todo lo más fantástico posible, salvajes con clavos y guerreros a la romana, según el gusto y facultades de la empresa donde se ponga la escena, siempre conservando la ilusión de que son numerosos ejércitos (pág. 5a-b).

La intención es la misma que en el siglo XVIII, divertir. Pero ya es algo más declarado que en el siglo anterior. No hay que defender la validez estética de la obra, incluso se burla la preceptiva. Se escribe pensando, no en la poesía dramática, sino en el espectáculo, en «la empresa donde se ponga la escena». El teatro se ha independizado de la Poética.

A esta comedia siguieron otras, ese mismo año, como *La campanilla del diablo*, «drama fantástico, de magia, en cuatro actos y un prólogo, dividido todo en seis cuadros, arreglado a nuestro teatro del original francés, por los Sres. Valladares y Saavedra, Sánchez Garay y Lalama, para representarse en el año de 1849». Es una adaptación en prosa y tiene la siguiente «Advertencia»:

La presente traducción es en un todo diferente a la que se ha ejecutado en el teatro del Drama; la cual, por sus dimensiones, su excesivo gasto y tener doce mujeres que hablan, era imposible que se ejecutase en teatros de segundo y tercer orden. Hemos orillado todos estos defectos, sin separarnos del argumento del drama, reduciéndole a tan corta dimensión. Las empresas y los actores nos dirán hasta qué punto hemos tenido acierto en nuestro trabajo (pág. 1).

29. Vid. A. K. SHIELDS, *The Madrid Stage. 1820-1833*, Chapell Hill, 1933; A. M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, París, Les Belles Letres, 1935 y *Entertainments in the Little Theatres in Madrid, 1759-1819*, N. York, 1947. También los *XXIV Diarios de Madrid (1830-1900)*, Madrid, C.S.I.C., 1968-1975, 4 vols.

Una vez más asistimos al proceso de independización: se escribe pensando en los teatros y en los actores. El texto está al servicio de la representación. Y no deja de ser curioso que se tenga aquí a los actores por jueces del acierto que se ha pretendido, cuando los ataques a éstos durante todo el siglo XVIII, especialmente en las últimas décadas, fueron tremendos y cuando Moratín y la Junta de Protección querían acabar precisamente con que fueran los actores quienes eligieran las obras. En el siglo XIX, si alguien «figura» en el teatro es el actor, jefe de la compañía y director a un tiempo.

Por otra parte, en esta obra concreta, la relación con los dramas románticos resulta clara. A la pieza se le da un cierto aire contestatario. Además de aparecer Satanás vestido de obrero (I, 3), el matiz social lo encontramos en las quejas de los arrendatarios, que sufren una situación de injusticia frente a su señor y a los impuestos excesivos.

Ermanno Caldera ha señalado algunas de las relaciones que se dan entre este teatro y el drama romántico<sup>30</sup>. Y, si bien el drama no admite el humor, la comedia romántica sí. El satanismo de los personajes románticos está también en las comedias que vemos, bajo un punto de vista irónico. Un caso interesante, a la vez que divertido, es *El príncipe y el nigromante*, «zarzuela bufa en un acto, arreglada a nuestra escena por los señores Granés y Lalama, con música de Ernesto L'Epine, para representarse en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela (Jovellanos), el año de 1871». La acción se desarrolla en 1715. Aquí lo dramáticamente romántico se presenta al principio de la obra, en las decoraciones, en la puesta en escena a base de tormenta, relámpagos, noche cerrada, y en la espera del amante. Sin embargo, en cuanto aparecen los protagonistas que dan título a la obra, lo romántico queda ridiculizado y lo mágico también, pues el nigromante no es mago —«tengo tanto de mago como de obispo» (pág. 7)—, y el príncipe es un figurón satírico, en la línea del don Simplicio de la tantas veces citada *Pata de cabra*: Rompelanzas, «señor de la Tropovana, y otros lugares subterráneos... Además, ¿no soy Margrave, Burgrave, Langrave, Archigrave, y todo lo que hay de más grave?» (pág. 5). Es un noble bobo, más cerca del gracioso que del galán antiguo. Cuando se le ocurra una idea a este figurón crítico de la nobleza, la respuesta del falso mago será evidente: «(Admirado) ¡A vos, Señor!» (pág. 5).

