

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.2. LA TEORÍA TEATRAL NEOCLÁSICA

JOSÉ CHECA BELTRÁN  
*Instituto de la Lengua Española (CSIC)*

### II.2.1. EL NEOCLASICISMO

#### A) NEOCLASICISMO Y BARROCO

La decadencia política y económica en que España estaba sumida a la llegada de la dinastía borbónica afectó a todos los ámbitos de la cultura, incluido el literario. Los «novatores» de finales del siglo xvii pretendieron invertir la tendencia de los Austrias al aislacionismo político y cultural, propugnando a cambio la incorporación de España a la Europa moderna y a las corrientes filosóficas más universales y cosmopolitas. En esta línea actuaron los pioneros de la Ilustración en España, que vieron en el gusto barroco el trasunto literario de una España castiza, autárquica, cerrada al exterior y, precisamente por ello, condenada al atraso y a la censura de los países más adelantados.

Las repetidas críticas a la literatura barroca española por parte de la intelectualidad europea constituyeron una constante referencia y un valioso revulsivo para los adalides del cambio literario en nuestro país: la necesidad de una transformación, impulsada primero por una minoría de teóricos e impugnada por el pensamiento conservador y probarroco predominante, fue ganando adeptos paulatinamente, de manera que a mediados de siglo los reformistas literarios —nítidos defensores del clasicismo y del reformismo político borbónico— comenzaron a perfilarse como vencedores de la batalla contra el Barroco, en la que contaron con la inestimable ayuda de no pocas instituciones políticas y literarias de la monarquía.

Aunque el poder de los ilustrados sufrió algunos vaivenes a lo largo del siglo, los neoclásicos contaron normalmente con mayor apoyo institucional que sus ad-

versarios; es el caso de gobernantes como Patiño, el marqués de la Ensenada, el conde de Aranda, Llaguno, etc. También impulsaron el gusto neoclásico instituciones como la Real Academia Española, academias de provincias, la Biblioteca Real, etc. Los más importantes editores ayudaron igualmente a la difusión de la literatura neoclásica, que finalmente triunfó; para ello fue determinante la recuperación y edición de los clásicos españoles del Renacimiento y los clásicos de la Antigüedad, así como la traducción de obras modernas —sobre todo francesas— seguidoras del gusto clasicista. El objetivo neoclásico era volver al Siglo de Oro de la literatura española, que identificaron con el siglo xvi, ya que los clasicistas dieciochescos promovieron y consolidaron la idea de que en el Seiscientos las letras españolas se «corrompieron» y «degeneraron» por culpa del gusto barroco.

Las polémicas dieciochescas sobre el teatro se desarrollaron dentro del consiguiente contexto sociopolítico y, más concretamente, en el marco del debate literario que enfrentó entonces a los seguidores del «buen gusto» neoclásico con los partidarios del «mal gusto» barroco. Naturalmente, los dos grupos enfrentados pretendieron enarbolar la bandera del buen gusto, pero finalmente fueron los neoclásicos quienes consiguieron que éste se identificase con los principios literarios y la literatura que ellos defendían. Esta batalla afectó a todos los géneros literarios, pero es indudable que el debate sobre el teatro fue el más enconado, el más persistente, el que originó más páginas polémicas, el que más involucró a la prensa, las instituciones y los poderes públicos y, por consiguiente, el de mayor resonancia social. Por su capacidad para llegar a un público más amplio, el didactismo ilustrado veía en el teatro un excelente instrumento para difundir su ideología, contraria a la «inmoral» y «desarreglada» dramaturgia barroca y favorable a un teatro edificante y «regular», el neoclásico.

La batalla ilustrada y neoclásica por la reforma del teatro planteó modificaciones materiales que afectaban a los teatros, escenarios, actores, público, etc.; señaló la conveniencia de «refundir» las mejores obras barrocas, eliminando sus «irregularidades» y adaptándolas al gusto clásico; y hasta luchó por la prohibición de las representaciones más ajenas a los cánones morales y literarios del Neoclasicismo (en 1765 se prohibieron los autos sacramentales y las comedias de santos, en 1780 los entremeses, y en 1788 cayeron también las comedias de magia). Frente a los clasicistas se alineaban los defensores del teatro barroco y, en el marco de las «controversias sobre la licitud del teatro» [*Controversias*], algunas instancias eclesiásticas, ayuntamientos y particulares, que —aduciendo su inmoralidad— lucharon por la prohibición total de las representaciones teatrales, objetivo que consiguieron en ciertos momentos y en determinadas ciudades [Domínguez Ortiz, 1983-1984].

El gusto, «buen gusto», que preconizaban los neoclásicos tenía como referentes teóricos más inmediatos a los autores italianos de los siglos xvi y xvii, los tratadistas franceses del xvii y algunos preceptistas españoles de esos siglos; sin embargo, eran Horacio y, sobre todo, Aristóteles las «autoridades» que determinaban fundamentalmente su sistema teórico. Los modelos literarios que sustenta-

ban su poética eran los clásicos de la Antigüedad griega y latina, así como los «clásicos» españoles, franceses e italianos de los siglos xvi y xvii. Ese clasicismo dieciochesco, o Neoclasicismo, era la suma y compendio del clasicismo de todos los tiempos, matizado ahora con una superposición de época: su decidido rechazo de los autores y de los presupuestos barrocos. Este sistema teórico dominó en España a lo largo de un siglo aproximadamente: desde los años treinta del siglo xviii hasta el definitivo triunfo del Romanticismo, unos cien años después.

El debate teatral durante la casi totalidad del siglo xviii se resume, así pues, en la confrontación entre partidarios del drama barroco y seguidores del teatro neoclásico. Sólo en las dos últimas décadas del siglo, tras el paulatino triunfo de los principios neoclásicos y la constatación de que el teatro respetuoso con las normas no había alcanzado la calidad de los dramas barrocos, se advierte en la generalidad de los teóricos de la literatura un esfuerzo por engarzar lo que de bueno poseían ambos sistemas o, más bien, por salvar determinados principios y autores barrocos, en sintonía con una nueva sensibilidad, anunciadora del próximo Romanticismo.

No es en absoluto aceptable la interpretación de la historiografía decimonónica —arraigada hasta la segunda mitad del siglo xx—, según la cual la poética neoclásica española tenía un origen esencialmente francés y se reducía a la esquemática acumulación de unas cuantas fórmulas, inadecuadas para la creación literaria libre y de calidad. Sobre el primer prejuicio, Sebøld [1989] demostró incontestablemente que Luzán —faro de todo el Neoclasicismo español— bebió fundamentalmente en teóricos de la Antigüedad clásica e italianos del Renacimiento; por tanto, la influencia de Boileau y otros autores franceses debe relegarse a un tercer o cuarto lugar (incluso tras teóricos españoles del Siglo de Oro).

Sobre el segundo prejuicio historiográfico —que con una visión ahistórica presentó la teoría neoclásica como puramente normativa y mecanicista—, es innegable el hecho de que cierta preceptiva de entonces, no toda, llegó a extremos dogmáticos injustificables; pero la teoría neoclásica se justifica como necesaria reacción contra el asistematismo, la dispersión y el relativismo barroco, «culpables» de la «degeneración» de la literatura, motivo por el que, reaccionando contra la falta de método y la irregularidad barroca, llevó a cabo una definición tan exhaustiva y sistemática del hecho literario como nunca antes se había realizado. El papel del Neoclasicismo consistió en resumir y sistematizar la poética tradicional, añadiendo el repudio del barroquismo. Se trata de un clasicismo que acentúa el carácter normativo de sus postulados como reacción contra el relativismo barroco.

El momento histórico en que nació la preceptiva neoclásica exigía un freno a los excesos verbales, estilísticos y retóricos de la literatura barroca decadente que se escribía todavía en las primeras décadas del siglo ilustrado. El páramo literario español de esos años propició la aparición del reformismo neoclásico y determinó el consiguiente pugna literaria con los herederos del gusto barroco, los tradicionalistas o «casticistas». Es necesaria, por otra parte, una precisión de tipo cronológi-

co: el Neoclasicismo más estricto duró hasta los años sesenta o setenta del siglo; es indudable que en las dos últimas décadas del XVIII — cuando la contestación probarroca casi había desaparecido — la exigente normativa anterior se dulcificó hasta el punto de que principios neoclásicos centrales, como la imitación, la verosimilitud en un sentido estricto, o la teoría de las tres unidades, comienzan a desmoronarse al tiempo que el teatro barroco inicia un proceso de revalorización. El Neoclasicismo de finales de siglo manifiesta una indulgencia que le acerca al espíritu del verdadero clasicismo de todos los tiempos.

En cuanto a los textos de teoría neoclásica publicados en la España del siglo XVIII, la definición más exhaustiva del género dramático se halla en los tratados de poética (Luzán, Burriel, Jovellanos, Díez González, Losada, Masdeu, Sánchez Barbero y otros); los «discursos» o «ensayos» sobre el teatro en general o sobre un género dramático en particular también constituyen una importante fuente de ideas sobre el drama: por ejemplo, Sebastián y Latre (*Ensayo sobre el teatro español*), Quintana (*Las reglas del drama*), Estala (discursos sobre la tragedia y la comedia), Francisco Guerra, etc. Los periódicos (*Diario de los Literatos*, *El Pensador*, *Memorial Literario*, etc.), mediante la crítica de obras o representaciones precisas y por las polémicas al respecto, constituyen una referencia muy rica para conocer el debate sobre el teatro en su forma más viva y contemporánea. Los prólogos que muchos autores dramáticos — o traductores — antepusieron a sus obras sugirieron a veces nuevos caminos en la teoría del drama (Antonio de Zamora, Nicolás Fernández de Moratín, Ramón de la Cruz, Cándido María Trigueros, Urquijo, etc.). No pueden olvidarse las «historias de la literatura» — o historias del teatro — que entonces comienzan a escribirse (Luis José Velázquez, Juan Andrés, Lampillas, Casiano Pellicer, García de Arrieta, Munárriz, etc.), las antologías (García de la Huerta), o los tratados de Retórica (Mayans, Capmany y muchos más)<sup>1</sup>.

Luzán fue el teórico más influyente de todo el siglo XVIII español; su *Poética*, que enuncia todos los polémicos asuntos sobre los que giró el posterior debate dieciochesco, sostuvo que los defectos de la dramaturgia barroca se debían al desconocimiento que aquellos autores tenían de los preceptos artísticos, criticó las infracciones a la regla de las tres unidades, la mezcla tragicómica, la inverosimilitud de la «fábula» o de sus lances, los errores contra la historia, cronología y geografía, la presencia inadecuada del gracioso en determinadas obras o situaciones, el uso de la música en el teatro — las zarzuelas son «insensatas» —, y, sobre todo, rechazó la inmoralidad del teatro barroco: «las comedias, espejo de la vida humana, en vez de enmendar y mejorar las costumbres de los hombres, las han empeorado, autorizando con sus ejemplos mil máximas contrarias a la moral o a la buena política» [1737: 127].

<sup>1</sup> Un estudio individualizado de las obras de estos teóricos puede verse en Checa [1996 y 1998].

También las polémicas reflejan inmejorablemente los puntos más conflictivos de la teoría teatral neoclásica. La que dejó mayores secuelas en todo el siglo surgió cuando Juan de Iriarte respondió en el *Diario de los Literatos* (1737) a las críticas de la *Poética* luzaniana contra el teatro barroco español y contra el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Otra controversia de gran repercusión fue la originada por el francés Du Perron de Castera con sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738); el autor galo fue contestado en el ámbito de la tragedia por el neoclásico Agustín de Montiano y Luyando, quien en su *Discurso (I y II) sobre las tragedias españolas* (1750 y 1753), y contra el parecer de Du Perron, «demuestra» la existencia y antigüedad de tragedias en España. Las críticas del autor francés a las comedias españolas encontraron respuesta en el «prólogo» que Blas de Nasarre antepuso a su edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* (1749), donde, tras compartir las censuras de Du Perron a Lope y Calderón, sostiene desafortunadamente que España posee otros comediógrafos de mayor calidad que éstos. Fue Brauso y Zabaleta quien en 1750 asumió la tarea de defender con vehemencia el teatro de Lope y Calderón en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*.

