

LA ESCENA MADRILEÑA DE 1800 A 1808

Por María Mercedes Romero Peña

INTRODUCCIÓN

Los investigadores René Andioc y Mireille Coulon nos han proporcionado con su *Cartelera Teatral*¹ la información básica para el estudio del teatro de estos primeros ocho años del siglo XIX. Contamos igualmente con numerosas cartas y críticas enviadas a la prensa. Estos elementos nos han hecho llegar a la conclusión de que casi nada había cambiado en el repertorio con respecto a los últimos años del siglo anterior. El público sigue coincidiendo en el aplauso de lo importado, mientras los cultos tratadistas que opinan desde los papeles públicos atacan a la comedia traducida con tanta fuerza como al teatro de los siglos pasados. Observamos, no obstante, que se irá desplazando el gusto del espectador desde los comediones bélicos y espectaculares a otro tipo de dramática que se dirige más al corazón que a la vista. Escribía en 1803 el llamado “Asesor sobre los teatros de la Corte” en *El Regañón General* haciendo ver que, a pesar de que nuestro teatro actual se hallaba entregado a la provisión dramática de autores famélicos y de traductores sin principios ni conocimientos de las lenguas que manejaban, las mejoras por fuera eran evidentes y el gusto por los delirios antiguos iba decayendo². Ideas semejantes expresó poco después el “Asesor segundo”, quien exponía que ahora los teatros eran de regular edificación, en vez de indecentes cortinas tenían hermosas decoraciones, en lugar de guitarras se oían orquestas brillantes, y el lujo de los actores en el vestir no podía ser de mayor grado pues, con los vestidos del equipaje de hoy de un solo cómico, antes estaba provista toda la compañía; pero reprendía la decadencia en el punto de los dramas, cuya belleza y construcción se había ido

¹ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Univ. Toulouse-Le Mirail, 1996, 2 vols.

² “Juicio que hace el Fiscal sobre el estado presente de la Literatura Española”, *Regañón General*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1 de junio de 1803, pp. 6-7.

empeorando. Señalaba que los poetas “*forjaban comedias ensartando versos como quien ensarta longanizas*”³. Para terminar añadía un juicio con respecto a la actitud de cada teatro: en los Caños observaba cierta manía por representar las comedias extranjeras traducidas, con exclusión de las nacionales. A los actores les criticaba el hecho de su general falta de respeto al público, introduciendo en la misma representación chanzas, risotadas y juguetes muy impropios del decoro que se debe tener en escena. Estaba persuadido de que la mayoría de los concurrentes no asistía más que por disfrutar el agrado de su brillante área y que salían de allí sin haber escuchado ni una sola palabra del drama que representaban. Del coliseo de la Cruz expresaba que en él se notaba más compostura y respeto en las representaciones, y que casi todas las comedias ejecutadas eran de los poetas antiguos de los siglos XVI y XVII.

Es cierto que el teatro de principios de siglo se había depurado un poco tanto en sus formas externas, con la desaparición de los tiempos de los chorizos y los polacos, como en la cada vez menor puesta en escena de comedias heroicas y del visto-teatro de las evoluciones militares en escena, con sus asaltos a fortalezas y ciudades. Aún así, las críticas nunca faltaron:

Es cierto que lo bueno y arreglado es común y muy antiguo, con que la novedad y la moda deben consistir ahora en lo malo y extravagante. La sencillez causa hastío; pero el gran aparato de máquinas y decoraciones no puede menos de divertir. Habiéndose adelantado mucho las artes mecánicas y químicas, es más fácil entretener al pueblo con la imitación de un incendio, de un temporal, de un naufragio, de un volcán, y con las vistas de una mina, o con un panorama o un quadro movable, que con una escena bien urdida, versificada y representada. [...] En el día es muy fácil hallar un buen maquinista, polvorista, pintor de perspectivas, bailarín o saltimbanco, y muy difícil dar con un buen poeta.

Con gran ironía dice que aconsejaría al empresario y que éste se lo agradecerá:

Nombre por autor de su compañía al tramoyista, sean sus actores volatineros o saltarines, cantores, bailarines y espadachines, y los versos, como cosa que poco importa, que los haga a real la vara el primer coplista con quien tropiece.⁴

Tomás García Suelto escribía en 1805 unas reflexiones sobre el estado del teatro en las que expresaba que, si lo comparáramos con épocas anteriores, se conocerían algunos grados de adelantamiento. Explicaba que para los deseos de la reforma

³ “Juicio que hace el Asesor segundo sobre el estado de nuestros teatros”, *Regañón General*, 18 de junio de 1803, p. 48.

⁴ Reseña de *Las minas de Polonia, La Minerva*, Madrid, Imprenta de Vega y Cía., 26 de noviembre de 1805, pp. 153-155.

faltaban ingenios, por lo que su lugar lo ocuparon traductores que, sin conocimiento de lengua, trasladaron dramas extranjeros, por lo que se olvidó casi enteramente a los poetas antiguos. La composición de dramas decayó hasta un extremo vergonzoso, y así se mantuvo hasta que se agotó el caudal del teatro francés, momento en el que se volvió a la representación de los dramas antiguos, ahora aplaudidos con un nuevo interés. Sin embargo, señalaba que, en tan grande falta de buenas composiciones, la multitud misma acertaba a conocer entre lo malo lo mejor y así, prefería antes a Lope o a Tirso, que los monstruos de algunas comedias modernas. Constató que igual éxito habían obtenido los espectáculos por la sola habilidad y destreza del tramoyista, y que los aplausos sólo eran excitados por los objetos, la decoración, las transformaciones o el talento del actor. Afirmaba que los poetas deformes sólo atraían a la multitud y ésta aplaudía por su espectáculo, pero “*la indiferencia y aun repugnancia con que se escuchaba al autor, basta para convencer al mas incauto del gusto y del juicio de los espectadores*”.⁵

En octubre de 1806, en la sección “Revista de los Teatros” de *La Minerva*, obtenemos estos datos:

Advertimos bastante mejoría en lo material de las decoraciones, adornos y trajes, más rico todo, de mejor gusto y de más propiedad. También hay mejoría en la representación y más estudio, más naturalidad, más interés, más pasión, más compostura y decoro; pero en lo principal, que es la composición de dramas, se nota la misma decadencia que antes, o tal vez más: pocas veces hablan las musas la lengua del país, pues por lo regular se expresan en un guirigay compuesto de todas lenguas menos de la nuestra. Los dramas, o son los antiguos monstruosos e incorrectos, o los modernos más arreglados; pero también más fríos, insulsos y chabacanos: en unos y otros la moral, por lo común, es mala, corrompiendo con esto las costumbres, el gusto y hasta la lengua del público; resultando que en lugar de ser el teatro la escuela de la moral, como algunos pretenden que sea, y de la urbanidad, decoro, gusto y buen lenguaje, como suele ser cuando está bien ordenado, es todo lo contrario. Contentémonos pues con asistir al teatro a pasar un rato, o a reír, o a recrearnos con una música a veces buena, con la visualidad de las decoraciones y trajes, lisonjeando materialmente los sentidos; pero para ello haremos bien si dexamos a la puerta la razón, el juicio y el buen gusto.⁶

Veremos ahora con más detalle cuáles fueron los géneros más representados en estos primeros años del siglo, de los que hemos recogido las definiciones que aparecían en las poéticas y las críticas o apologías de los más famosos preceptistas,

⁵ T. G. S., “Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro”, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, Madrid, Oficina de Don Benito García y Compañía, 1805, pp. 112-118.