La burla continúa: el mago tiene una paga «de 150 pesetas anuales, casa y ropa limpia» (pág. 5) —es un mago actualizado, tengamos presente la intromisión de lo económico en todos los campos de la vida—, recuerda a la segunda Celestina, que es su «enemiga», evoca *Los polvos*, el entremés de Cervantes *La cueva de Salamanca*, y todo porque

30. Además de los trabajos citados en la nota 1, vid. sus libros *Primi manifesti del Romanticismo Spagnolo*, Pisa, 1962; *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università, 1974, y *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.

hacer reír no más su objeto fue.  
Indulgencia a nosotros,  
y al autor también (pág. 20).

El drama romántico aprovecha lo escenográfico de la comedia de magia, los «lugares» donde se desarrolla: cárceles, bosques, castillos, cuevas, lo tenebroso que en ellas había. También aprovecha lo nocturno de muchas comedias sentimentales de fin de siglo<sup>31</sup>. La corriente sensista, las comedias lacrimógenas, las novelas góticas, el redescubrimiento de la literatura y la historia medievales, de las ruinas, todo esto introduce un nuevo gusto, marcado por el racionalismo, que tomará cuerpo tras la crisis de la Ilustración. No es que en los últimos años del siglo XVIII se dé ya el Romanticismo, es que, entre los caracteres ilustrados está también el de la sensibilidad. Sabido es que llorar era una de las maneras de mostrar lo sensible que se era, si no la manera por excelencia, en los últimos decenios del siglo.<sup>32</sup>

Y no hay que olvidar el papel decisivo que desempeñó lo melodramático en la evolución de estos elementos, en la creación de un «buen gusto». Buen gusto que acabaría generando otro concepto y otra conducta, ajustada a la noción de «buena sociedad». No es sólo un término estético el de «buen gusto», es una forma de conocer, son unas maneras que se aceptan, unas normas de educación. Como dije más arriba, la nueva clase burguesa no se identificará por el origen social, sino por la semejanza de comportamiento, por la homogeneidad de opiniones frente a la disparidad de su procedencia.<sup>33</sup>

Precisamente en estas comedias de magia y en las sentimentales es donde se afianza uno de los principios organizadores de esta nueva sociedad: la división maniquea del bien y del mal, que va a seminar todo el teatro decimonónico y el folletín<sup>34</sup>. La comedia de magia utiliza al mago para restituir (o constituir) el orden válido de la realidad, en el que el bueno será premiado y el malo castigado. El cambio fundamental será invertir los términos —castigar al inocente— y dejar que el espectador saque sus propias consecuencias sobre lo injusto de la ordenación social. En las comedias del XVIII —en general, porque encontramos también ejemplos de lo contrario—, se cree en el «sistema», en las del XIX se cuestionará ese «sistema». La división melodramática de la moral se platea de forma evidente,

31. Vid. mi artículo «Actitud y lenguaje 'románticos'...», págs. 128-130.

32. Vid. R. P. SEBOLD, «Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 1981, págs. 331-377 y «La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del romanticismo español», *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 75-108.

33. Vid. H. G. GADAMER, *Truth and Method*, N. York, Seabury Press, 1979, págs. 32 y ss. y *Comedia de magia*, págs. 358-365.

34. Vid. *Comedia de magia*, págs. 190-220.

convirtiendo a la realidad en objeto melodramático, al presentar la vida de una forma hiperbólica.<sup>35</sup>

En las comedias de magia del XIX lo que venimos describiendo se da filtrado por la capa del humor y de la burla. Lo hiperbólico de determinadas situaciones se pone de manifiesto mostrando la imposibilidad de su realización, pero se dramatiza también lo cotidiano para hacerlo interesante y porque ha cambiado la función del arte.

En este sentido, creo que el drama romántico recoge uno de los elementos más característicos de la comedia de magia, dotándolo de una mayor densidad. Es un elemento que va a dar mucho juego a lo largo del siglo XIX. Me refiero al ocultamiento de la personalidad del protagonista. Este rasgo contribuye mejor que casi todos los demás a mostrar de una forma dramática la individualidad del hombre nuevo, su soledad ante el pasado y el presente. No tiene historia, rango, debe ser aceptado por su acomodación a las normas de la «buena sociedad». Por otra parte, este problema pone de manifiesto la relación entre lo público y lo privado, aplicado a las relaciones sociales, algo que está sufriendo en esta época profundas alteraciones.<sup>36</sup>

El mago de nuestras comedias dieciochescas desconoce su identidad, tiene barruntos de que pertenece a una clase social más alta, de que está destinado a cosas mejores, pero le falta la certeza. Ahora bien, su conducta, su lenguaje, su distinción, son los del hombre de mejor posición caído en desgracia<sup>37</sup>. Consideremos también que, para el público, esta forma de comportarse en un personaje que aparentemente pertenece a la clase de los bajos, es una convención que indica que realmente no es quien parece ser, sino un noble, o alguien distinguido. Al final de la comedia, conseguirá saber su condición, y el público, satisfecho, agradecerá al autor el uso de esta convención. Esto, la ocultación de la personalidad, que seguramente tiene su origen en las novelas bizantinas, es asumido por el dramaturgo romántico y dotado de una profundidad cosmogónica que antes no tenía. Se da además otro cambio fundamental. Este hombre, que durante el siglo XVIII pertenecía a la clase alta, en el XIX no pertenece a ella.