Otra gran polémica, esta vez centrada en los autos sacramentales, tuvo lugar en los años sesenta, y contó como protagonistas a Clavijo y Fajardo — desde el periódico *El Pensador* (1762-1765) — y Nicolás Fernández de Moratín (prólogo a *La pértineta*, de 1762, y los *Desengaños al teatro español*, 1762 y 1763) como partidarios de la prohibición de los autos; sus más destacados contrincantes — defensores del teatro barroco y de los autos — fueron Romea y Tapia, Nipho y López de Sedano, con sus respectivos periódicos, *El escritor sin título*, *Diario extranjero* y *El Báltico literario*. Finalmente, los autos fueron prohibidos en 1765. En los años siguientes los debates sobre el teatro barroco bajaron de intensidad, aunque no desaparecieron. Merece ser citado el alud de críticas que recibió Vicente García de la Huerta por su antología *Theatro Español* (1785-1786), cuya desafortunada selección de piezas dramáticas no incluía obra alguna de Lope, Tirso y Alarcón, entre otros.

La mencionada aversión neoclásica hacia las «irregularidades» de la dramática barroca no impidió que los teóricos clasicistas subrayasen algunas de sus virtudes: el ingenio natural de los autores, la dicción fluida y rica, la facilidad de estilo, la destreza en la pintura de costumbres y caracteres, la brillantez versificatoria, etc. Pero si hasta los años setenta esas virtudes eran señaladas como una excepción dentro de la consideración fundamentalmente negativa que les merecía ese teatro, a partir de esos años la situación comenzó a invertirse: en las dos últimas décadas del siglo los «defectos» del teatro barroco comenzaron a ser vistos por el pensamiento neoclásico sólo como una mancha que oscurecía su formidable calidad.

B) PRINCIPIOS FUNDAMENTALES  
DE LA POÉTICA NEOCLÁSICA

El debate Neoclasicismo-Barroco comportaba en esencia la oposición entre una teoría literaria universalista y otra relativista. Los defensores del Barroco admitían un gusto individual y distinto para cada época y nación, de ahí la imposibilidad de fijar un sistema universal de composición literaria; desde este postulado justificaban la peculiaridad del barroquismo español. Por el contrario, los neoclásicos defendían unos principios literarios universales. Escribía Luzán:

Una es la poética y uno es el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos; así como es una la oratoria en todas partes [...]. De aquí es que sería empeño irregular y extravagante querer buscar en cada nación una oratoria y una poética distintas. [...] La verdad una es, y lo que una vez es verdadero conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempo no lo muda. [*Poética*: 147-148 y 414]

Los neoclásicos sostenían su defensa universalista en dos pilares: la «razón natural» y el principio de autoridad. Decía Díez González [1793: 1] que las reglas del arte se fundan en la razón natural, «común a todos los hombres pasados, presentes y venideros». Con no poca arrogancia se presentaron los neoclásicos como los genuinos intérpretes de esa razón natural y de los oscuros o ambiguos textos de las autoridades clásicas, Aristóteles a la cabeza.

La poética neoclásica, así pues, se define en gran medida por los principios que la oponen al Barroco, y queda ilustrada paradigmáticamente en virtud de las tres dualidades clásicas *docere-delectare*, *ars-natura* (o *ars-ingenium*) y *res-verba*. El primer binomio alude a la finalidad del arte, entendido tradicionalmente como una mezcla de enseñanza y deleite; fue enunciado también mediante las fórmulas *prodesse-delectare* y *utile-dulce*. El didactismo neoclásico exigía que la enseñanza ocupase el primer plano de la obra literaria, contra la «desviación» barroca, supuestamente favorable al deleite. Éste es uno de los presupuestos centrales del Neoclasicismo, que interesa especialmente al teatro, dada su potencialidad educativa. En él se enmarcan las críticas a la inmoralidad del drama barroco español.

La dualidad *ars-natura* versa sobre las facultades, adquiridas o innatas, del poeta. Ante la pregunta de si el poeta nace o se hace, la poética clásica responde que el artista, o el literato, necesita tanto capacidades innatas (*natura* o *ingenium*), como conocimientos y técnicas aprendidas (*ars*). El Neoclasicismo, como reacción contra la preferencia barroca por el «ingenio», subraya nítidamente la importancia del aprendizaje, del estudio: su carencia en nuestro país explica la escasez de buenos poetas españoles, y la abundancia de (malos) poetas barrocos, con buenas capacidades naturales, pero sin preparación teórica, lo que determinó las múltiples imperfecciones del teatro barroco español.

Frente a una creación literaria espontánea, ajena a las reglas, el Neoclasicismo propone un sistema claro y una normativa precisa que el autor literario está obligado a conocer y practicar.

El binomio *res-verba* plantea la ineludible dicotomía entre fondo y forma, cosas y palabras, contenido y expresión, etc. Se pretende dilucidar si las ideas son, o no, más importantes que la manera de expresarlas. Aunque el clasicismo tradicional siempre tendió a soluciones equilibradas, nuevamente el conflicto que los neoclásicos españoles sostienen con el gusto barroco les induce a minusvalorar los aspectos formales, concediendo la supremacía a los contenidos, precisamente como rechazo de la preferencia barroca por los cultismos, neologismos, sonoridad y brillantez de las palabras, y como crítica a la desafortunada utilización de figuras retóricas. Así, para los teóricos neoclásicos primero son los «pensamientos», los «conceptos», las «cosas», y luego son las «palabras», los «metros». Como consecuencia, los valores retóricos del Neoclasicismo se apoyan en la «claridad, sobriedad, naturalidad y elegancia», frente a la «oscuridad, abundancia, afectación y vulgaridad» barrocas.

El concepto de *imitación*, o la idea de que el arte —no sólo la literatura— debe imitar la realidad, constituyó un fundamento central del clasicismo que predominó en la cultura occidental desde los antiguos griegos hasta el siglo xviii. En 1746, con la publicación del influyente libro de Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (traducido al español por Agustín García de Arrieta en 1797), se reafirma ese postulado de la tradición clásica: según el autor francés, el principio que agrupa a todas las artes es precisamente la imitación<sup>2</sup>.

Para que exista poesía, literatura<sup>3</sup>, debe haber «imitación»; ésta es una premisa esencial de la poética clásica y clasicista, la cual, siguiendo a Aristóteles, siempre sostuvo que la imitación es connatural al hombre y es fuente de placer y conocimiento. Los teóricos definían la poesía como imitación de la naturaleza o bien como imitación de acciones humanas<sup>4</sup>. La naturaleza se entendía como la realidad en su sentido más amplio, no sólo como realidad fenoménica y sensible, sino también como realidad de los principios, esencias, conceptos, ideas y seres divinos. Es decir, la poesía podía imitar —representar— casi todo, también lo extrasensible. Sin embargo, la poesía dramática —por su peculiar carácter— era definida frecuentemente como «imitación de acciones humanas», limitándose así la amplitud del mundo susceptible de representación literaria.

<sup>2</sup> Sin embargo, en la segunda mitad del xviii la idea de la imitación como principio general del arte comienza a ser puesta en duda, y con el Romanticismo rechazada.

<sup>3</sup> El término dieciochesco de «poesía» es similar —no equivalente— al actual de «literatura»; así, existía poesía lírica, dramática y épica. Sin embargo, en el siglo xviii no se consideraban como «poéticos» (literarios) los géneros prosísticos como novela, ensayo, etc.

<sup>4</sup> La preceptiva también consideraba la imitación de modelos —autores canónicos—, más atenta a cuestiones de lengua y estilo. Algunos tratadistas llegaron a defender que la mejor forma de imitar la naturaleza era a través de la imitación de autores antiguos, porque éstos habían captado la naturaleza de manera insuperable.

El concepto de imitación, así pues, alude directamente a la relación de la obra con el mundo exterior. En la línea de la más pura tradición aristotélica y clasicista, el Neoclasicismo sostenía que la representación literaria de la realidad podía realizarse de diferentes maneras: 1) representando las cosas y las acciones tal como eran y son en la realidad, y con fidelidad a la verdad histórica; 2) representando las cosas y las acciones tal y como pueden o han podido ser; 3) representando las cosas y las acciones tal y como deben ser; 4) representando las cosas y las acciones como se dice o se cree que son.

Las cuatro posibilidades contemplan si lo representado es real («imitación particular o icástica», denominada peyorativamente «servil»), posible o imposible («imitación universal o fantástica»), con respecto al mundo extraliterario. El primer apartado se refiere al campo de lo real, el segundo al de lo posible, mientras que el tercero y cuarto dejan el campo abierto a lo imposible. A pesar de interpretaciones reduccionistas, como la teoría de las tres unidades en su versión más estricta, o la defensa de una imitación exclusivamente realista — como una adaptación fotográfica del mundo exterior —, y a pesar de polémicas absurdas que pretendían dilucidar si sólo debían imitarse acciones humanas o si podía imitarse la «naturaleza» en su conjunto, la verdad es que la poética clasicista admitía la representación literaria de «lo imposible».

Pero, ¿cómo conciliar esa representación de lo imposible con ese otro requisito fundamental de la poética clásica, la *verosimilitud*? Para empezar, deben considerarse dos acepciones de la verosimilitud: la primera relaciona la obra con la realidad extraliteraria, mientras que la segunda se refiere a la propia estructura interna de la obra, a su coherencia interior y a su coherencia como perteneciente a un determinado género literario. Estudiaremos esta segunda al hablar de las «partes de calidad» del poema dramático. Según la primera acepción, el debate entre los teóricos más y menos «naturalistas» intenta dilucidar las relaciones de la verosimilitud con dos conceptos contiguos: lo verdadero y lo falso. La mayoría de ellos se adscribe al postulado aristotélico que prefiere lo imposible verosímil a lo posible inverosímil. La «verdad poética» no necesariamente debe ser referencial; es más, esas aparentes mentiras que inundan las páginas de la literatura suelen encerrar de manera metafórica o escondida una verdad: lo falso puede decirse con intención de engañar, y eso es mentira y condenable; por el contrario, cuando lo falso se presenta con la intención de mostrar al público una verdad oculta, es admisible moral y literariamente, no es mentira. Además, la verdad y la mentira son categorías que pertenecen al ámbito del conocimiento científico, no al del arte, éste sólo exige verosimilitud, y ésta no depende de la naturaleza de la cosa, sino de nuestra opinión acerca de ella. De esta manera, y gracias al concepto de «verosimilitud popular» — que prescinde de las opiniones y creencias de los hombres doctos —, los neoclásicos justificaron como verosímil lo que así parecía al vulgo ignorante, y no sólo al vulgo contemporáneo, sino también al de otras épocas y países.

Gracias a estas argumentaciones, el Neoclasicismo justifica como verosímil toda la mitología grecorromana, lo maravilloso mítico, la «máquina» trágica, la

magia, los misterios del cristianismo, etc. Pero los teóricos puntualizan que la libertad del poeta para la representación de lo maravilloso se reduce en las obras dramáticas, donde la presencia física del público — la necesidad de «ilusionarlo» — y el espacio material de la representación limitan las licencias que sí pueden permitirse los poetas épicos o líricos. Además, la tragedia requiere un «fondo histórico» que sólo puede quedar modificado en sus aspectos secundarios. Consecuentemente, el Neoclasicismo prescribió un naturalismo riguroso sólo en el ámbito dramático — regla de las tres unidades, verosimilitud, decoro, etc. —, mientras que los géneros no representables en público gozaban de una gran permisividad para la figuración de lo fantástico.