⁶ *La Minerva*, 31 de octubre de 1806, pp. 67-68.

periodistas, dramaturgos, etc., así como lo referente a la bibliografía moderna de cada uno de ellos. Hemos subdividido este estudio en tres apartados en los que se recoge toda la producción dramática de la época: teatro popular, teatro neoclásico y teatro lírico. A continuación, y para concluir el artículo, realizamos un pequeño comentario de la cartelera teatral de 1800 a 1808, señalando el nombre de las obras y de los dramaturgos que con más frecuencia subieron a las tablas en estos primeros años del siglo XIX.

1. TEATRO POPULAR

1.1. Teatro del Siglo de Oro y refundiciones

Explica Andioc en su famoso estudio sobre la dramaturgia española del siglo XVIII que, por razones ideológicas, ha prevalecido la idea de que el público del XVIII permaneció fiel a los dramas del Siglo de Oro, en especial a los de Calderón, pero comenta que en estas afirmaciones hay mucha falta de rigor y de objetividad, y ha llegado a diferentes conclusiones, más científicas y certeras, debido a que están basadas en el testimonio incuestionable que es el porcentaje de comedias áureas representadas en cada temporada y el de los días que se mantuvieron en cartel, junto al importe de entradas que produjeron. En su análisis llega a la conclusión de que en la primera mitad del siglo y hasta los años setenta Calderón es el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, sin embargo, en 1781 empieza claramente el descenso y su repertorio disminuye a la mitad. Añade que durante el año de la reforma, 1800, a pesar de la prohibición de muchas de sus obras, el porcentaje de éstas no varía y, sin embargo, en los años que siguen al fracaso de la reforma del censor Santos Díez González y mientras dirigen los teatros los actores, ignoran prácticamente a Calderón; y concluye: “*Y así hasta la Guerra de la Independencia*”.⁷

Cuando hay comedia del Siglo de Oro, señala el hispanista, las localidades populares tienen poca gente, mientras que se ingresa más en las lunetas y los aposentos primeros, debido a que es comprensible que estos dramas no interesasen a quienes iban al teatro como a una mera diversión y que, en cambio, sí pudiese atraer a una minoría culta para la que el teatro era una rama de la literatura. Andioc cree que este ocaso es absolutamente normal si tenemos en cuenta que los repertorios de los teatros se estaban nutriendo con obras nuevas, sentimentales en su mayoría. Apunta que también es revelador el hecho de que como mucho durasen dos días seguidos en cartel y que el producto de las mismas oscilara entre cien y quinientos reales diarios; y trae a colación, a su favor, la frase del Corregidor de Madrid y Juez Protector de Teatros, Juan de Morales y Guzmán, en 1793 como respuesta al

⁷ R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, p. 25.

plan de Moratín: “*las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro.*” Afirma el investigador francés que, si Calderón y sus contemporáneos no duran mucho en cartel, se debe sencillamente a que la decisión de cambiar de programa coincide exactamente con la desafección del público, puesto que éste se cansa rápidamente de la comedia antigua. Por eso, las obras áureas que todavía se llevan a las tablas suelen ser aquellas que presentan características análogas a las de las comedias de teatro y que ocasionan una puesta en escena importante y variada: *El monstruo de los jardines, La hija del aire, Los cabellos de Absalón*, etc.

Del mismo modo, el interesante estudio de Ermanno Caldera titulado “Calderón desfigurado”⁸ nos recuerda que lo que llama la atención no es la ausencia o presencia del dramaturgo madrileño, cuyas obras, efectivamente, fueron las que más se llevaron a escena, sino que el repertorio de este autor aparece reducido a un número de piezas que son las que más excitan el aplauso popular, es decir, las comedias de enredo, las más divertidas y alegres como *El astrólogo fingido, La dama duende, Casa con dos puertas* y que, en cambio, los grandes dramas, las obras filosóficas o comprometidas como *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El médico de su honra*, etc., aparecen más raramente, por lo que se puede concluir diciendo que se ha olvidado por completo el caudal más rico del dramaturgo.

Algunas de las comedias del siglo dorado que más éxito obtuvieron de 1800 a 1808 fueron *El garrote más bien dado*, de Calderón, *La dama melindrosa*, de Lope en refundición de Trigueros, *Si no vieran las mujeres, Los tallos de Meneses*, de Tirso, *El que fuese bobo, no camine*, etc.

Francisco Aguilar Piñal, después de afirmar que el comentario de Ignacio de Luzán sobre los defectos de las comedias españolas en su *Poética* fue el causante de la modernización dramática por los caminos de la traducción y la refundición⁹, añade, con razón, que esta última obedece a motivos políticos o estéticos, y nunca a un capricho personal. La propuesta del preceptista aragonés era estética, pero también ética y moral, e implicaba en el tema a los políticos, que eran los que debían velar por el bien público. Se valoraba de forma positiva el texto dramático pero al mismo tiempo se admitía la posibilidad de mejora y casi siempre con un propósito de superación literaria, religiosa o política. En este tiempo en el que no existían ni los derechos de autor ni la propiedad intelectual, tenían además la conciencia de estar prestando un buen servicio a la comunidad y a la literatura. Las líneas generales de las refundiciones en el XVIII y en el XIX fueron coincidentes en presupuestos y en resultados; en ambos siglos persiguieron unos fines estéticos determina-

⁸ Ermanno Caldera, “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 57-81.

⁹ Francisco Aguilar Piñal, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), p. 33.

dos: dotar de regularidad a las *desarregladas* obras del Siglo de Oro; y unos objetivos político-morales que aliviase el texto original de palabras o comportamientos inaceptables para los usos morales vigentes.

La idea de refundir obras no es original del XIX; Moreto y Calderón ya lo habían hecho con obras de sus predecesores. Montiano, en el siglo XVIII, abrió el camino a la refundición afirmando que existían muchas piezas que, bajo la apariencia de tragicomedias, con leve corrección podrían colocarse en la clase de regulares tragedias. Era la invitación más autorizada a retomar esta vieja costumbre pero con una finalidad bien distinta. Escribe Rinaldo Froldi que los más sagaces comenzaron a preocuparse por una renovación concreta del teatro en vez de darse a discusiones, y así se multiplicaron las refundiciones y las experimentaciones con textos de Alfieri o autores ingleses, “*vías más modernas que habrían de conducir a hacer confluir la tragedia neoclásica en el drama romántico*”.¹⁰

La disertación que Blas de Nasarre realiza en el prólogo que antepuso a su edición de las *Comedias* de Cervantes supuso también un ofrecimiento a recuperar aquel repertorio ajustado a las reglas y adecuado para la difusión de las medidas ilustradas:

Tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con caracteres naturales y propios, con buena moral, con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dición hermosa y correspondiente, y que agradan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos.¹¹

El 12 de abril de 1763 comentaba el periodista Francisco Mariano Nipho en la sección “Noticias de Moda” de su *Diario Estrangero* que convendría cercenar en Calderón algunos ardores poéticos y otros esfuerzos de imaginación mal sostenidos y perjudiciales en los efectos y que, quitándole lo que le sobra y daña, se lograría en sus obras menos asunto para la crítica y más dulce y eficaz la pública enseñanza. En 1788, Miguel de Manuel, bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro y catedrático de Historia Literaria escribió una *Nota sobre el teatro español* y la remitió al Juez Protector de los Teatros, José Antonio de Armona y Murga; en ella alababa el ingenio de nuestros autores cómicos y lamentaba su falta de juicio, al tiempo que opinaba que “*todo lo que tiene que hacer nuestro siglo en el teatro español, si no quiere criar nada de nuevo, es hacer juicioso el ingenio de nuestros poetas dramáticos, cuyas obras se exponen cada día al público*”¹². También Nico-

¹⁰ Rinaldo Froldi, “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”, *Criticón*, 23 (1983), p. 147.