Puede ser interesante, entonces, establecer una relación entre estos personajes sin pasado y aquellos hombres que ocultaban su origen, impelidos por las circunstancias, para continuar desempeñando un *puesto público*. La movilidad social en esta época hace que se pase con relativa facilidad de una clase a otra, si se tienen los medios apropiados: un negocio, dinero, etc. Los nuevos burgueses, los nuevos aristócratas que compran títulos, ocultan su origen y es posible que en esos per-

35. P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, N. Haven, Yale Un. Press, 1976, pág. 13. Vid. también J. ESCOBAR y A. PERCIVAL, «De la tragedia al melodrama», *Romanticismo* 2, págs. 141-146.

36. Vid. R. SENNETT, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978, págs. 115-135.

37. Vid. mi intr. a *El anillo de Gíges* y las páginas que a este asunto se dedican en la de *Brancaleo el herrero*.

sonajes como Don Alvaro, indiano, de padres oscuros, pero rico, encontraran algún tipo, no sólo de identificación, sino también alguna respuesta, algún mecanismo de conducta para su vida.

Esto era melodramático ya en el siglo XVIII, cuando provocaba las dudas del protagonista, que las comunicaba unas veces en solitario monólogo, y otras dialogando con su amada o con su criado. El orgullo, la vanagloria de Gíges, por ejemplo, que desconoce su pasado, son también características del Don Alvaro, pero están mezclados con la desesperación. Lo que en el siglo XVIII era un motivo de acción positivo, pues estos personajes intentaban triunfar de sí mismos, asegurándose la admiración para ser respetados, en el XIX se utilizará como un rasgo negativo, que acarrea la desgracia del protagonista y de cuantos le rodean.

El llanto, el melodrama, ha hecho acto de presencia. El gusto del público ha cambiado. Se ha segmentado, como anunciábamos antes, el campo de atención del autor y del receptor. Se separa lo cómico, lo burlesco, lo trágico. No se busca la integración de los elementos, como sucedía en el teatro de éxito dieciochesco.

Se ha dicho<sup>38</sup> que lo característico de la burguesía, en el teatro, era el llanto. Que su preferencia iba por lo sentimental, frente a la risa popular. Sin embargo, no parece apropiado generalizar de forma tan absoluta, sobre todo cuando comprobamos el éxito de las comedias de magia, zarzuelas bufas, comedias y parodias. El éxito enorme de *La pata de cabra* y otras como *La redoma encantada* o *Los polvos de la madre Celestina*, no se explica sin tener presente la tradición del teatro de magia del XVIII y sin considerar que a estas funciones asistían también miembros de la burguesía, clase a la que pertenecían, al tiempo, los autores de ellas. Ya nos dijo Bretón que asistían espectadores «de fraque y levita, y galones y plumas». La acción de estas comedias se desarrollaba generalmente tiempo atrás, pero lo que sucedía y la forma de tratar los temas era la contemporánea de público y autor, como ocurría también durante el siglo XVIII. De ahí su aceptación. Si lo que en agosto de 1788 gustó más de la comedia *El maestro de Alexandro* fue «la viva pintura de los muchos pasajes semejantes a éste que pasan en el Avapies y Barquillo» —se refiere a la forma de darse una escena de celos—, que provocó que «a una moza que estaba en la cazuela y que hacía poco había presenciado un lance en todo idéntico a éste, entre su Manolo y una chusca de las Maravillas, se le fueran las aguas de puro gozo»<sup>39</sup>, Hartzenbusch en la «Advertencia» a la edición de *La redoma encantada*, escribe: «lo mismo podía llamarse el personaje principal Enrique de Aragón que Perico el de los Palotes»<sup>40</sup>, dando a entender que cuanto sucede en la comedia, aunque situado en otro tiempo, es tema del presente.

38. S. SALAÜN, «El 'género chico' o los mecanismos de un pacto cultural», *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 251-261.