Relacionados con la «verosimilitud» están los conceptos de *decoro e ilusión*. El primero está ligado en la tradición clasicista no sólo a la adecuación de lo literario con la realidad y con las convenciones morales de la época, sino también a la «verosimilitud interna» de la obra: se trata de evitar faltas que afecten a la verdad histórica, geográfica, cronológica, condición social de los personajes, edad, vestuario, costumbres, etc., pero también a la coherencia interior de la «fábula», al desarrollo de los hechos, interesando en este punto, sobre todo, a la caracterización y evolución psicológica de los personajes, su estilo lingüístico, su pensamiento, cuya regulación está plasmada en el capítulo de las «partes de calidad» de la obra dramática.

La teoría sobre la ilusión — específica del ámbito dramático — oscila entre quienes defienden que la mejor obra es la que transmite al espectador la ilusión de que está presenciando un hecho real — objetivo que sólo se cumplirá si el autor respeta escrupulosamente la preceptiva dramática — y quienes sostienen que el espectador siempre sabe que se halla frente a una representación literaria y no ante la realidad. Nicolás Fernández de Moratín, por ejemplo, se acerca a esa primera interpretación hipernaturalista, que pretende la identificación ideológica y afectiva del espectador con el autor. Otros teóricos, como Estala, declaran que ninguna de las Bellas Artes han pretendido jamás esa malentendida ilusión: el público que acude al teatro sabe que va a contemplar sólo una imitación de la realidad, y que debe aceptar las convenciones literarias correspondientes; ello le permite preservar su identidad psicológica e ideológica y, consecuentemente, mantener una actitud crítica ante lo que está presenciando.

## II.2.2. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

### A) DIVISIÓN Y JERARQUÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

La clasificación de los géneros literarios en la tradición clasicista suele realizarse atendiendo a un criterio gramatical: en la obra habla sólo el poeta (modo exegetámico); el poeta cede la palabra a distintos interlocutores que dialogan entre sí (modo dramático); el autor une su parlamento al de otros personajes (modo



mixto). Estos tres modos se hacen coincidir con los tres grandes géneros —«especies» decían en el siglo xviii—, lírico, dramático y épico respectivamente. Junto a este criterio básico se superponen otros que determinan las diferentes subespecies o subgéneros: por ejemplo, la finalidad de las distintas composiciones, la categoría social de los personajes y los destinatarios, la extensión, forma y estilo en que la obra ha de escribirse, etc. Todo ello determina una rígida jerarquía y una precisa separación de los géneros, base del dogma de su inmutabilidad.

La definición neoclásica de cada género contiene —más o menos explícitamente— una valoración que lo sitúa en un preciso lugar de la escala jerárquica siguiendo la tradición clásica, los teóricos del xviii consideraron como poemas «mayores» la tragedia y la epopeya, porque sus versos tratan «acciones sublimes y grandes»; ejecutadas por personajes «ilustres»; la comedia, sin embargo, ocupa un lugar inferior, porque se ocupa de acciones bajas, humildes, cotidianas, protagonizadas por gente plebeya. El siglo ilustrado no interrumpe, por tanto, el clasicismo político-literario característico del clasicismo.

Junto a la importancia de la materia representada, el grado de «verdad» constituyó otro criterio jerárquico relevante: los poemas épicos y trágicos deben ser «verdaderos» en el fondo (no en sus circunstancias y accidentes), mientras que la comedia, la égloga y otros poemas autorizan al poeta a fingir enteramente. La finalidad también es índice de la categoría literaria de una obra: en unas se persigue la utilidad, en otras el deleite, y en las mejores utilidad y deleite juntamente. Según Luzán [*Poética*: 183-185], la sátira, la oda y la elegía son composiciones apropiadas para el *docere*, mientras que el soneto, el madrigal, la canción, la égloga, las coplas, y las décimas persiguen exclusivamente el *delectare*. El fin más perfecto de la poesía, enseñar y deleitar a la vez, es alcanzado sólo por el poema épico, la tragedia y la comedia. Como se ve, es un criterio asociado a la extensión de los poemas: las composiciones breves sirven o para deleitar o para enseñar exclusivamente, mientras que las largas satisfacen ambos fines conjuntamente.

Son esenciales para la clasificación jerárquica los criterios referidos a la categoría social de los personajes y los destinatarios, así como la locución adecuada a cada obra y género: en los dos casos la comedia quedaba por debajo de la tragedia, que junto a la épica ocupaba la cúspide. La lírica sólo ocupaba un lugar predominante desde la perspectiva de la locución, del estilo. La antigüedad del género, el tipo de verso y la rima fueron otros criterios valorativos.

El principio de la invariabilidad de los géneros, así pues, está en el origen de las críticas neoclásicas a la tragicomedia —género «monstruoso» y «hermafrodita» para los teóricos clasicistas— y, en consecuencia, al teatro barroco español, que mezclaba indiscriminadamente elementos trágicos y cómicos. Pero fue precisamente en el siglo xviii cuando, tras enconadas polémicas, se acaba aceptando la dignidad literaria de géneros hasta entonces espurios (tragicomedia, «drama serio», novela, ópera, etc.) y se comienza a valorar la literatura popular al tiempo que se resquebraja la jerarquía tradicional. Tal modificación es un correlato de los cambios ideológicos que apuntaban en la sociedad de entonces. La ascensión so-

cial de la burguesía determinó la atribución de dignidad literaria a la novela, postergada antes por su escritura en prosa y su supuesta inmoralidad, y al «drama serio», discutido por su mezcla de componentes trágicos y cómicos. Los protagonistas de este último no habían de ser exclusivamente personas de noble nacimiento, sino también «caballeros» o personas en posesión de alguna virtud notable; este drama debía incorporar además una serie de valores «ciudadanos», representativos de esa clase social ascendente: laboriosidad, sensibilidad, humanidad, patriotismo, etcétera.

#### B) EL POEMA DRAMÁTICO: PARTES DE CALIDAD Y CANTIDAD

El minucioso estudio que la tradición clásica ofrecía sobre la tragedia se estructuraba a partir de sus «partes de calidad y cantidad», cuyas normas y disquisiciones eran aplicables en gran parte a la comedia. Siguiendo la clasificación aristotélica, el clasicismo consideraba que las partes de calidad eran la *fábula*, *costumbres*, *sentencia*, *locución*, *música* y *aparato*. Las partes verbales —las cuatro primeras— eran consideradas como mucho más importantes que las dos no verbales (*música* y *aparato*). Esta preferencia por el texto en detrimento del «espectáculo» fue una constante de toda la tradición clasicista.

En la definición de *fábula* se manejan dos componentes fundamentales: 1) el material previo, o hechos anteriores a la elaboración de la obra, 2) la narración en la obra de ese material previo o esos hechos. Aunque algunos tratadistas mezclen confusamente estos dos elementos en sus definiciones de *fábula*, lo más frecuente es que ésta se asocie al primer o, con mayor propiedad, al segundo componente. Resulta, así pues, una primera acepción que entiende la *fábula* como el material a partir del cual se construye una intriga: los hechos, o mitos, que sirven de base para la posterior elaboración de una «acción» dramática. El segundo significado relega el papel de los hechos y material previos, y define la *fábula* como la descripción y relato de ese material y hechos previos: así, la *fábula* sería la «acción» de la obra. En este segundo significado cabrían dos posibilidades: que la representación de ese material previo fuera «objetiva», lógica, cronológica, con lo cual la narración de los hechos coincidiría prácticamente con los mismos hechos, o bien que la intervención personal del autor fuera muy marcada, modificando notablemente el material previo. Es muy importante este matiz relativo a la intención del poeta, a la manera personal con que el poeta organiza y presenta, «manipula», la narración de los hechos. Esta posibilidad es la más estructurada, la más orgánica, y contempla la *fábula* en su relación con las otras «partes de calidad» de la tragedia (*costumbres*, *sentencia*, *locución*, etc.). Para Aristóteles la *fábula* es la parte de calidad más importante del poema dramático, y constituye el punto central de su poética.

Los tratadistas discutían si el argumento de la *fábula* trágica ha de ser histórico o puede ser inventado. Como en tantas ocasiones, se recurre a Aristóteles,

quien, aun proponiendo una base histórico-mítica, concedía que la acción trágica podía ser fingida, ya que, en general, gran parte del auditorio es ignorante y no sabe si el argumento procede de la Historia o si es inventado. Nuestros teóricos preferían las tragedias de tema «verdadero»: los afectos del auditorio se conmocionan más si éste reconoce como sucedidos los hechos que se le muestran en escena. En cualquier caso, también los hechos verdaderos pueden ser modificados por el poeta, quien «podrá valerse de sus privilegios y libertades, y con su invención e ingenio acomodar el hecho para el teatro, supliendo y quitando lo que mejor le pareciera». Luzán y los teóricos neoclásicos aconsejan que los argumentos no deben tomarse de sucesos muy modernos, ya que la gente los conoce y recuerda con más detalle, motivo por el que el poeta goza de menos libertad para variar y adecuar las circunstancias a su obra. Claro que también pueden utilizarse sucesos modernos si han acaecido en países distantes, «porque para el vulgo lo mismo es la distancia de mil leguas que la antigüedad de mil años» [Poética: 455]. La fábula de la comedia puede ser indistintamente verdadera o fingida, porque los hechos narrados en este tipo de obras no son conocidos más allá del barrio donde acaecen, y, además, la gente no conserva la memoria de ellos.

En el apartado de la fábula se estudian los conceptos de *peripecia* y *agnición*. La peripecia es una mudanza de fortuna en contra de lo que el desarrollo de la acción hace esperar. Se trata de una mudanza «repentina, impensada y contra toda expectación»; la acción se desvía, así, en un curso inesperado. La agnición, anagnórisis o reconocimiento, es el paso imprevisto «del desconocimiento al conocimiento de una persona, de alguna especial calidad suya, o de un hecho». El reconocimiento debe recaer en alguno de los personajes principales, «y ha de producir nueva enemistad o nueva amistad entre tales personas». Una persona puede ser reconocida por señales naturales (lunares o cicatrices) o señales advenedizas (cadenas, joyas, anillos...). El reconocimiento puede hacerse también a través de las palabras de la persona en cuestión (es la «agnición por silogismo» de Aristóteles), o por alguna acción de esa persona («agnición de reminiscencia»). Finalmente se puede producir el reconocimiento por medio de personas ajenas, «con verosimilitud y peripecia» [Poética: 469-470 y 476-477].

Los *episodios* son los modos concretos en que sucede la acción de la fábula, son como ramas que salen del tronco de la fábula. Así, los episodios de Polifemo, Circe, las sirenas, etc., en la *Odisea*. Algunos teóricos los definen como una acción añadida que no forma parte de la acción principal, que podría subsistir por sí sola. Debe haber una conexión necesaria con la acción principal; los episodios deben derivarse de alguna parte esencial de la fábula, y debe haber entre ellos una conexión verosímil, en caso contrario estamos ante una «fábula episódica», muy criticada por Aristóteles y la preceptiva clasicista en general.

El *enredo* se compone de los esfuerzos que hace «el héroe del poema para conseguir su fin, y de los obstáculos, peligros y dificultades que se le atraviesan y oponen». La *solución* debe «deshacer estas dificultades, superar estos peligros y quitar estos obstáculos» [Poética: 485]. El enredo comprende lo que hay desde el

principio de la obra hasta el comienzo de la mudanza de fortuna: aquí se inicia la solución, que termina al final de la obra. Tanto el enredo como la solución deben ser una consecuencia verosímil de los hechos antecedentes de la fábula —por ello suele rechazarse el desenlace propiciado por el *deus ex machina*—, y sólo son propios de la comedia y de la tragedia de final feliz. En las tragedias de final desgraciado —prácticamente todas— no puede haber solución última de los obstáculos, ya que al final los peligros y las desgracias no se resuelven sino que se acrecientan, llegándose a la muerte del héroe o al aumento de sus desdichas.

La cuestión de las «tres unidades» —de tiempo, lugar y acción— fue esencial para los teóricos y los críticos de teatro dieciochescos. La fábula debía construirse respetando estas tres unidades, cuyo establecimiento se atribuyó injustamente a Aristóteles, quien sólo prescribió como necesaria la unidad de acción. Durante la mayor parte del siglo predominan en este asunto posiciones muy intransigentes; sin embargo se observa una actitud mucho más flexible en los teóricos de finales de la centuria.