¹¹ Blas de Nasarre, “Disertación o Prólogo sobre las comedias de España”, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, Madrid, Antonio Marín, 1749, s.p.

¹² Apéndice quinto de José Antonio Armona y Murga, *Memorias Cronológicas sobre el teatro*

lás Fernández de Moratín en el primero de sus *Desengaños* aprobaba las obras refundidas, más aún, las aconsejaba. Dentro del programa ilustrado de reforma teatral, Bernardo de Iriarte elaboró en agosto de 1767 un informe a petición del conde de Aranda en el que recogía obras del barroco español que podrían refundirse fácilmente. Las que elige son en su mayoría de carácter y de capa y espada; no escoge ninguna heroica, mitológica o de santos¹³. García de Arrieta añadía un suplemento sobre la tragedia española a su traducción de Batteux, en el que expresaba que de nuestros antiguos dramáticos hay un gran número de piezas cómicas y aun trágicas bastante arregladas, llenas de bellezas de todos géneros y de excelente trama y situaciones, cuyos defectos eran fáciles de corregir por una mano hábil. Como prueba de esta afirmación citaba la tragedia de Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, refundida por Cándido María Trigueros con el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*¹⁴. También Pedro Estala, en vista de las dificultades que observa para reformar el teatro español de su época, prostituido por “una turba de copleros famélicos”, plantea en su discurso sobre la comedia la refundición de las buenas obras barrocas, capaces de divertir con instrucción al pueblo:

Bastaba escoger entre la inmensidad de dramas que tenemos, una gran porción que son susceptibles de enmienda por manos hábiles. Sería necesario en unas hacer uniforme el estilo, en otras caracterizar mejor a las personas, o dar igualdad y constancia a los caracteres, en casi todas suplir la falta de las unidades y del verosímil, operaciones todas mucho más fáciles que inventar y disponer una fábula.¹⁵

No todas las opiniones, claro está, fueron positivas. Sánchez Barbero se muestra nítidamente favorable a la creación de nuevos motivos por parte del poeta y critica duramente a los que sujetándose a “*pensamientos ajenos, manifiestan harto bien la esterilidad de su imaginación.*” Reprende a los refundidores, “*nueva secta de entes*

en España (1785), prólogo, ed. y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez, Vitoria, Diputación, 1988, p. 286.

¹³ Para más información, véase el artículo de E. Palacios Fernández, “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 43-64.

¹⁴ Atribuida a Lope, hoy se sabe que pertenece a Andrés de Claramonte. (Javier Vellón Lahoz, “Lope de Vega y Trigueros: poética y nacionalismo en la dramaturgia española dieciochesca”, *Dieciocho*, 19. 2 (Fall. 1996), p. 277). En 1852 fue de nuevo refundida por Hartzenbusch. Sobre su refundición, véase el artículo de R. Andioc, “De *La estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (Notas a dos refundiciones o arreglos)”, *Criticón*, 72 (1988), pp. 143-164”.

¹⁵ Pedro Estala, “Estudio preliminar” [sobre la comedia], a Aristófanes, *El Pluto*, comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna, Madrid, Sancha, 1794, p. 39. Antes de 1800 fueron escasas las representaciones de obras refundidas, aunque la mayoría de ellas ya se habían escrito, pero con el comentario elogioso de Arrieta se cambió de actitud en la crítica. El reconocimiento oficial de las refundiciones se consiguió con la ordenanza para la Dirección y Reforma de Teatros de 1807.

que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos; alterar, suprimir, añadir a su placer, atentando abiertamente a una propiedad ajena sin más ley que su capricho.” Se pregunta acerca de ellos: “¿por qué, si no pueden inventar, se abstienen de descomponer lo inventado?”, y encuentra la respuesta en el prólogo de las *Sátiras* de Persio:

Semejantes poetas a medias, que ni bien son traductores, ni menos originales, ni yo sé qué nombre darles, aspiran a figurar y a ser tenidos en algo, haciendo presa en el infeliz que encuentran, y matándole con la lectura de sus vaciedades; haciendo de los cafés su templo, de los mostradores su trípode y de los ignorantes sus admiradores. Se atribuyen el buen éxito de la obra y cargan al autor la reprobación que ellos se granjearon.¹⁶

Alcalá Galiano definía a los refundidores como una clase de escritores dramáticos que, con propiedad, no podían llamarse autores originales ni traductores, una especie de intermediarios o revendedores que compartían el dominio de la escena española. Su trabajo, decía, consistía en reducir los dramas antiguos al patrón del código de Aristóteles o Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes considerados inútiles y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entraba en flagrante oposición con la del tiempo presente. El resultado de estos esfuerzos, en su opinión, fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público.¹⁷

La refundición ha recibido mucha atención por parte de la crítica actual desde el estudio pionero del hispanista Ermanno Caldera, seguido de Joaquín Álvarez Barrientos, Javier Vellón Lahoz y Charles Ganelin, entre otros. Este último la define así:

A reworking becomes the by-product of a collusion between authors regardless of the time and geography that separate them. The horizons of later writers open to the past through allusion so they may be able to collude with another creative mind to enable bridge-building between the material prima and the copy.¹⁸

¹⁶ Francisco Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, pp. 163 y 133-134.

¹⁷ Antonio Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, trad., introducción y notas de Vicente Llorens, Madrid, Alianza, 1969, p. 113.

¹⁸ Charles Ganelin, “Reworking the *comedia*: A Prolegomenon to a Study of the *refundición*”, *Hispania*, 74 (1991), p. 241. Véase también su trabajo *Rewriting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1994.

Por su parte, Coughlin afirma que los refundidores tenían un común acuerdo a favor de cierta cohesión estructural, poniendo el énfasis en la unidad de acción antes que en la estricta observancia de las unidades de tiempo y lugar¹⁹. El investigador Joaquín Álvarez Barrientos explica por qué se llamó refundición en estos años al hecho de rehacer una comedia adaptándola al momento presente, siendo como era una práctica habitual desde el Siglo de Oro. La clave está en que estos autores alteraban el texto pero se mantenían en una misma cosmovisión dentro del Antiguo Régimen. En la primera mitad del XVIII, refundidores como Zamora o Cañizares conservaban la ideología barroca sufriendo un énfasis el aspecto espectacular de la puesta en escena. Sin embargo, los escritores clasicistas pretendían salvar la tradición del teatro español regularizando sus formas, corrigiendo sus defectos y restaurando la moralidad pública. Por eso, sólo en la bisagra de los siglos XVIII y XIX, afirma el investigador, se puede hablar estrictamente de refundiciones, y es en esa época de indefinición estética cuando se les aplica dicho nombre. Las define como “*aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula y pone suyos incidentes y escenas de invención propia*”²⁰.