39. En *El Correo de los Ciegos* del día 16 de agosto de 1788.

40. HARTZENBUSCH, *La redoma encantada*, pág. 4.

La literatura costumbrista es más directa a la hora de ofrecer lo circundante, «las costumbres y uso actuales»<sup>41</sup>. En el teatro se dará también esto, pero no será en las comedias de magia, que lo hacen de una forma tangencial. Su objetivo no es explicar la realidad pero, adaptándose a los tiempos, parodiando las formas viejas y las nuevas, consiguen esto mismo. Al adaptar su criterio de imitación a las nuevas formas estéticas burguesas, cambian el concepto de verosimilitud. Y esto, que se verifica a lo largo del siglo XIX, es algo que comienza a darse en los últimos decenios del siglo XVIII con comedias como las de magia y con los sainetes de Ramón de la Cruz, que se sitúan en barrios populares y reflejan la vida civil y las costumbres españolas.

Como vemos, está naciendo «la sociedad», y con ella las distintas perspectivas para conocerla. Se está transformando la realidad y ésta debe ser descubierta, reinterpretada. El individuo debe poseer lo que le rodea, y para ello se apropia de los medios que le pueden favorecer su conocimiento y por tanto el dominio de la realidad. El arte, la música, la literatura y el teatro serán formas de apropiarse, explicándola, esa realidad. De esta manera, también, las artes, y el teatro con ellas, se ponen al servicio de la naciente clase burguesa, trabajando para ella y para afianzar los símbolos, opiniones, valores y juicios que la cohesionan.

La comedia de magia atraviesa esta época confusa y de transformaciones adaptándose a los cambios. Intenta conciliar el pasado y el presente: tiene como protagonista a un personaje lejano, don Enrique de Villena, por ejemplo, o se desarrolla en épocas pretéritas, como hemos visto, pero rodea al protagonista de elementos y circunstancias actuales y localistas. Al mismo tiempo, así, contribuye a divertir mediante el anacronismo y a «explicar» lo cotidiano, al desarrollarse en el medio cercano y urbano. Cuando en la novela de Gardós *La corte de Carlos IV*, el personaje «tradicionalista» que asiste al estreno de *El sí de las niñas* comenta:

Es que no puedo sufrir estos despropósitos... No se viene al teatro para ver lo que a todas horas se ve en las calles y en casa de cada *quisque*<sup>42</sup>,

está poniendo de relieve la conciencia naciente que se tenía ya de cómo el teatro se empezaba a adaptar a los cambios sociales, produciendo entonces unos verdaderos cambios estéticos. Los dramas románticos, en cierta medida, emplearán también este criterio distanciador. Situarán la acción de sus argumentos en el pasado pero plantearán cuestiones que atiendan al presente del momento del es-

41. MESONERO ROMANOS, «Mi calle», *Obras*, II, 21, col. 2. Cit. por ESCOBAR, «Costumbres de Madrid...», pág. 37.

42. B. PÉREZ BALDOS, *La Corte de Carlos IV*, Madrid, Hernando, 1976, pág. 19.



treno<sup>43</sup>. Ahora bien, por lo general, los románticos cuestionarán el orden social, enfrentándose al «buen gusto» y a la «buena sociedad» burgueses. Las palabras de Luigi Monteggia en una época tan temprana como 1823 ponen de relieve cuanto hemos venido exponiendo: los dramas románticos «nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida»<sup>44</sup>. Esta declaración, que pone en contacto las palabras de Larra y las de Mesonero —respecto a la naciente literatura costumbrista—, las de novelistas dieciochescos que se empeñan en hacer verosímiles sus obras mediante la incorporación de notas y detalles cotidianos y los testimonios aquí recogidos sobre el teatro finisecular, nos han de servir para poner fin a este trabajo. Pensemos también en la relación que esas palabras de Monteggia tienen con lo que era la comedia sentimental.

De una forma más o menos explícita, más o menos conceptualizada, los autores de esta época tienden a fijar su atención y a convertir en materia literaria cuanto les rodea. El concepto de imitación se hace dependiente de ese entorno y se hace imitación verosímil en cuanto que se acerca a lo temporalmente localizado y espacialmente cercano. El individuo busca explicación a cuanto sucede, en el teatro, en el arte, y comienza a hacer uso propio de él, algo nuevo hasta entonces. Se apropia de las funciones del arte, hace que cambien, y las adapta a sus necesidades.



43. Por ejemplo, *La conjuración de Venecia* se desarrolla en 1310; *Macías*, en «uno de los primeros días de enero de 1406»; *Los amantes de Teruel* en el siglo XIII; *El trovador* en el XV. Vid. CALDERA, *El drama romántico*, págs. 150-167.

44. «Romanticismo», *El Europeo*, I, 1823, págs. 48-56.