Los neoclásicos sostienen habitualmente que la acción dure doce o veinticuatro horas, aunque los más estrictos defienden que debe prolongarse sólo lo que dura su representación, tres o cuatro horas. En cuanto a la unidad de lugar, la interpretación más rigurosa establece que «el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin», ya que lo mismo que es absurdo que mientras pasan por el público tres o cuatro horas sucedan en la escena acontecimientos de varios meses o años, también es absurdo e inverosímil que «mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio» [Poética: 464]. La unidad de lugar se supedita, así, a las de tiempo y acción. Para otros autores el lugar podrá extenderse atendiendo a los desplazamientos que puedan realizar los interlocutores en el plazo de tiempo prescrito para el desarrollo de la acción.

Pero también existen interpretaciones más flexibles: Díez González [1793: 68-72] argumenta que el desarrollo correcto de una acción puede requerir unos hechos ocurridos en veinticuatro horas, ocho días, etc., además de ciertos cambios de lugar, concluyendo, así, que la unidad de acción es la única verdaderamente importante: la acción debe ser una, y sus partes (o acciones secundarias) han de estar encaminadas a un mismo fin. En el último cuarto del siglo XVIII gana fuerza entre los neoclásicos la idea de que la unidad de acción es la única que ha de respetarse. En esos años, además, es frecuente, hablar de una nueva unidad, la de «interés», cuyo objetivo es interesar, suspender y conmover al público [Urzainqui, 1987].

La segunda de las partes de calidad del poema dramático son las *costumbres*, también denominada *caracteres*. Las costumbres expresan el carácter propio de cada persona. Éste debe manifestarse a través de sus palabras y obras. El poeta está obligado a conferir un carácter distintivo al menos a los personajes principales de su obra. El acierto en la pintura de esos caracteres se enjuiciaba según la



verosimilitud del comportamiento y desde una perspectiva retórica: el lenguaje debía ser diverso según la edad, el sexo, la clase social, etc.

Seguendo a Aristóteles, los teóricos neoclásicos explicaban que las costumbres debían cumplir cuatro condiciones: *bondad*, *conveniencia*,  *semejanza* e *igualdad*. El ambiguo significado aristotélico de *bondad* ocasionó que la interpretación de sus parafraseadores y comentaristas oscilara entre una bondad de tipo moral o una bondad de tipo poético: que los personajes hubieran de ser bondadosos moralmente fue desechado por muchos teóricos (la literatura ofrecía bellos ejemplos de personajes con carácter moralmente malo); mayoritariamente se defendió un concepto de bondad consistente en que cada uno obrase como requería el carácter que le había atribuido el poeta.

La segunda condición de las costumbres es la *conveniencia* (Luzán también la llama *decoro*). Según ésta, el poeta siempre debe pintar a cada personaje según su sexo, edad, nación, trabajo y dignidad, para lo cual ha de conocer sus costumbres y obligaciones. Su significado parece superponerse con una de las versiones de bondad, sin embargo ésta atañe a la condición íntima del personaje, mientras que la *conveniencia* se refiere a las circunstancias exteriores que le rodean y está determinada por las convenciones morales y sociales. A través de la bondad se requiere una coherencia del personaje consigo mismo, y mediante la *conveniencia* se trata de ajustar el comportamiento del personaje a su edad, sexo, posición social, las costumbres de su época y su nación, etc.

También es oscura la doctrina aristotélica sobre la *semejanza*. Son dos los significados más inmediatos que sugieren sus palabras: el primero, y menos probable, consiste en que la semejanza requiere que los personajes sean semejantes a nosotros, al ciudadano medio; el segundo, más aceptado por la tradición clasicista, entiende la semejanza como la adaptación del carácter del personaje a la idea que de él se tiene según la historia o según la mitología. Esta segunda interpretación es la más plausible y la más aceptada. Luzán [*Poética*: 498] escribió que la semejanza «tiene lugar cuando el argumento de la fábula es histórico y se introduce alguna persona cuya inclinación y genio ya es conocido por fama o por historia». Por ejemplo, Alejandro Magno no puede ser retratado como cobarde o avaro. Es una regla que afecta, sobre todo, a la tragedia y epopeya, donde más propiamente pueden hallarse argumentos históricos. La comedia no debe representar argumentos históricos, por tanto no tiene por qué representar costumbres semejantes. Menos conflictivo es el concepto de *igualdad*: se exige que el poeta mantenga al personaje, a lo largo de la obra, con el mismo carácter que muestra al comienzo. Ello no impide que éstos puedan mudar de parecer, condición o genio, pero siempre han de hacerlo motivadamente, con razones para ello.

La *sentencia* (o *pensamiento*) y la *locución* son otras dos partes de calidad de la tragedia que algunos teóricos solían presentar unidas, en oposición, relacionándolas con el binomio *res-verba*, «materia-artificio», o distinción entre «pensamientos» y «modo de decirlos». Luzán [*Poética*: 364 y 335] escribió que el poeta debe cuidar «en primer lugar de los conceptos y cosas, y, en segundo, de las

palabras con que los dice», o, como afirma en el capítulo sobre la versificación, el poeta debe atender primero a los pensamientos y luego «a los metros y a los consonantes». Dicho de otro modo, «para hacer perspicua la locución es necesario concebir, primero, bien y con distinción los pensamientos». Naturalmente, éstos habían de ser más profundos en un personaje de alto rango que en uno vulgar, así como la expresión del primero había de ser más elegante que la del segundo, precisión que se aplicaba a las diferencias entre tragedia y comedia. Los teóricos son conscientes de la gran amplitud del concepto de «locución», y advierten que muchos de sus asuntos corresponden más bien a la Retórica o a la Métrica. En efecto, para referir los caracteres de la locución se recurre a las cualidades retóricas de la «perspicuidad», «claridad», «propiedad», «pureza», etc., y se preconiza la «claridad» y «naturalidad» clásicas frente a la «oscuridad» y «afectación» barrocas.

El *aparato teatral* y la *música* son las dos últimas partes de calidad. Son partes no verbales, referidas exclusivamente a la representación; son las menos relacionadas con el poeta. Aristóteles las presentó como dos elementos de superioridad de la tragedia sobre la epopeya: la composición trágica «tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar» [62b 14-17].

Componen el aparato la disposición y adorno de las escenas, los actores y sus vestiduras. Una mayor perfección del escenario se consigue gracias a la arquitectura y la pintura. A la primera se le pide que el teatro esté bien ideado, para que desde todas sus partes puedan los espectadores ver y oír en iguales condiciones. Con la pintura se trata de conseguir la mejor reproducción del lugar que se representa en la escena. En cuanto a los actores, deberían ser hombres de ingenio o cierta cultura. Es importante que cada uno haga el papel más adecuado a su estatura, edad y genio. Sus vestidos habrán de ser «conforme a la nación, la dignidad y el estado» de las personas representadas.

El número de personajes también pertenece a la doctrina del aparato teatral. En cuanto al número de los que pueden estar en el tablado al mismo tiempo, se recomiendan tres como máximo, y respecto al total de la obra, se aconsejan ocho o diez. Jovellanos [1963: 145] sostiene que cuanto menor sea el número de personajes de una tragedia, más fácil le resultará al poeta desarrollar el carácter de cada uno: «Podrá ser bastante el número de seis interlocutores, y excesivo el que pasa de diez a doce cuando más». La escena nunca deberá quedarse completamente vacía, y los actores podrán entrar o salir de ella sólo cuando lo exija la acción.

Poca habría debido ser la relevancia de la música en la teoría dramática dieciochesca cuando el coro y el canto habían desaparecido de la tragedia moderna. Sin embargo, la pujanza de la ópera, además de la inevitable inercia de la tradición aristotélica, hacían obligadas algunas referencias a esta cuestión. Para Luzán [*Poética*: 515] no es acertada la representación de comedias y tragedias con música. «El canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud». Fijándose en los efectos producidos en el público, Luzán advierte que el deleite de un drama

sin música es «racional», porque está fundado en la razón y el discurso, mientras que el canto produce un «deleite de sentido», captado sólo por el oído, sin participación «del entendimiento ni del discurso». Con el paso del siglo y con el paulatino abandono del principio de inmovilidad y pureza de los géneros literarios, el drama musical (al igual que otros géneros nuevos) va cobrando aceptación entre los teóricos neoclásicos.

Para las *partes de cantidad*, se repite la doctrina de Aristóteles sobre la tragedia antigua: el autor griego [52b 14-27] distinguió *prólogo*, *episodio*, *éxodo* y *parte coral*. El prólogo era la parte que precedía al inicio de la fábula, todo lo anterior a la primera aparición del coro. El episodio era toda la parte comprendida entre la primera y la última aparición del coro. El éxodo era lo restante, desde la última aparición del coro hasta el final de la obra. La parte coral era todo lo cantado en el teatro. El coro realizaba una labor de mediación entre los personajes y los espectadores, era como un depositario y transmisor de la ideología oficial. En cuanto al número de actos, se oscilaba entre la recomendación horaciana de dividir la obra en cinco actos, y la costumbre española de los tres actos. La opinión más extendida consistía en otorgar al autor la facultad de dividir su obra según su propio arbitrio.

No es muy extensa la doctrina dieciochesca acerca de la *escena*, que se definía, en doble acepción, como «el lugar de la acción, y las diferentes partes o divisiones del acto, por lo que la entrada o salida de un nuevo actor constituye diversa escena» [Losada, 1799: 87]. Luzán no admite la exigencia de que cada acto tenga entre siete y diez escenas, como algunos proponían. La única regla que debe seguirse es que el tablado nunca ha de quedar vacío entre una y otra, con el fin de mantener la atención del auditorio.

### C) TEORÍA SOBRE LA TRAGEDIA

La *Poética* de Aristóteles fue el principal punto de referencia para los preceptistas neoclásicos también en la teoría sobre la tragedia. Su definición difiere poco de su fuente, aunque, lógicamente, añade las diferentes interpretaciones históricas sobre los puntos ambiguos de Aristóteles, e incorpora todos los rasgos de época de la larga tradición clasicista. El punto más controvertido aparece en la discusión sobre la finalidad de la tragedia, como veremos. La tragedia es «una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder». Esta definición de Luzán [*Poética*: 433] incluye los requisitos fundamentales que se exigían a la tragedia, y que examinaremos uno a uno.

La tragedia es representación dramática porque el autor desaparece, son los actores quienes hablan y actúan, expresándose en verso; los hechos se presentan a través del diálogo y la acción de los interlocutores. Así, la tragedia suele definirse como «imitación de una acción [...], hecha no por narración, sino por representación» [Burriel, 1757: 158]. La fábula trágica debe tener un desenlace con una gran mudanza de fortuna; así, la fábula puede ser «doble» o «simple»: en el primer caso se producía un doble cambio de fortuna, para unos personajes de la felicidad a la infelicidad, y para otros lo contrario. La opinión mayoritaria es que la fábula simple era más apropiada para la tragedia, y la doble para la comedia; en ésta la acción termina de modo contrario para los buenos que para los malos, mientras que en la tragedia todos han de acabar en la desdicha<sup>5</sup>, aunque no se descarta que excepcionalmente haya final feliz.

Se polemizaba también sobre qué tipo de personajes debían verse involucrados en ese cambio de situación. Luzán [*Poética*: 471-472], parafraseando a Aristóteles, divide a los hombres en «mejores y peores»: los mejores son «los mejores en fortuna, en poder, en riquezas y en fama», mientras que los peores son «la gente vulgar y los hombres particulares». Es evidente que esta división no se refiere a cualidades morales: puesto que la tragedia imita un hecho grande y tiene por fin curar el terror y la compasión, los personajes más ricos y poderosos son los más apropiados para cumplir esa función. Los personajes de la tragedia —también los destinatarios— habían de ser, así pues, héroes, reyes, grandes en general. Su nobleza no debía limitarse a la herencia, el talento o las acciones ilustres, sino que había de estar acompañada por el poder, dignidades y riquezas. Algunos autores puntualizaban que esta exigencia sólo debía aplicarse a los personajes principales de la tragedia; en los secundarios no sería necesaria «tanta distinción y nobleza».