Vellón Lahoz estudia este proceso como una práctica ideológica, es decir, analiza qué conlleva el hecho de refundir una obra ya existente en un contexto social y cultural extraño a las motivaciones que impulsaron al modelo. Llega a la conclusión de que el texto literario, resguardado por la tradición y por su acepción como clásico cultural, es adoptado como uno de los bienes con los que cuenta la comunidad, y por ello es susceptible de contribuir a la propagación de su ideario. Por tanto, dice, su manipulación es “*empresa digna de la Ilustración y el patriotismo*”²¹. Javier Vellón ha estudiado en profundidad la fórmula de la refundición que llevó a cabo Cándido María Trigueros²². Expone que este dramaturgo supo captar el comportamiento sustancial de una nación y adherirse al dominio universal de las reglas emanadas por la razón. Añade que su labor teórica y práctica fue “*un antecedente de las tendencias próximas al Romanticismo, cuya figura más sobresaliente es*

¹⁹ Edward V. Coughlin, “Neoclassical refundiciones of Golden Age comedias (1772-1831)”, Tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1965, p. 53.

²⁰ Joaquín Álvarez Barrientos, “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX”, en AA. VV., *El siglo XIX y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1995, p. 29. Véase también su trabajo “Traducciones, adaptaciones y refundiciones”, en Víctor García de la Concha (dir.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, I, pp. 267-275.

²¹ Javier Vellón Lahoz, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de José Fernández Guerra”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, (1990), p. 109.

²² Para más información sobre las refundiciones de Trigueros, véanse los estudios de F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987 y *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.

Alberto Lista, para las que el teatro aureosecular se convierte en un referente cultural de primer orden”²³. Califica la refundición como una necesidad estética que conecta con el auditorio dejando entrever la calidad poética del modelo clásico y, además, una exigencia moral y política encaminada a preservar el ordenamiento racional instigado por el poder ilustrado. Por eso fue criticada la versión de *La estrella de Sevilla* de Lope realizada por Trigueros bajo el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*: por haber dejado difusa la figura de un monarca que actúa irracionalmente sin someterse al dictado de la ley. Quedaba así reafirmada la defensa del absolutismo regio por encima del bien y del mal por el más importante refundidor de la época.

Trigueros quiso modernizar una comedia heroica cuyo tema no carecía de actualidad en la época: el del vasallo capaz de sacrificarlo todo por lealtad a la persona del rey. Por eso, quien da título ahora a la refundición ya no es la protagonista, sino Sancho Ortiz, el héroe. Además, suprimió muchos lances para atenuar en la medida de lo posible la “maldad” del monarca. Por otra parte, no todos vieron en Sancho Ortiz al súbdito modelo conforme a la óptica más o menos oficial. Cienfuegos le calificaba de “asesino” en *El Mercurio*, y Alberto Lista lamentaba “*las expresiones fastidiosas e inmorales del lenguaje servil [entiéndase: proabsolutista]*”²⁴. Trigueros además suprimió todo el lenguaje lírico y amoroso para que no fuera perjudicial a la hora de asimilar la enseñanza moral de la obra. Señala Andioc que muchas de las innovaciones del dramaturgo ilustrado condujeron a actualizar la obra estéticamente para insertarla en la corriente del drama patético. Menéndez Pelayo afirmaba, de hecho, que con esta obra se ganó la primera batalla romántica treinta años antes del Romanticismo²⁵. Fue estrenada el 22 de enero de 1800 en la Cruz teniendo como protagonistas a los mejores actores del momento: Isidoro Máiquez, Rita Luna y Manuel García Parra. Otra de sus famosas refundiciones fue la de *La Buscona o el anzueto de Fenisa*, comedia de Lope de Vega reformada en

²³ J. Vellón Lahoz, “Lope de Vega y Trigueros”, p. 282. Consúltese también, del mismo autor, “De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones”, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1994.

²⁴ R. Andioc, “De *La estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas*”, p. 149. Sobre esta refundición véase el trabajo de Mario di Pinto, “Traduzione e ‘refundición’”, en Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell’Orto, 2004, I, pp. 375-386.

²⁵ Juana de José Prades opina que las refundiciones cumplieron con la importante función de mantener el contacto entre el público dieciochesco y decimonónico y el teatro clásico. Favoreció el gradual desarrollo del teatro español hacia el advenimiento y la hispanización del Romanticismo. (Juana de José Prades, “El teatro de Lope de Vega en los años románticos”, *Revista de Literatura*, 18 (1960), pp. 235-248). La misma opinión la comparten Caldera y Calderone, para los que las refundiciones se convirtieron en uno de los más interesantes eslabones de la cadena que lleva desde el Clasicismo al Romanticismo. (E. Caldera y Antonietta Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 399).

1799. Se estrenó el 26 de junio de 1803 y la crítica del *Diario de Madrid* no fue muy positiva, debido a su “*argumento indecentísimo e inverosímil.*”

También se ha encargado Vellón Lahoz de estudiar el trabajo del dramaturgo y apuntador Dionisio Solís en su prolífica labor de refundidor²⁶. Solís fue el maestro reconocido de la refundición en los primeros treinta años del siglo y sus trabajos conservaban y estimulaban el interés por el teatro del Siglo de Oro. El gran actor Isidoro Máiquez, amigo íntimo del apuntador, destacó en los principales papeles de las refundiciones de las más importantes comedias del Siglo de Oro, adaptadas para él y en colaboración directa con él, por Solís: *El alcalde de Zalamea*, *El mejor alcalde el rey*, *Del rey abajo, ninguno*, etc. En ellas aplica las unidades dramáticas, recorta los largos parlamentos cuando son considerados un simple tributo a la arbitrariedad retórica, enfatiza el aspecto lacrimógeno de situaciones y monólogos, regulariza la estructura de la trama y distribuye lógicamente las secuencias para fomentar el interés y la incertidumbre en el espectador. David T. Gies llega a afirmar que la historia del teatro español en los siglos XVIII y XIX tendría que modificarse radicalmente si no hubiese existido Dionisio Solís²⁷. Hoy en día, es cierto, yace en el olvido este dramaturgo activo e importante en su época; pero asegura el hispanista que su contribución al desarrollo del arte dramático de su época fue fundamental, de hecho, los periódicos están llenos de elogios que demuestran su reputación entre sus contemporáneos. Apunta Gies que las refundiciones de Solís reanimaron el interés en el drama del Siglo de Oro, cuya popularidad iba decayendo al entrar el siglo XIX.

1.2. Teatro espectacular

Las comedias de santos habían sido prohibidas, sin éxito, por Fernando VI. Se subdividen en comedias de santos, comedias piadosas, dramas bíblicos y autos sacramentales, siendo la diversidad del argumento lo que marca la diferencia. Explica

²⁶ J. Vellón Lahoz, “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución en la dramaturgia en el siglo XIX”, en *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 370-376. Véase también la técnica de la refundición en una obra concreta de Solís en el artículo de Rafael Lozano Miralles, “Autor, actor, refundidor: *El pastelero de Madrigal* de Cañizares a Solís. Técnica de una refundición ‘teatral’”, en P. Garelli y G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien*, II, pp. 101-122.

²⁷ David T. Gies, “Dionisio Solís, entre dos / tres siglos”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre Siglos”*, II, Roma, Bulzoni, 1993, p. 163. Para mayor información de este autor se debe consultar: Eugenio de Hartzenbuch, “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. 1839”, en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Yenes, 1843, pp. 173-214; Sterling A. Stoudemire, “Dionisio Solís’s “refundiciones” of Plays (1800-1834)”, *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 305-310; la tesis inédita de Hal Ballew, *The Life and Works of Dionisio Solís*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1957; D. T. Gies, “Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)”, *Hispanic Review*, 68 (1991), pp. 197-210, y Juan Carlos de Miguel y Canuto, “Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética”, en *El siglo XIX y la burguesía también se divierte*, pp. 115-130.

Emilio Palacios, estudioso de dichas piezas, que, después de la prohibición de 1765, sólo será posible encontrar en los teatros públicos algunos ejemplos de drama bíblico, asimilados a comedias históricas o camuflados en óperas y tragedias, y destaca el éxito de la obra de Martínez Díaz, *El Más feliz cautiverio o los sueños de Josef* que volvió a reestrenarse en la década que cerró el siglo, compitiendo con las comedias sentimentales que tanto atraían al público, y que también se puso en escena en los primeros años del siglo e incluso durante la Guerra de la Independencia.

Las comedias de magia, junto con una nueva derogación de las de santos, fueron prohibidas el 17 de marzo de 1788 por el Corregidor Armona y Murga. Miguel de Manuel, censor y bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, las juzga así en una carta:

El enemigo común es el único que pudo haber introducido estos dramas, porque son la base, el cimiento y el fomento de la superstición. Yo no sé cómo nuestros celosos oradores sagrados no han dicho algo de estas representaciones, pues aún son de peor consecuencia que las amatorias y lo probaré siempre que se quiera.²⁸

Durante los ocho primeros años del siglo XIX, las comedias de magia se siguieron representando con verdadera fruición; sobre todo fueron organizadas por los empresarios en las fechas señaladas de Navidad o antes de la Cuaresma, es decir, las épocas más favorables del año, y es que no podemos dudar de que al público lo que le entusiasmaba y buscaba en las representaciones escénicas era el montaje teatral, el colorido, la vistosidad y las brillantes decoraciones, con lo que su única pretensión era pasar unas horas divertidas y evadirse de la realidad cotidiana y vulgar. La prueba de esto es que los empresarios anunciaban en la prensa estos elementos como incentivos para conseguir la asistencia de este público masivo. El *Memorial Literario* recoge que las obras que más tiempo estuvieron en cartel y más dinero recaudaron en los prolegómenos de la guerra fueron la de Salvo y Vela, *Pedro Bayalarde*, en febrero de 1808 y *Marta la Romarantina*, de Cañizares, en el mes de marzo. Son interesantísimos los cálculos que publicaba el periódico de *La Minerva o El Redactor General* sobre la recaudación anual de los coliseos. Hacía un estudio global del estado que manifestaba la economía de los mismos, revisaba cada mes cuál era el recaudo global de cada teatro y el número de obras en ellos representadas: qué obra duró más en cartel, qué caudal obtuvo, qué función había sido la más productiva y qué teatro era el que había obtenido más ganancias.

Con la comedia heroica se continuaba un género pródigamente cultivado en el siglo anterior²⁹. Tomaba de él los elementos del amor, la muerte, la guerra y el

²⁸ “Dos cartas y una curiosa nota de Don Miguel de Manuel dirigidas a Don José Antonio de Armona”, en el Apéndice quinto de J. A. de Armona, *Memorias Cronológicas*, p. 283.

²⁹ Para conocer en profundidad el análisis de la composición de comedias heroicas en dos de los

honor, y a esto se le añadían las innovaciones en el campo de la espectacularidad, llevando a escena desfiles de ejércitos enteros, luchas sangrientas y aparatosas, derrumbamiento de edificios y música triunfal, desembocando así en el subgénero de las comedias militares, que ponía en escena famosas batallas o sitios. Aunque muchas de estas comedias, a las que se calificaba “de teatro” por sus abundantes tramoyas y decoraciones, tomaban como protagonistas a los antiguos héroes hispanos, como *La afrenta del Cid vengada* y *La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, de Fermín Laviano, *Cristóbal Colón*, de Luciano Comella, *Carlos V sobre Túnez* y *Las cuentas del Gran Capitán*, de José Cañizares, etc., se estaba poniendo de moda el sustituirlos por reyes o reinas extranjeros, reales o ficticios, que reunían en su personalidad los valores de la Ilustración, es decir, eran déspotas benévolos y solidarios con los problemas de la humanidad. El censor Santos Díez, al igual que la mayoría de los ilustrados, criticó estas variantes de las comedias historiales en sus *Instituciones Poéticas*:

Estos ingenios achacosos son los que echaron a la vista del pueblo aquellos delirios o monstruos de los Teatros, v.g. *Carlos V sobre Túnez*, *La toma de Milán*, los Carlos XII, los Federicos y toda aquella metralla de comediones que llaman historiales y de Teatro, como si cupiesen en un solo drama muchas acciones históricas entre sí; o todos los dramas no fueran teatro. Ya veo que llaman de Teatro sólo aquellos en que se representan batallas, asaltos y otras varaundas, que mejor que en el Teatro se pudieran representar en la Plaza de los Toros.³⁰

Moratín tampoco se quedó atrás en sus quejas:

¿Las guerras, los asaltos, los ejércitos son propias para el teatro? ¿Acaso porque el vulgo guste de tales pantomimas, del estrépito de tambores, pífanos, platillos y gresca, se podrá decir que en tales dramas se guarda la propiedad de la imitación según la naturaleza y reglas del arte? ¿Acaso podrán sufrir estas extravagancias los hombres de juicio que van al teatro para recrear el espíritu y no para contentar la vista con ilusiones fantásticas y ajenas de aquel lugar?³¹

Comella continúa a principios del siglo XIX con sus estrenos y reposiciones, acompañado de Zavala y Zamora, Rodríguez de Arellano, Valladares y otros. En

más afamados autores, véanse los trabajos de Rosalía Fernández Cabezón, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990, y “La comedia heroica de Luciano Comella ¿Trasmisora de la ideología ilustrada?”, en J. Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje al profesor Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 327-333.

³⁰ Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1793, p. 121.

³¹ *La Espigadera*, Madrid, Imprenta de Blas Román, 10 (1790), p. 239.

este teatro heroico-militar de la escuela comellesca se concedía mucho interés al aparato escénico, y el dramaturgo, para agradar a su público, se preocupaba de apuntar con todo detalle en las acotaciones la gradación de los efectos escénicos que sumergían al espectador en un ambiente de verdadero exotismo, dado su alejamiento con el transcurrir cotidiano de la vida madrileña. A pesar de que de 1800 a 1802, años de la reforma dramática, la comedia heroico-militar sufrió un descenso en su auge en los coliseos madrileños, no supuso su pérdida de prestigio pues en cuanto se disolvió la Junta reapareció, aunque quizá no con tanta fuerza debido sobre todo al éxito de la comedia sentimental y del melodrama.

1.3. Comedias y dramas sentimentales. El fenómeno de la traducción

Con la reforma de Santos Díez González se llevó a cabo la publicación de el *Teatro Nuevo Español*, en el que se publicaban obras que vendrían a sustituir a las piezas prohibidas³², pero como no se produjeron las composiciones modelo que se esperaba, hubo que recurrir a publicar lo que más se le asemejaba, concesión por la que vino a entrar en los escenarios madrileños la comedia sentimental, que llegó a ser lo más significativo de estos ocho años precedentes a la Guerra de la Independencia³³. Antes de comentarlas tendremos que hablar del fenómeno de la traducción.

³² Escribe Jorge Campos que se ha hablado mucho de la prohibición de los autos sacramentales como muestra del nuevo espíritu pero que nada se ha insistido ni casi hablado de esta auténtica derogación de representarse el repertorio tradicional (617 títulos figuran en la lista de prohibiciones publicadas en los seis tomos del *Teatro Nuevo Español*, por Moratín, corrector de piezas teatrales antiguas), que “*de haberse cumplido, hubiera significado una cesura sin precedentes en la historia de nuestra dramática.*” (Jorge Campos, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969, p. 79).