Pero además de «mejores» en este sentido, los hombres también pueden considerarse moralmente, por sus costumbres, malos o buenos. Así, los hombres «o son buenos y virtuosos, o son malos y viciosos, o son indiferentes». Combinando estos tres tipos de hombres con las dos formas de mudanza (de la felicidad a la infelicidad, y al contrario), resultan seis tipos de fábulas dramáticas: buenos que pasan de la felicidad a la miseria, o viceversa; malos que pasan de la felicidad a la miseria, o viceversa; e indiferentes que pasan de la felicidad a la miseria, o viceversa. Pues bien, de estos seis tipos de fábula, Luzán, y el clasicismo en general, interpretó que Aristóteles sólo consideraba una como apropiada para la tragedia, aquella en la que «los indiferentes bajan de la felicidad a la miseria», con el requisito de que esas personas «no fragüen su desgracia por algún delito enorme, sino por ignorancia, yerro o falta pequeña que no pueda llamarse delito». En efecto, Aristóteles sostuvo que el motivo de la fábula consistirá en el paso de la

<sup>5</sup> De diferente significado era la distinción entre fábula «simple» e «impleja»: en esta última la mudanza de fortuna final se produce acompañada de peripecia o agnición, o de ambas juntamente.

dicha a la desdicha de personajes intermedios, moralmente indiferentes, o, en todo caso, «de uno mejor antes que peor» [52b 30-53a 15].

El concepto de *catarsis*, referido a la reacción que la tragedia debe provocar en el público, es uno de los más importantes y más discutidos en el ámbito de la teoría dramática. Según Aristóteles, la tragedia debe procurar la «corrección y moderación de las pasiones», o bien, «mediante compasión y temor [la tragedia] lleva a cabo la purgación de tales afecciones» [49b 27-28]<sup>6</sup>. Es decir, mediante la identificación con el héroe trágico, el público se limpia de esas pasiones, o las corrige y modera.

Pero el muy ambiguo concepto aristotélico de *catarsis* («purgación», «purificación») ha originado una gran cantidad de interpretaciones: religiosas, estéticas, éticas, médicas, etc. Los principales problemas que la teoría del siglo XVIII se plantea acerca de esta cuestión oscilan en torno a las siguientes preguntas: ¿la purgación de esas pasiones consiste en su atenuación, o en su eliminación? ¿Quizás el cometido de la tragedia debe ser excitar en el espectador el terror y la compasión? ¿Las pasiones que debe purgar la tragedia son sólo el terror (temor) y la compasión (lástima), o son otras distintas, o son esas dos y otras más? Junto a pasiones evidentemente negativas como la ira, la lujuria, la ambición, etc., algunos estiman que las pasiones del terror y la compasión son positivas, al menos poseídas en cierto grado, de ahí la inconveniencia de su eliminación en el público.

Frente a quienes entendían que la tragedia debía extirpar o moderar las pasiones, estaban quienes, por el contrario, sostenían que debería excitar en los espectadores —por medio de hechos horribles y lastimosos— las pasiones de la compasión y el terror. La interpretación «purgativa» está muy extendida entre los teóricos del siglo XVIII: el haber sufrido estas pasiones en un teatro serviría al espectador para estar acostumbrado y preparado en caso de que en su vida real le sobreviniera una desgracia; gracias a la representación anticipada de sucesos horribles, el público se acostumbraría a ellos y sabría afrontarlos en su momento con perfecto dominio. La representación trágica, así pues, sería como una especie de vacuna contra la «enfermedad» del terror y la compasión. Escribe Luzán [*Poética*: 491]: «No hay duda que en las tragedias se purguen y moderen los afectos de lástima y de temor con el uso de ver casos lastimosos y horribles, con que acostumbrados los hombres, aunque en fingida representación, a llorar, a dolerse y a temer las ajenas desgracias, sabrán, en las propias, refrenar el sentimiento y la pena y dolerse moderadamente».

Sin embargo, la opinión de que el terror y la compasión son pasiones positivas que es conveniente sentir, parece imponerse a finales del siglo XVIII: Díez González [1793: 100-101] se muestra muy crítico con los defensores de que la tragedia deba moderar las pasiones del temor y la compasión: «todo el mundo debería detestar la tragedia si por su medio se consiguiese disminuir, y aun apagar, la compasión de las

<sup>6</sup> Algunos teóricos hablan de lástima o piedad en lugar de compasión, o de terror en lugar de temor.

miserias ajenas, y aquel temor que nos hace prudentes y cautos con las desgracias que vemos». Díez se rebela contra la eliminación o moderación de esas pasiones y, adhiriéndose a la interpretación de Batteux, manifiesta que la tragedia nos enseña por medio del temor «a ser prudentes con nosotros mismos», y por medio de la lástima «a ser sensibles y oficiosos con nuestros próximos».

En la misma línea, Estala [1793: 34-36] se hace eco de las dos posibilidades descritas y, sin negar la intención «purgativa» de la tragedia antigua, se decanta por su finalidad «excitadora» como la más apropiada para la tragedia moderna. «Si fuese cierto que la tragedia purgase los ánimos del terror y la compasión, debería ser desterrada de todo gobierno en que se quisiese conservar la humanidad y las costumbres. El terror, lejos de ser un vicio, ¿no es el freno más poderoso para contener al hombre en su deber, y para retraerle de los delitos?». Estala considera que un hombre sin terror y sin esa «virtud generosa» que es la compasión sería un monstruo para la sociedad, y concluye que estos dos «afectos» son muy saludables. Si «el fin de la tragedia antigua era purgar los ánimos del terror y la compasión [...], la moderna no se propone ni debe proponerse un fin semejante».

Una manera eficaz para mover en el auditorio «los afectos de terror y conmiseración» es el *pathos* aristotélico, a veces traducido como «lance patético»: «El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» [Aristóteles: 52b 10-13]. Este pasaje aristotélico ocasionó una polémica sobre la conveniencia de que las muertes fuesen representadas en escena. Luzán [*Poética*: 492-493] interpreta que el teórico griego admitió la representación de muertes ante el público, y añade que la mayoría de los comentadores del estagirita lo interpretaron mal, pensando que «de ninguna manera se deben hacer las muertes en público, sino [debiendo] informar de ellas al auditorio por vía de narración». Por el contrario, el preceptista español considera que es conveniente representar las muertes en el escenario, ya que el referirlas en el diálogo «moverá muy tibiamente los ánimos»: «hará más efecto y moverá más la vista de un caso atroz que cuantas palabras» puedan escogerse.

Recuerda Luzán haber leído que los antiguos, para la representación dramática de óbitos, se servían de malhechores condenados a muerte, que eran ejecutados realmente. Sin embargo, «la moral de nuestra religión y la cristiana mansedumbre» no puede sufrir tal espectáculo, «bastando para el fin de la tragedia que se imiten y finjan estas muertes con la mayor naturalidad y verosimilitud» posibles. La normativa al respecto aconseja que las muertes representadas en la escena no sean muy bárbaras o crueles, y se llega hasta el punto de precisar qué tipo de defunciones podrían representarse: Luzán admite las ejecutadas con veneno, espada o puñal, pero si son muy inhumanas, entonces habrá que informar al auditorio a través del diálogo de los interlocutores.

Durante el período neoclásico es frecuente la idea de que la tragedia griega poseía una doble finalidad: una relacionada con las pasiones humanas, y otra determinada por la política. Si la primera fue estudiada exhaustivamente en el ám-

bito de la catarsis, la segunda despertó escaso interés a lo largo de casi todo el siglo, hasta que en las décadas finales, y sobre todo a partir de la Revolución Francesa, adquiriese gran relevancia. La idea tradicional y tópica sostenía que la tragedia griega era contraria a la monarquía y a la tiranía, y defensora, por tanto, del régimen republicano. Pero se trataba de una opinión normalmente soslayada, que raramente adquiriría relieve en cualquier discurso sobre la tragedia. Incluso habla autores que la negaban: Burriel [1757: 172] escribía que de ninguna manera podía aceptarse la creencia de que las tragedias griegas se propusieran «lisonjear las ciudades libres en que vivían» los griegos, ni pintar de manera aborrecible a los reyes y tiranos. En cualquier caso, las escasas e irrelevantes disquisiciones sobre el tema adquirieron un lógico protagonismo a raíz de la Revolución Francesa, que sugería la sustitución de un régimen monárquico por otro republicano.

En esos años la teoría sobre la tragedia comenzó a ser claramente militante: Díaz González [1793: 94-95] escribe que «los griegos, inflexibles aborrecedores del gobierno monárquico, no parece sino que en sus fábulas sólo intentaban representar los ojos del pueblo monarcas odiosos»; por ello, la tragedia moderna — sostiene — debe proponerse un fin opuesto y mejor que el perseguido por la antigua: defender el gobierno de uno solo, la monarquía. No es casual que el mismo año de 1793 viera a la luz el discurso sobre la tragedia antigua y moderna de Pedro Estala, quien adopta una posición mucho más militante a favor de una tragedia comprometida con el sistema monárquico [Checa, 1996a]. Tras señalar Estala [1793: 4] que el objeto político de aquellas tragedias era hacer odioso el gobierno monárquico, «que los atenienses confundían comúnmente con la tiranía», subraya que la monarquía no implica la libertad de los ciudadanos, en contra de la errónea opinión de los atenienses, según la cual sólo en un gobierno republicano «se hallaba la libertad (que regularmente confundían con la licencia)». El maniqueísmo estaliano y la distorsión interpretativa es manifiesta: que los griegos no confundían libertad con licencia, y que distinguían un rey (*basileus*) de un tirano (*tyrannos*)<sup>7</sup> es algo sabido en los años en que escribió Estala, pero éste, cercano a la órbita del poder monárquico, y lógicamente interesado en la continuidad de la monarquía, luchó contra la emergente idea que asociaba libertad y república, tergiversando algunos aspectos de la tragedia griega, involucrado en una guerra política que entonces se libraba en los campos de batalla y en los distintos ámbitos de la cultura.

#### D) TEORÍA SOBRE LA COMEDIA

La comedia es «una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber

<sup>7</sup> Los atenienses diferenciaban la llegada al poder merced a un derecho hereditario, o merced a la violencia y la fuerza; de la misma manera, distinguían el ejercicio del poder de uno solo respetando las leyes y la opinión de los súbditos, o contra la ley y los ciudadanos [Knox, 1988].

sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste». La definición de Luzán [*Poética*: 528] es una vez más, paradigmática de la teoría neoclásica, aunque no incluye, como sí hacen otros autores, el requisito del verso.

Pero la preceptiva clasicista basó su explicación de la comedia en sus similitudes y diferencias con la tragedia, un género más ampliamente definido y apreciado en la tradición clásica. Es muy frecuente, en consecuencia, encontrar en los teóricos dieciochescos justificaciones de este tipo: «habiendo ya dado fin a las reglas y observaciones pertenecientes a la tragedia, pasaremos a la otra especie principal de la poesía dramática, que es la comedia, de la cual nos queda muy poco que decir, siendo casi todas las reglas ya dichas respectivamente comunes a una y otra especie» [*Poética*: 527]. Desde esta premisa, la esencia de la comedia se explicaba merced a sus divergencias con el género trágico.