³³ Abundantísimos son los estudios modernos que se han dedicado a este género. Recordamos ahora los de Ivy L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, University of Toronto Press, 1970; G. Carnero, “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1983; “Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición (A propósito de *Las víctimas del amor*, de Gaspar Zavala y Zamora)”, en *Estudios sobre el teatro español del siglo XIII*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 91-125; María Jesús García Garrosa, “La recepción del teatro sentimental francés en España”, en Francisco Lafarga, *Coloquio “Imágenes de Francia en las letras hispánicas”*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 200-306; *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802* Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1990; “La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración”, *Bulletin Hispanique*, XCV (1993), pp. 673-92; “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España”, en José María Sala Valldaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, 1996, pp. 427-446; E. Palacios Fernández, “La comedia sentimental: Dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, LV (1993), pp. 85-112; “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII” en *Actas del Congreso “Entre siglos”*, II, pp. 217-226; Jesús Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

Escribía Francisco Blanco García que nuestra escena, a principios del siglo XIX, languidecía en poder de “*traductores agabachados e insulsos copleros*”, es más, que el repertorio que se podía ver en los escenarios eran “*las heces que daban a gustar a sus idólatras la Melpómene y la Talía transpirenaicas, los ditirambos de Alfieri, las malas adaptaciones de los dramaturgos alemanes, junto con los desperdicios de nuestro gran teatro nacional*”.³⁴

Los primeros Borbones, en su deseo de modernización de las enseñanzas universitarias, intentaron que las lenguas vivas fuesen desplazando al latín. En este sentido, se encargaron e hicieron traducir textos franceses al castellano. La influencia del idioma vecino continuó durante todo el siglo XIX convirtiéndose en la lengua internacional europea. En las poéticas más doctas, como la de Luzán y sus antecesores, no se trata el tema de la traducción. Sólo lo encontramos en Juan de la Cueva, en su *Ejemplar Poético*, escrito en 1609 pero no conocido hasta 1774, y en el que la había elogiado:

Es del modo tercero la divina
traducción, tan difícil cuan gloriosa
al que observa el decoro a su doctrina.
Su ley es inviolable y religiosa,
tratada con lealtad y verdad pura,
que ni puede quitar ni añadir cosa.³⁵

En los libros posteriores de preceptiva fue algo común hablar de la traducción, pues es lo que se encontraba de forma predominante en el panorama literario, aunque no siempre fuera aceptada. Sebastián y Latre escribe sobre la suma dificultad de la traducción,

pues ni basta tener una perfecta posesión de los dos idiomas, ni un entero conocimiento de las diferencias que hay entre la Poesía de las Naciones; y así se ha mirado siempre, mas como efecto de la casualidad que del estudio, la felicidad de trasladar de una lengua a otra qualquiera pensamiento.³⁶

Sánchez Barbero califica como poeta a aquellos en quienes concurre “instrucción, genio, juicio exquisito, gusto y oído delicados, viveza de imaginación y fuerza de sentimiento, exactitud en el pensar, fluidez, elegancia y robustez en el decir, gracia y franqueza en el colorido”, por lo que no son poetas los traductores, ya que

³⁴ Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1894, I, p. 36.

³⁵ Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, en José López de Sedano (ed.), *El parnaso español*, Madrid, Sancha, 1774, VIII, p. 219.

³⁶ Tomás Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el Teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey Nuestro Señor, 1772, s.p.

no inventan³⁷. Mata y Araujo reproduce lo dicho por Barbero; no obstante, a los traductores sí les concede una oportunidad si son hombres de genio y presentan la pieza con alguna novedad.

Desde que en 1768 el conde de Aranda promoviese la reforma dramática, las traducciones fueron consideradas como el procedimiento idóneo para dar a conocer las obras y los autores que convenía imitar. Por Real Orden de 1799 las obras traducidas se equiparaban a las originales, y de esta forma pretendían fomentar la traducción como un primer paso hacia la reconstrucción del teatro nacional. Tendió a plantearse como una labor de nacionalización y acomodación a las costumbres, mentalidad y circunstancias del propio país con el fin de alcanzar un mayor grado de identificación con el público. Sin embargo, esta medida fracasó ya que la traducción se convirtió en un recurso frecuente de dramaturgos sin formación que satisfacían la demanda del público con el único interés de ganarse el sustento. Por este motivo declamaba Moratín contra ellos:

¡Qué traducciones! Hechas casi todas sin conocimiento de la materia que en ellas se trata, sin poseer bastantemente ninguno de los dos idiomas, y en donde se ve estropeada hasta el exceso el habla castellana, enervando su robustez, y afeando con aliños que no la pertenecen su gracia y hermosura natural!³⁸

Las obras de teatro traducidas se inscriben, aun así, en la historia teatral española. Sirvieron de entrenamiento de estilo y estructuración de la pieza. Nuestros dramaturgos aprendieron, reflexionaron y compararon con el ejercicio de trasladar al español obras extranjeras. Pocas veces se ofrecía un calco del modelo, sino más bien, una recreación. Pero esta práctica llegó a tal extremo a principios del siglo XIX que hizo que de la pluma de Mesonero Romanos saliera este comentario: “*La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida*”.³⁹

El investigador Francisco Lafarga es el máximo estudioso de este fenómeno en España. Ha publicado diversos libros, artículos y catálogos en los que estudia la situación de las traducciones en el siglo XVIII y los problemas que suscitó a la crítica. Constata que en los manuales de historia de la literatura española apenas se concede espacio a las traducciones en el estudio del teatro español del XVIII y que se limitan como mucho a reseñar ejemplos sin buscar las causas ni las consecuencias. Apunta como importante el hecho de que esta tarea impulsara la actividad

³⁷ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, p. 133.

³⁸ Leandro Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*, Madrid, Benito Cano, 1789, p. 102.

³⁹ Ramón de Mesonero Romanos, “Las traducciones”, en *Escenas Matritenses*, Madrid, Imprenta y Librería de Don Ignacio Boix, 1845, p. 530.

teatral y originara una crítica literaria en los medios de difusión, y señala como uno de los principales motivos de la traducción el de los ingresos que este trabajo reporta. Otro fue el deseo de contribuir a la reforma del mal gusto, o satisfacer la creciente demanda de obras foráneas. En el prospecto del *Teatro Nuevo Español* se argumentaba que se publicarían traducciones cuando la cantidad o el mérito de las originales fuese insuficiente, y “*escaso debía ser en aquel momento, pues del las 28 obras contenidas en los seis volúmenes, 22 son traducciones del francés*”.⁴⁰

Añade el hispanista David T. Gies que la censura, la guerra y el exilio menguaron las filas de escritores y dejaron a los empresarios y a las compañías teatrales a merced de dos necesidades rivales: el deseo de los reformistas de ofrecer “obras de verdad” al público de Madrid, y la necesidad del empresario de tener suficientes piezas para representar cada día. Otras de las causas que se han aducido para explicar el fenómeno de la traducción han sido económicas, ideológicas, o estrictamente literarias. Sobre esta última, César Real Ramos dice que “*el papel de las traducciones en el desarrollo del teatro español decimonónico es fundamental en cuanto abastecedoras de un repertorio necesario para la pervivencia con éxito del espectáculo, en cuanto introductoras de temas y formas europeas, y sobre todo, en cuanto ejercicio de formación para nuestros autores*”.⁴¹

Era común en la prensa las críticas a estas piezas generalmente por un mismo motivo: el lenguaje. En la *Gaceta de Madrid* del 31 de enero de 1802 se realizaba una comparación culinaria para hablar de las malas traducciones del francés al español:

Mire Umd., todos saben que los franceses tienen una salsa favorita para sus guisados que llaman salsa blanca; supongamos que la queremos trasladar a España de modo que guste a nuestros paladares; pues señor, ¿qué hacemos? Nos ponemos a discurrir qual puede ser la salsa española más análoga a esa blanca y hacemos el guisado a nuestro modo; y ca-

⁴⁰ Francisco Lafarga, para valorar o cuantificar la importancia de la traducción, estudia la colección dramática en seis volúmenes, publicado en 1800-1801 con el título *Teatro Nuevo Español*, propuesto por Santos Díez en su plan de reforma, que preveía la publicación de las piezas nuevas que se fueran representando en los teatros públicos de Madrid con el propósito de “*imprimir y publicar para gloria de sus autores y desagravio de la poesía dramática española*.” El colector fue el propio censor, que advierte desde el principio que también tenían cabida las piezas nuevamente traducidas que se representasen y que sus autores tendrían los mismos derechos que los de obras originales, hasta que el número y el mérito de éstos fuese suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesaría dicho privilegio para los traductores. La mayoría de las piezas corresponden a dramaturgos que consiguieron una fama momentánea y que fueron muy célebres en su época, pero no se trata en ningún caso de obras modélicas como pretendía la reforma. (F. Lafarga, “Sobre el “Teatro Nuevo Español” (1800-1801): ¿español?”, en Julio César Santoyo (et al), *Fidus Interpres. Actas de las primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad y Diputación, 1989, II, pp. 23-33; y “Una colección dramática entre dos siglos”, en *Actas del Congreso “Entre siglos*”, II, pp. 183-194).

⁴¹ César Real Ramos, “De los “desarreglos monstruosos” a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), p. 432.

te umd. que hay el género sublime en guisados y traducciones. Queremos hacer un género perfecto, entonces echamos nuestros picantes y aderezos a la salsa blanca y sale un potaje semejante a la traducción de *La muger zelosa* entre lo más picante y lo más soso. Y en fin, queremos hacer un género fino, procuramos hacer la misma salsa en Madrid que en París, a diferencia que el agua y los demás agregados son de España; y éstas son las traducciones que se han ido dando en nuestros teatros, y que no han podido resistir los paladares españoles.⁴²

En octubre del mismo año se critica la “castilligalicana” traducción de *Blanca y Moncasín*, además del hecho de no haberse adaptado a las costumbres de España y el haber sacado a escena el garrote y el cadáver de una forma innecesaria y “terrorsa” al espectador. Siguen las críticas en enero de 1803, llamando a esta traducción de Teodoro de la Calle “*Blanca descarnada y horriblemente mutilada en castellano*”, y se pregunta con desolación el crítico que se hace llamar “Taranilla”: “¿Quién podrá ver sin conmovirse el teatro español en una linterna mágica, cuyos cristales mágicos son unos mamarrachos de traductores mercenarios?” y asegura que no va a dejar de perseguir a esta “*turba de duendes de la literatura*” hasta que no se presenten traducciones como la *Atalía* y la *Zaida* de Llaguno⁴³. Otra crítica en la prensa es la que se escribe contra Nicolás Fernández de Rebolledo, traductor de *Las aventuras de Telémaco* a quien se acusa de haber mezclado y refundido en un batiburrillo las tres traducciones anteriores. En dos largas cartas firmadas por “Pedantomastix” se señalan algunas de las “preciosidades” de la traducción. En noviembre se critica al traductor de la tragedia *Avelino*, a la que sólo puede comparar, “haciéndole mucho favor”, con *El Manolo*. Señala sus bajezas y defectos y le recomienda que aprenda la lengua castellana.

A principios de enero de 1803 se publicaba una carta escrita por un tal Fermín Prisco Tadaucalia que reproducía su conversación con una gran dama, la “Lengua Castellana”, en la que aseguraba que ésta se marcharía del país, a pesar de su hermosura, a causa de esa “*cálifa de literatos adocenados que apenas saben leer*” ya que como su protectora, la ignorancia, es tan atrevida, les ha metido en la cabeza que se pongan a traducir cuanto les venga a la mano y han causado el deshonor de la literatura española. La Lengua Castellana pone unas condiciones para permanecer en nuestro país: que todos los traductores la hayan de tratar hasta conocerla perfectamente; que luego traten a su rival, la lengua francesa, hasta hallarse en igual caso, y mediten primero si son capaces de hacer una traducción. Por último, que todo aquel que se salte estos pasos anteriores y se atreva a publicar algo o a mostrar su erudición en los cafés, se le conozca bajo el nombre de “*animal gali-*

⁴² *Gaceta de Madrid*, Madrid, Antonio Bizarrón, 31 de enero de 1802, p. 122.

⁴³ *Diario de Madrid*, Madrid, s.n., 1 de enero de 1803, pp. 1-2.

*hispano*⁴⁴. En septiembre se publicaba otra misiva en contra de los “*refundidores, ensambladores y componijadores*” al tratar de la *Buscona* de Trigueros y de la traducción de *El Cid* de Corneille. Otro que firmaba como “El enemigo de los malos traductores” criticaba sin piedad *La muerte de Abel*⁴⁵ y les daba consejos para que aprendieran la gramática, estudiaran y hablaran bien la lengua extranjera. “El tío Matute” escribía otra crítica a esta traducción hecha por una mujer y decía que “*en materias de literatura no debe perdonarse al bello sexo quando se entromete en cosas que están fuera de sus regulares conocimientos*”.⁴⁶

Hubo una larga discusión entre ciertos censores de la traducción y otros que amonestaban a estos “zánganos de la literatura” y a los que les critican: “*tenga defectos o no, ¿por qué no manifestarles con el loable objeto de instruir y no con el maligno de irritar o deprimir?*”⁴⁷. Incluso se publicó una defensa de la traducción por “El amigo de la razón”, en la que achacaba a estos críticos que sólo desahogaban su bilis pero que no entraban jamás en el fondo de la disputa, y que a los traductores, ya fuesen buenos, medianos o malísimos, les éramos deudores de algún reconocimiento por las fatigas que se tomaban a favor de nuestra utilidad y diversión. Llega a la conclusión de que según lo que estos críticos dicen “*escribir para el teatro y haber perdido el sentido común vienen a ser proposiciones equivalentes*”, y como venía siendo habitual les pide que suspendan sus sátiras y se dediquen a trabajar en buenas tragedias y comedias.⁴⁸

El “Asesor segundo” no deja de expresar su parecer acerca de las traducciones, de las que confiesa que nada necesita una reforma mayor por los destrozos que han hecho del idioma: “*¡Oh miserables traductores! El idioma castellano os debe el incomparable beneficio de su corrupción.*” Enumera las cuestiones indispensables que debe tener todo buen traductor y de las que carecen la mayoría de los que se han lanzado a ello⁴⁹. *La Minerva o el Revisor General* publicaba la crítica a *Tratado singular o guerra abierta en una casa*, de la que así decía:

Me parece que poco falta con esto para que hablemos gascón o francés chapurrado; hablémosle puro de una vez, y echemos a rodar nuestra miserable habla castellana, así como así bien poco es lo que vale

⁴⁴ *Diario de Madrid*, 10 de enero de 1803, pp. 37-38.