La comedia y la tragedia convienen en que las dos pertenecen a la imitación de modo dramático, el poeta desaparece para dejar que sean los actores quienes hablen; tienen las mismas partes de calidad; tanto una como otra requieren la adecuada «magnitud»; las dos han de cumplir la regla de las tres unidades; han de ser verosímiles; admiten la peripecia y la agnición; deben observar las mismas condiciones de las *costumbres* (excepto la « semejanza »); y su enredo y solución han de ser los adecuados. Finalmente, al igual que la « extrema infelicidad » de la tragedia debe recaer sobre el personaje principal, en la comedia serán los personajes principales quienes muevan al auditorio a la risa y la alegría. Los preceptistas ven en la tragedia y la comedia un fundamental paralelismo: si una provoca las lágrimas, otra induce a la risa, si una mueve a lástima y terror, otra mueve a alegría. Pero, aunque estos afectos son diferentes, todos se encaminan a un mismo fin: la utilidad del público. Burriel [1757: 180] subraya que tanto la tragedia como la comedia ocultan encubiertamente alguna « máxima moral para la instrucción de los oyentes ».

Difieren en que la tragedia representa un hecho ilustre, que afecta a todo un Estado o Reino, mientras que la comedia refiere un hecho particular « que apenas se extiende más allá de un barrio ». Los personajes — y destinatarios — de la primera son héroes, reyes, capitanes, etc.; los de la segunda son « damas, caballeros particulares, lacayos, criados... ». Distinto también es el desenlace: en la tragedia, aunque no se prohíbe tajantemente el final feliz, se recomienda una conclusión desgraciada; en la comedia, sin embargo, es requisito imprescindible un remate « feliz y regocijado ». Tampoco coinciden en su finalidad: si el género trágico persigue « purgar », moderar o provocar en el auditorio el terror y la compasión, representando las desgracias de personajes ilustres, el género cómico pretende hacer amable la virtud y aborrecible el vicio, mostrando y exponiendo a la risa los defectos y vicios más comunes del pueblo, es decir, persigue la corrección de defectos a través de la representación de ejemplos de la vida privada. Algunos subrayan

que la comedia no debería ridiculizar extravagancias o manías particulares, sino que debería ocuparse de «combatir caracteres generales y vicios comunes a todos siglos y países», como la vanidad, la adulación, la codicia, etc. [Sánchez Barbero, 1805: 238].

Los dos géneros dramáticos divergen asimismo en la «sentencia» y «locución»: puesto que los asuntos de la tragedia son grandes, sus pasiones violentas, y sus personajes ilustres, es preciso que su pensamiento y su estilo sean «altos y con figuras retóricas». Los personajes de la comedia, de mediana o baja condición, de pasiones moderadas y afectos tiernos, no deben lucir pensamientos elevados, ni estilo elegante. Es necesario, así, que el poeta conforme los pensamientos y el estilo a la importancia social de los personajes y al asunto, y que, por tanto, la comedia posea un estilo llano, natural y fácil. Para Masdeu [1826: 213], en cualquier poema, trágico o cómico, el lenguaje de los personajes «ha de ser semejante al natural. El soberano ha de hablar con majestad, el súbdito con rendimiento, el pastor con ingenuidad, la mujercilla con sencillez...».

Se subraya además que esta llaneza cómica debe aplicarse más al estilo que a los pensamientos: no debe haber en la comedia demasiadas y llamativas figuras retóricas, ni excesivo artificio, lo cual no significa que a veces no pueda un personaje cómico expresarse «con más fuerza y con expresiones más figuradas», pero siempre debe evitar «las metáforas más remotas y más arriesgadas», así como los retruécanos y los períodos muy limados [Poética: 530-532]. Por otra parte, el «ridículo» que debe caracterizar la fábula cómica ha de nacer «de los pensamientos, situación y costumbres de las personas, más antes que de las palabras, o sales y dichos graciosos», según escribe Díez González [1793: 137-138], quien añade que «los adagios y refranes comunes son las sentencias más acomodadas al estilo cómico».

Otra de las diferencias entre los dos géneros dramáticos está relacionada con su grado de «verdad». Díez González, que sigue en este punto la opinión más usual, escribe que la materia de la comedia puede ser inventada por el poeta, «en la substancia y en sus incidentes», mientras que en la tragedia ha de ser verdadera en el fondo: es decir, en la comedia se admite la pura ficción, la realidad inventada, mientras que a la tragedia se le exige un fondo «verdadero», «histórico»<sup>8</sup> (supuestamente histórico), que sólo puede ser modificado en acontecimientos y personajes secundarios. Para todas las alternativas se requiere invariablemente el requisito de la verosimilitud. Desde el punto de vista moral, las acciones de las comedias no deben ser obscenas o escandalosas, ni deben presentar personajes de carácter perverso, ya que éstos no mueven a risa.

Es unánime la opinión de que la tragedia había de escribirse en verso (endecasílabo, heptasílabo y suelto); sobre la comedia existía disparidad de opiniones:

<sup>8</sup> Aristóteles señaló que existía alguna tragedia de asunto inventado, motivo por el que la tradición clasicista, y algunos neoclásicos, admitieron excepcionalmente las tragedias de argumento fingido.

aunque en el siglo XVIII cualquier género literario («poético») había de estar escrito en verso, sobre la comedia existían dudas. Ello ocasionó un debate que ocupó prácticamente todo el siglo. Los defensores del verso en la comedia sostenían que éstos habían de ser los que «más se acerquen a la prosa»; así, se recomendaba el octosílabo asonantado como el más apropiado, el más parecido al yambo griego. En síntesis, frente a quienes juzgaban como más verosímiles las comedias escritas en prosa, porque resultaba difícilmente creíble que personajes de extracción baja se expresaran en verso, los partidarios de éste argumentaron que la versificación en la comedia es una convención universalmente aceptada, y que la verosimilitud de la fábula cómica no se resiente porque personajes humildes se expresen métricamente. Según los partidarios del verso, defender la escritura en prosa era la coartada de quienes no dominaban el arte de versificar.

#### E) TEORÍA SOBRE OTROS GÉNEROS DRAMÁTICOS

##### a) La tragicomedia

La pureza de géneros era uno de los dogmas esenciales de la poética clasicista; de ahí su rechazo de géneros híbridos o nuevos que desestabilizaran el consolidado e inmóvil sistema genérico tradicional. Se negaba la tragicomedia porque era una mezcla de tragedia y comedia, géneros independientes que habían de mantener personajes de diferente escala social, distinta finalidad, distinta acción, diverso tono, y diverso estilo. La mezcla tragicómica de niveles sociales y retóricos era interpretada por los puristas del clasicismo como una amenaza al didactismo del drama y una concesión a la literatura estrictamente lúdica. La mayor parte del teatro español se distinguía precisamente por la mezcla de esos diferentes caracteres, de ahí la crítica de los tratadistas dieciochistas a nuestro teatro barroco, cuyas obras no eran ni comedias ni tragedias, sino —en su opinión— tragicomedias, «monstruos hermafroditas» merecedores del mayor desprecio. Los teóricos del Neoclasicismo rechazaron sin fisuras la tragicomedia, aunque la situación comenzó a variar en las últimas décadas del siglo XVIII, cuando el inmovilismo del sistema genérico se vio afectado por la aparición de nuevos géneros y por el creciente aprecio hacia un tipo de teatro (el barroco español y Shakespeare fundamentalmente) que perfectamente podría encuadrarse en el género tragicómico.

Por ello, a finales de siglo no faltaron preceptistas que novedosamente comenzaron a justificar la autonomía y dignidad literaria de las composiciones tragicómicas. Masdeu [1826: 201], por ejemplo, acepta la fusión de la comedia y la tragedia porque todos los seres humanos están sujetos a las más bajas pasiones, de ahí que en el mundo sucede a veces «el abajarse un príncipe y un héroe a muy viles e indecentes acciones». Así pues, con este tipo de obras no se falta a la verosimilitud, y por tanto no debe hacerse caso, según Masdeu, de algunos «presumi-



dos de sabios, que al oír este nombre [tragicomedia] tuercen el rostro como si se tratara de un poema de invención moderna, introducido abusivamente por los españoles». En definitiva, los defensores de la tragicomedia opinaban que la vida real está llena de sucesos en los que situaciones trágicas y cómicas se presentan unidas, y así habían de representarse.

#### b) *Comedia sentimental; tragedia urbana*

El enorme hueco que entre la tragedia y la comedia dejaba la poética clasicista, cubierto tradicionalmente bajo el apelativo de tragicomedia, tenía inevitablemente que llenarse con obras en las que aparecieran elementos de uno y otro género, y que huyeran del denigrado título de «tragicomedias». García Garrosa ha recogido veintidós denominaciones distintas con que los críticos españoles del XVIII se refieren tipológicamente a determinadas obras dramáticas aparecidas en la segunda mitad de ese siglo, y ubicadas en ese amplio y confuso vacío. Son obras que «responden a un mismo fenómeno filosófico-socio-literario, lo que hemos llamado el sentimentalismo del siglo XVIII» [García Garrosa, 1990: 37], donde se exaltan nuevas virtudes cívicas como la sensibilidad, humanidad, laboriosidad, honradez, etc., y que, introduciendo personajes burgueses, contestan los prejuicios ideológicos de la tradición clasicista, que sólo permitía la plasmación literaria de personajes ilustres (en la tragedia) o plebeyos (en la comedia). El desarrollo de estos dramas comenzó muy pronto a relacionarse con el creciente protagonismo de la clase burguesa, hasta entonces marginada como protagonista del teatro serio, trágico.

Los distintos adjetivos añadidos al apelativo de «comedia» —seria, tristes, patética, llorosa— encerraban la intención de acercar este género dramático a la tragedia, por su presunta superioridad literaria. El intento de dignificar este tipo de obras era aún más directo cuando en su misma denominación ya aparecía el sustantivo «tragedia»: tragedia urbana, tragedia ciudadana. Los apelativos de «género sentimental» o «género patético» evitaban la referencia directa a las dos especies dramáticas por excelencia.

El hecho es que una misma obra era llamada por unos «comedia llorosa» («sentimental», etc., y por otros «tragedia urbana» o «ciudadana», o bien era incluida dentro del «género serio» o «drama burgués». Esta indeterminación terminológica en que estuvo sumido el siglo XVIII se debió a la falta de una reconocida base teórica que distinguiese y precisase los caracteres del nuevo o nuevos géneros. A pesar de dicha indefinición, parece que en Francia era pertinente la distinción entre «comédie larmoyante» y «drame bourgeois» [García Garrosa, 1990: 46], por poseer algunos rasgos que las distinguían y por pertenecer a dos momentos cronológicamente sucesivos; en España no habría sido necesaria dicha diferenciación dada la mezcla de esos rasgos debida a su incorporación tardía: «lo que llega de Francia es más bien una síntesis de las dos modalidades

dramáticas» francesas<sup>9</sup>, que, en líneas generales, se distinguían por estar escrita en verso la primera y en prosa la segunda, por no contar la primera con un aparato teóricico que la justificara, al contrario de lo que sí sucedía con el drama burgués, o «genre sérieux» —teorizado por Diderot—, y por el carácter burgués del drama, elemento ausente en la comedia lacrimosa. Así pues, el «genre sérieux» debe considerarse heredero directo de la comedia lacrimosa<sup>10</sup>. Fue Diderot quien estableció sus fundamentos teóricos en sus *Entretiens sur «Le Fils naturel»* (1757) y en su *Discours de la Poésie dramatique* (1758), donde propuso un género entre la comedia y la tragedia que, además de otros aspectos<sup>11</sup>, concediera una importancia secundaria al estudio de los caracteres de los personajes, elevando al primer plano el análisis de sus «condiciones» (el hombre de letras, el abogado, el político, el comerciante, el ciudadano, etc.), es decir, de sus condicionamientos sociales y profesionales.

Algunos teóricos españoles de fin de siglo se hacen eco del fenómeno. Jovellanos escribió sobre la «comedia tierna, o drama sentimental», cuyo objetivo era «promover los afectos de ternura y compasión, sin que deje de dar lugar al desenvolvimiento de caracteres ridículos». De esta manera confiere al nuevo tipo teatral características de los dos géneros dramáticos por excelencia: compasión y ridiculidad. Pero fue Díez González [1793: 111-118] quien otorgó una mayor dignidad literaria al nuevo género dedicando un amplio capítulo de sus *Instituciones poéticas* al estudio de la «tragedia urbana». Tras expresar su desacuerdo con Voltaire, contrario a la nueva especie dramática, y acudir a la autoridad del Padre Andrés, que poco antes había escrito favorablemente sobre el «género serio», Díez define la tragedia urbana como «imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante». Díez atribuye al género características de la tragedia y de la comedia, al igual que hiciera Diderot con el «género serio», pero en la denominación que le adjudica y en la explicación de

<sup>9</sup> Diderot precisó en su *Discours de la Poésie dramatique* que un sistema dramático completo posea cinco niveles: la tragedia, la tragedia doméstica, el género serio o drama, la comedia seria, y la comedia alegre [García Garrosa, 1996: 428-429].

<sup>10</sup> Guillermo Carnero [1997: 124], atendiendo a la producción dramática de aquellos años, ha establecido la siguiente taxonomía al respecto. 1) Comedia seria: tratamiento no cómico, pero tampoco patético, con desenlace feliz. 2) Comedia sentimental (la tragedia urbana de Díez González): tratamiento sentimental y patético, con desenlace feliz. 3) Tragedia burguesa: tratamiento sentimental y patético, con desenlace desgraciado.

<sup>11</sup> Resumiendo, los principios se reducen a que su tema «debe ser importante y cercano a la vida real, impregnado de una fuerte moralidad. No deben aparecer criados ni personajes episódicos. Los monólogos serán abundantes y se concederá atención especial a los gestos para crear 'cuadros vivos', debe estar escrito en prosa, y el genio particular de cada autor estará por encima de cualquiera de los principios generales enumerados [García Garrosa, 1990: 40].



sus rasgos —que incluyen el requisito del verso— se advierte su propósito de acercarle más bien a la tragedia, como también hiciera el teórico francés.

El calificativo de «urbanas» alude a la clase social de los personajes: «las personas no han de ser tan elevadas como las de la tragedia heroica, ni vulgares y ridículas como las de la comedia. Deberán ser ciudadanos distinguidos por su honrado nacimiento, o por alguna notable virtud». La nobleza hereditaria, así, deja de ser un requisito indispensable. Por otra parte, mientras que la tragedia heroica requiere una acción real y verdadera, «en la sustancia o fondo», la fábula de la tragedia urbana «puede ser toda de pura invención». El apelativo de tragedia se justifica por su finalidad: mover los afectos de lástima, temor y esperanza, «que aunque no sean tan vehementes como los de la tragedia heroica, son tristes y lastimosos, y en cierta manera trágicos». Por el contrario, difiere de la tragedia en que su final debe ser feliz, ya que las desgracias del protagonista deberán estar ocasionadas por algún «error, acusación falsa» o alguna «fragilidad», pero no por una «natural malignidad», algo impropio de una «persona urbana».

El caso de Díez González es paradigmático de la paradójica preceptiva de finales de siglo: por una parte rechaza prejuiciosamente la tragicomedia —por la inercia de la tradición—, y por otra abraza con entusiasmo la llegada de un nuevo género que rompe el esquema clásico y que encaja perfectamente en la tan denigrada denominación de tragicomedia. Evidentemente, algo se estaba moviendo; la grieta que comenzaba a abrirse en el dogmático sistema clásico de los géneros anunciaba el nacimiento del teatro moderno.

### c) La ópera

Hasta finales del siglo XVIII la música en el teatro había sido juzgada como un elemento extraño y perturbador; la tradición clasicista sobre la pureza de géneros impedía que la ópera ocupase un lugar en los tratados de poética y en la teoría dramática en general. Además, según el moralismo más estricto, la música, al apelar a los sentidos y no al intelecto, perturba la comprensión del mensaje pedagógico del texto literario; así, Luzán [*Poética*: 515] prefiere un deleite «racional», fundado en «razón y en discurso», antes que el deleite «de sentido», producido por las notas musicales, en el que no intervienen ni el entendimiento ni el discurso.

El primer cambio importante se produce en las *Instituciones poéticas* de Díez González, el primero de nuestros teóricos que incluye en su preceptiva un largo capítulo dedicado a la ópera [1793: 145-188], confirniéndole así una importancia como género literario que antes no poseía. Su ejemplo sirvió para que tratadistas inmediatamente posteriores disertaran sin prejuicios sobre este género dramático-musical: es el caso de Masdeu y Sánchez Barbero.

Las explicaciones de Díez están tomadas íntegramente de *Le rivoluzioni del teatro musicale* (1783-1788) de Esteban de Arteaga, primer estudioso español del teatro musical que cosechó un notable éxito en Europa; su obra, publicada inicial-

mente en italiano, se tradujo al alemán y al francés. El atrevimiento de Díez, incorporando a un tratado de poética unas extensas reflexiones sobre la ópera, suponía el reconocimiento oficial del género operístico como una de las especies dramáticas. La ópera es un «agregado de poesía, música, decoración y pantomima»; si bien esta última no es parte esencial, ya que sólo se utiliza en los intermedios. Por tanto, Díez no estudiará «el baile», ciñéndose «a las otras tres partes constitutivas de la ópera», que define como «una imitación o representación teatral de una acción, con el fin de aprovechar deleitando al ánimo, a la imaginación y al oído». Su acción puede ser vulgar y común, como en la comedia, o ilustre y grande, como en la tragedia. De ahí la distinción entre ópera bufa y seria. Se diferencia de la comedia y la tragedia en que no sólo deleita el ánimo, sino también la imaginación y el oído.

Puesto que en la ópera intervienen diversas «facultades», serán también varios los «profesores» que intervendrán en su composición: el poeta, el músico y el decorador. Éste último con un papel muy secundario y dependiente de los otros. El poeta no deberá crear «argumentos de razonamientos largos, y reflexiones que son del género 'instructivo'», ya que la música no podría seguir este tipo de parlamentos, excepto con un ruido monótono, que si dura mucho «engendra fastidio, como sucede en los recitados». Por el contrario, el poeta debe componer «argumentos patéticos y llenos de imágenes; y letras breves, enérgicas, sin amplificaciones», para que la música pueda adaptarse mejor al texto. En la ópera, la poesía «no es absoluta señora, sino compañera de la música y la decoración». Los detractores de la ópera aducían la inverosimilitud que suponía el que los personajes se comunicaran entre ellos cantando; Díez González se sirve de la respuesta más usual en este debate: «la ópera no tiene por objeto propio lo verdadero, sino la imitación de ello», por tanto puede servirse de la convención musical.

Pero hay una diferencia esencial entre la música y la poesía: la primera se propone «mover y pintar», mientras que la segunda «mueve, pinta e instruye». Los sonidos «causan sensaciones y forman imágenes, pero no ideas», de ahí que la música se dirija al corazón y al oído, «y en cierta manera a la imaginación», mientras que la poesía se extiende no sólo al corazón, al oído, y a la imaginación, sino también a la razón y al espíritu. De esta manera Díez toma partido en el debate acerca de la preeminencia de la poesía sobre la música, y explica de qué manera deben unirse éstas en la ópera: evitando razonamientos largos y reflexiones —como hemos apuntado— y procurando que la acción progrese rápidamente, sin detenerse en menudencias o circunstancias nimias. Así pues, será característica de la ópera la rapidez y simplicidad del argumento. Para que el lenguaje se adapte al canto deberá ser el propio de un hombre que se halla en una situación anímica extraordinaria, enajenado, agitado; el estilo del que canta será «patético y afectuoso», y su lenguaje será figurado y pintoresco, lírico. De aquí el estilo lírico-dramático de la ópera.

Puesto que el canto es lenguaje del sentimiento y la ilusión, los interlocutores deben ser personas capaces de «conmociones vivas y profundas», aunque los di-

versos tipos de canto de la ópera dejan lugar también para personajes con distinto carácter, o para todo tipo de situaciones: así, el «recitado simple», donde la música ocupa un lugar secundario y donde más que canto existe «declamación musical»; el «recitado obligado», donde la música instrumental se ocupa de expresar en los intervalos de la voz «lo que calla el que canta»; el «aria», que es como la conclusión, epílogo o «epifonema de la pasión», y el complemento más perfecto de la melodía; los «duetos», «tercetos», etc. La difícil verosimilitud poética que permite la unión de poesía y música se ve facilitada por una «decoración» adecuada que se consigue con pomposas vestimentas de los personajes, con bellas pinturas y con diversidad de escenarios. Todo ello producirá una «ilusión» que refuerza la creada por la poesía y la música.

Díez González se hace eco de la conocida disputa sobre si son más convenientes para la ópera los argumentos «traídos de lo verdadero o, al contrario, los maravillosos sacados de la mitología o de las fábulas modernas». Contra la opinión de D'Alembert y de Marmontel, que prefieren la ópera francesa, donde predomina lo maravilloso, frente a la italiana, «en que comúnmente reina lo verdadero», Díez, después de enumerar los defectos a que están sujetos los argumentos maravillosos, sostiene que «la razón pide que los 'históricos' sean preferidos», aunque concluye que «no todo argumento de 'Historia' es propio para la ópera, así como no la es impropio todo argumento 'fabuloso'».

Sánchez Barbero [1805: 255-256] enumeró los distintos tipos de «poemas líricos»: los *oratorios*, o «melodramas sacros», con asuntos tomados de la Sagrada Escritura, las *operetas*, *serias* o *bufas*, cuya acción es sencilla y de corta duración (dentro de esta clase se incluyen nuestras *zarzuelas*<sup>12</sup>), los *poemas líricos en un acto*, como el *Pígalión*, y las *tonadillas*. Estas últimas pueden ser «unipersonales» (se cantan en su totalidad; su objetivo es el ridículo), o de varias personas (se cantan y se representan; «comprenden el género serio, el jocoso o el pastoril»). Las reglas de todos estos pequeños poemas son, según Barbero, las mismas que las de los grandes, evitando afrontar, así, la dificultosa redacción de una normativa inexistente en la tradición clasicista.

#### F) GÉNEROS MENORES; SUBGÉNEROS

La teoría clásica y neoclásica sobre la poesía dramática va poco más allá del exhaustivo análisis de los dos géneros dramáticos por excelencia, la tragedia y la comedia. Son muy tímidos y de poca enjundia los intentos para clasificar y definir

<sup>12</sup> La segunda edición de la *Poética* de Luzán incluye una breve referencia a la zarzuela: su nombre procede del lugar donde se empezó a representar este tipo de «dramas con música» (casa de campo de La Zarzuela). Pero Luzán [*Poética*: 407] no es muy favorable a este tipo de composiciones: «los asuntos que tomaban comúnmente de la mitología; y como el principal fin era entretener la vista con máquinas, trambayas y apariencias, y ejercitar el oído con estrépito, clausulones, conceptos y tiquismiquis, se deja conocer cuán insensatas serán estas composiciones, aunque tengan sembrados algunos buenos versos».

los distintos subgéneros dramáticos. Muy poco dicen los teóricos neoclásicos acerca de las *farsas*, *entremeses*, *loas*, *sainetes*, *tonadillas*, *zarzuelas*, *comedias de guapos* y *bandoleros*, teatro breve y teatro popular<sup>13</sup> en general. La poética de estas formas menores es prácticamente inexistente en la preceptiva poética y los discursos sobre el teatro; su normativa habría que deducirla de su práctica dramática, o bien componerla a base de aisladas opiniones críticas —en prólogos de ediciones de dramas— o desde las controversias al respecto. La heterodoxia de estas formas populares explica el poco aprecio que los neoclásicos mostraban por este tipo de composiciones, cuyo éxito de público contrastaba con la subestimación de los preceptistas, muy contrarios al teatro de personajes alegóricos, oráculos, música, milagros, magias y máquinas.

La poética clasicista, por otra parte, no se plantea la elaboración de una taxonomía general de la enorme y variada producción dramática, así como tampoco ofrece una reflexión teórica sobre el concepto de subgénero, o sobre las categorías o los distintos elementos formales o temáticos que deban sopesarse para el establecimiento de una clasificación de géneros y subgéneros. Normalmente, la tradición dieciochesca, tras estudiar minuciosamente la tragedia y la comedia, se limita a comentar brevemente algunos tipos más de composiciones dramáticas; pero de manera yuxtapuesta, autónoma, sin la pretensión de enmarcarlos en una tipología razonada, y sin pretensiones de exhaustividad.

Un ejemplo ilustrativo de la falta de clasificaciones atendibles sobre la tragedia lo ofrece Díez González [1793: 105]. Las «cuatro clases de tragedias» que anuncia en su índice sustentan su diferencia sólo en un rasgo, el grado de conocimiento que el personaje que mata tiene del personaje que muere: 1) la persona que ha de perecer es conocida (Medea y sus hijos); 2) la persona que ha perecido no se conoce hasta después de muerta (Edipo y Layo); 3) la persona sólo es reconocida en el momento en que va a perecer, por eso se libera (Ifigenia y Orestes); 4) se conoce la persona y es buscada para quitarle la vida, pero al final no muere (Emón y su padre en la *Antígona* de Sófocles). Las imperfectas taxonomías dieciochescas suelen atender sólo a elementos aislados como el que acabamos de mencionar, o mezclar categorías dispares, como la decoración y el nivel social de los personajes; es el caso de Luzán [*Poética*: 403-407] cuando, basándose en las obras de Calderón, distingue tres clases de comedias: *de teatro*, que son «las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas»; las *heroicas*, «cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase», algo inverosímil y reprochable en una comedia; y las de *capa y espada*, «en las que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular, que entonces era la capa y la espada de gollilla en los hombres, sin decoración ni mudanza de escena». Luzán hace un especial elogio de estas últimas. En otro lugar se refiere a las comedias de *figurón*,

<sup>13</sup> Emilio Palacios [1998: 79-84] ha distribuido el drama popular dieciochesco en tres grandes grupos: teatro espectacular, teatro romanesco y teatro costumbrista.

donde se «pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante» cuya actuación raya en lo inverosímil.

La división más operativa en la preceptiva del siglo es, quizás, la que distingue dos especies cómicas: las comedias de *carácter* y las de *enredo*. En las primeras se pretende principalmente desarrollar el carácter de un personaje, quedando la acción subordinada a ese fin. En las segundas, la acción es lo más importante. Sánchez Barbero [1805], haciéndose eco de la creciente difusión de las comedias sentimentales, añade a esta clasificación un tercer tipo, basándose en la estimación de que las comedias se distinguen por los fines que persiguen: está el «cómico de carácter», que pretende pintar el vicioso carácter de algún personaje; el «cómico de situación o de enredo», donde los personajes son juguetes de los acontecimientos; y el «cómico serio o sentimental», que pinta las virtudes con rasgos amables en lucha contra peligros y desgracias. Su tripartición según la finalidad tampoco es, evidentemente, muy afortunada.

La tipología se va engrosando de manera dispersa y poco organizada; generalmente son poco apreciados los subgéneros que observan alguna falta contra la rígida preceptiva neoclásica: así, Luzán [*Poética*: 541] es contrario a las *comedias de asuntos mitológicos* — las que tienen por asunto «alguna fábula poética de los gentiles» — debido a su inverosimilitud. Tampoco aprueba las *comedias de santos* — de las que «hay tan gran número en España» — por su carácter «irreverente y dañoso». Díez González [1793: 104] opina que si los dramas españoles sobre santos hubieran sido escritos con «mayor dignidad», no se habrían prohibido «justísimamente» el 17 de marzo de 1788. Esta opinión es representativa de la actitud favorable al intervencionismo político en materia teatral por parte de muchos teóricos neoclásicos.

Las *comedias de teatro* son muy criticadas por su excesiva maquinaria y aparatoso artificio escénico. Díez González [1793: 121 y 19] escribe: «Ya veo que llaman de 'teatro' sólo aquellos [dramas] en que se representan batallas, asaltos y otras barahúndas, que mejor que en el teatro se pudieran representar en la Plaza de los Toros». Su opinión sobre este tipo de teatro es muy representativa de la de todos los neoclásicos, firmes opositores de esos «comediones» que tanto fastidian a las personas de buen gusto y que están «llenos de tramoyas y ridículos prodigios que suelen representarse en todos los teatros nuestros y extranjeros, deleitando únicamente a los que comen naranjas, nueces y tostones en el teatro, esto es, el populacho». También son muy criticadas por los teóricos clasicistas las *comedias históricas* — poco respetuosas con la regla de las tres unidades —, en las que normalmente se desenvuelven varias acciones que se desarrollan en diversos años y lugares, como el *Genízaro de Hungría*, en donde se cuenta la vida de un emperador desde que era joven hasta su vejez, «y qué sé yo que otras mil cosas más, las cuales todas se ejecutan y representan en dos horas en el teatro, habiendo ellas sucedido en muchos años» [Díez González, 1793: 74]. Igualmente fueron menospreciadas las *comedias de magia*, debido a sus transformaciones mágicas, lances increíbles y, en general, a su rosario de inverosimilitudes.

La *égloga* es un género que algunos teóricos incluyen en el capítulo de la *poesía dramática* y otros en el de la *lirica*. Incluso algunos teóricos clasicistas, como Cascales, la incluyeron dentro de las «*épicas menores*». Se la identifica con el «*idilio*», «especialmente cuando explica sentimientos o narración más bien que acción», pero «su disposición» puede ser exegemática, dramática o mixta [Losa-da, 1799: 74-75]. Estas tres posibilidades que posee en su modo de expresión explican su irregular adscripción a los distintos géneros de la triada clásica. Su temática es parte importante de su definición y clasificación; según Díez González [1793: 194] las *églogas* son «imitación en verso de acciones tocantes al campo, en estilo sencillo y suave, ya meramente narrativo, o ya dramático». Su materia ha de ser la vida, costumbres y amores de los pastores; pero también de los pescadores, labradores, y, a veces, de personajes ilustres, disfrazados de pastores.

Sin embargo, es el canto alternativo de dos pastores lo que las define fundamentalmente, aunque también puede ser sólo un pastor quien hable, «consolándose, o quejándose consigo mismo», por sus amores, por «sus buenas o malas dehesas», etc. [Masdeu, 1826: 163-164]. Las *églogas* contienen, asimismo, la narración del propio poeta, que cuenta las andanzas y problemas de los pastores, así como el lugar y el tiempo en que los hechos suceden. Su objeto es «el reposo pacífico de la vida campestre»; sin ambiciones, llena de abundancia, alegría, tranquilidad, ocio, libertad, con amores sosegados y placeres inocentes: para Sánchez Barbero [1805: 198], la *égloga* es, en suma, «la pintura de la edad de oro».

Se suele recordar que las *églogas* pueden escribirse en versos «amebeos»: los pastores dialogan añadiendo en su respuesta algún concepto o circunstancia mejor o contraria a la expresada por el otro pastor. El estilo debe ser fácil, tierno y suave. Se recomienda que su lenguaje sea humilde, ajeno a «la grandeza y pujanza con que los cultos ciudadanos saben explicar sus afectos», aunque no por ello su estilo ha de ser «desaliñado». También los «pensamientos» en estas obras han de ser «blandos e ingenuos», «huyendo de la demasiada profundidad».

La intensificación de la forma dialogada dio origen al *drama pastoral*, o « *fábulas campestres*», cuyos personajes son sólo pastores y pastorcillas, y donde se pintan los objetos más amenos del campo y los afectos más tiernos de los pastores [Poética: 551]. En cuanto a las *églogas piscatorias*, de personajes pescadores, Luzán considera que no hay razones para reprobar esta nueva especie de *églogas*, tal y como hizo Fontenelle, quien consideró que en la dura vida de los pescadores no era verosímil suponer que hubiera tiempo para el canto y el ocio, como sí lo hay en la vida de los pastores. La tratadística prescribe que las mismas reglas deben ser observadas tanto por las *églogas pastorales*, como por las *piscatorias* y *venatorias*.

Finalmente, el Neoclasicismo fue muy contrario a la introducción de personajes alegóricos en el teatro. De ahí su manifiesta aversión a los *autos sacramentales*. Luzán [Poética: 551 y 399] se refiere a ellos como a una especie dramática «conocida sólo en España», en la que se realiza una «alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía». Cita «el feliz ingenio» de Cal-

derón como autor de los más conocidos autos, pero demuestra su poca estima por este género cuando critica a Cervantes por haberse jactado de ser el introductor en el teatro de «personas morales», como el Temor, la Curiosidad, la Desesperación, etc. Esta novedad «en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo». La misma aversión al uso de la alegoría en el teatro sería compartida después por autores como Clavijo y Fajardo y Nicolás Fernández de Moratín en la célebre polémica de los años sesenta sobre los autos sacramentales, que acabó con su prohibición en 1765. A finales de siglo se seguía criticando el uso de la alegoría: para Díez González [1793: 11], que en el teatro puedan hablar las virtudes y los vicios es algo que mortifica y atormenta al buen gusto y la razón.

## BIBLIOGRAFÍA

## A) FUENTES PRIMARIAS

- Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Boileau, Nicolás, *Poética* [1674], ed. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Burriel, Antonio, *Compendio del Arte Poética*, Madrid, s.i., 1757.
- Cruz, Ramón de la, *Teatro, o colección de sainetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, 10 vols.
- Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, París, Garnier, 1959.
- Díez González, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.
- Estala, Pedro, *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1793.
- , *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1794.
- Horacio, *Arte poética*, ed. Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Lecciones de Retórica y Poética* [h. 1794]; cito por la edición de sus *Obras*, Madrid, BAE, 1963.
- Losada, Juan Cayetano, *Elementos de Poética*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1799.
- Masdeu, Juan Francisco, *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete, 1801. Cito por la edición de Gerona, Antonio Oliva, 1826.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols.
- Quintana, Manuel José, *Las reglas del drama* [1791], *Poesías*, Madrid, Imprenta Nacional, 1821, 3 vols.
- Sánchez [Barbero], Francisco, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- Schlegel, August W., *Cours de littérature dramatique* [1809-1811], París / Ginebra, J. Paschoud, 1814, 3 vols.
- Zamora, Antonio de, *Comedias nuevas*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.

## B) ESTUDIOS

- Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001, vols. I-X.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII»; *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, I (1992), pp. 57-73.
- Busquets, Loreto, «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa»; *Cultura Hispánica y Revolución Francesa*, ed. Loreto Busquets, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 87-127.
- Cañas Murillo, Jesús, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.
- Carnero, Guillermo, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1997.
- Checa Beltrán, José, «Teoría literaria»; *Historia literaria XVIII*, 1996, pp. 427-511.
- , «La teoría de la tragedia en Estala»; *Teatro siglo XVIII*, 1996a, pp. 243-263.
- , *Razones del buen gusto*, Madrid, CSIC, 1998.
- Cook, John, *Neoclassic Drama in Spain*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959.
- Doménech Rico, Fernando, ed., *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Domínguez Ortiz, Antonio, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I)»; *ALE* (1983), pp. 177-196, y (II), (1984), pp. 207-234.
- Froldi, Rinaldo, «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII»; *Crit.*, 23 (1983), pp. 133-157.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- García Garrosa, María Jesús, *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad / Caja Salamanca, 1990.
- Knox, Bernard M., «Atene»; *La tragedia greca. Guida storica e critica*, ed. Charles R. Beyé, Roma / Bari, Laterza, 1988.
- Kibedi-Varga, Arón, *Les poétiques du Classicisme*, París, Aux amateurs de livres, 1990.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* [1883-1891], Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.
- Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- Pérez Magallón, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.
- Sala Valldaura, José María, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994.
- , ed., *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, *Scriptura*, 15 (1999).
- Sebold, Russell P., *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Urrainqui, Inmaculada, «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII»; *Archivum*, 37-38 (1987-1988), pp. 573-603.

Vallejo González, Irene, *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Internacional SEK, 1993.

Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, I, Madrid, Gredos, 1969.