⁴⁵ Además de la traducción de Saviñón, también hay un drama de Metastasio, *La morte di Abele*, adaptado por Trigueros, y una tragedia basada en la de Legouvé con el título de *La muerte de Abel vengada*, acomodada al español por Doña Magdalena Fernández y Figuero en 1803.

⁴⁶ *Diario de Madrid*, 9 de noviembre de 1803, p. 1253.

⁴⁷ *Diario de Madrid*, 29 de julio de 1803, p. 850.

⁴⁸ *Diario de Madrid*, 16 de julio de 1803, pp. 829-831.

⁴⁹ *El Regañón General*, 22 de junio, p. 51.

en boca de la mayor parte de nuestros traductores.⁵⁰

Durante los últimos años del XVIII y primer tercio del XIX el género sentimental fue uno de los más aplaudidos y su elevado número de composiciones se correspondía con el éxito alcanzado en los escenarios. La introducción de este género en nuestro país se debe a Luzán que, tras pasar tres años en la capital francesa y publicar en 1751 sus *Memorias literarias de París*, tradujo una de las obras más representadas en Francia, *Le Préjugé à la mode*, de la Chaussée, con el título *La razón contra la moda*. Con ella pretendía introducir el buen gusto y renovar el ya decadente teatro español, pero la pieza se quedó sólo entre los contertulios de la Academia del Buen Gusto, y pasaron todavía quince años hasta que esta fórmula llegó al público con la reforma de 1768 patrocinada por Aranda y Pablo de Olavide; de hecho, a la política reformista del conde se debe el auge de la traducción de obras francesas. La primera producción original es la tragedia urbana que Jovellanos escribió en 1773, nacida de un concurso en uno de los salones de Olavide. Su obra, *El delincuente honrado*, es fiel a la poética de Diderot: se acerca al extremo de lo trágico, está escrita en prosa, mantiene las unidades, el tono es tenso y patético y su objetivo claro es educar pero con un método nuevo. Sin embargo, en la década de los 80, el relevo de los dramaturgos ilustrados fue tomado por un grupo de autores de segundo orden que hoy no han pasado a la historia de la literatura y que se encargaron de popularizar el teatro sentimental: Valladares, Comella, Zavala, López de Sedano, Rodríguez de Arellano, etc., a los que María Jesús García Garrosa define como los verdaderos creadores del teatro sentimental español:

Ellos tomaron el género sentimental de mano de los ilustrados y lo acercaron al pueblo. Su gran mérito —ya que no la calidad literaria— es sin duda haber comprendido cuáles eran verdaderamente los gustos de los espectadores y haber sabido ofrecerles un teatro a la medida de sus exigencias. Con ellos, el género lacrimoso alcanzará la cima del éxito y la popularidad; con ellos también empezará la decadencia.⁵¹

Las obras de estos autores, representadas hasta la saciedad en los escenarios españoles de los primeros años del siglo XIX, están escritas en verso octosílabo, elemento que las acerca al extremo de lo cómico, tienen continuas concesiones a la comicidad, aparece el criado como gracioso y se rompe la unidad de la trama. Se introducen acciones secundarias que entretienen y divierten, y casi todas plantean el tema de la lucha de la virtud del honrado burgués o el laborioso pechero frente a los privilegios de la aristocracia. El mayor éxito lo consiguió la obra del alemán Kotzebue que tradujo Solís a partir de la versión francesa de Mme. Molé, *Misan-*

⁵⁰ *La Minerva o el Revisor General*, 21 de enero de 1806, p. 41.

⁵¹ M. J. García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española*, p. 59.

tropía y arrepentimiento, en 1800. Pero el género se fue deformando cada vez más con el aumento desmesurado del patetismo, la introducción de elementos que no le eran propios, como el terror, la música, la comicidad, hasta que llegó su decadencia transformándose en melodrama, comedia de música, ópera jocoseria, etc. Como las críticas en la prensa no hacían mucha mella en los escritores de semejantes dramas y menos en los espectadores, el dramaturgo Andrés Miñano escribió una parodia sobre el drama de “coz de buey”, estrenado en 1802 con el título de *El gusto del día*. A pesar de su crítico discurso preliminar no consiguió que se eliminara la producción de estas obras, que aumentó en el número de unas diez por año entre 1800 y 1808, todas traducciones: *La reconciliación o los dos hermanos* de Kotzebue, traducida por Rodríguez de Arellano a través del francés, *El aguador de París* de Bouilly, por Marqués y Espejo, *Todos formamos castillos en el aire* de Collin d’Harleville por Enciso Castrillón, *La esposa delincuente*, traducción de Juan Francisco Pastor de una comedia de Beaumarchais, *La mujer de dos maridos*, de Pixérécourt, por Rodríguez de Arellano, *Cecilia y Dorsán*, de Marsollier des Vivetières, por el mismo autor, *Eduardo y Federica*, de Zavala, *El carpintero de Livonia* de Duval por Bremón o Enciso Castrillón, y un largo etc. En ellas desaparecen los elementos cómicos pues pretenden, por encima de todo, conmover al espectador con un derroche de sentimentalismo.

1.4. Sainetes

Este tipo de género breve, generalmente cómico, surgió en España a finales del siglo XVIII y con él se retrataban escenas de la vida cotidiana. Constaba tradicionalmente de un solo acto y se representaba en el intermedio o al final de una obra más amplia. El sainete deriva de la tradición española del teatro menor, como el entremés, y escoge generalmente para sus argumentos personajes tomados de tipos populares (majos, manolas, castañeras) y reproduce las costumbres y los ambientes pobres, sobre todo de Madrid, y el habla de la calle, que se reelabora de forma expresiva. Cotarelo lo define como un

drama sin argumento pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige a sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira.⁵²

Los críticos ilustrados cargaron sus tintas en detrimento de los sainetes, “contra

⁵² Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, p. 4.

*quienes se estrelló inútilmente la voluntad reformadora de los neoclásicos*⁵³. Para Nipho no eran sino una escuela de vicio que enseñaba sus más abominables prácticas con la máscara de corregirle⁵⁴. Enciso Castrillón prevenía precisamente contra esto en su poética:

Los saynetes, y piezas de cantado
son por obras morales apreciadas;
mas se tendrá cuidado
que el vicio criticado
no se ponga con señas tan patentes
y tan vivos colores
que le pueda enseñar a los oyentes
y los haga peores;
poniendo en el teatro tal veneno
que sea espuela del vicio, mas que freno.⁵⁵

Tomás de Iriarte enumeraba los defectos del sainete en el discurso que dio un contertulio sobre el teatro de su época en *Los literatos en Cuaresma*:

El primero es que los cómicos salgan a hablar como tales cómicos llamándose por sus nombres y apellidos. Esta puede ser gran diversión y materia de suma importancia para ellos mismos; pero no para todo el auditorio, que no debe emplear su atención en oír diálogos sobre los intereses, genios y circunstancias personales de los representantes. El segundo defecto es que los interlocutores de un sainete se puedan contar por docenas, teniendo papeles en él casi toda la compañía en tanto grado que aún parezca han ido a alquilar gente de fuera de ella. [...] El tercer defecto, hijo legítimo del primero, es que los sainetes acaben con la célebre fórmula de aquellos cuatro versos, que dicen todos los cómicos a una voz, en esta sustancia:

Y porque ya va muy larga
daremos fin a la idea
con tonadilla, pidiendo
perdón de las faltas nuestras.⁵⁶

⁵³ E. Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 287. Palacios recoge la crítica moral y social que realizaron los preceptistas y críticos de la época, y llega a la conclusión de que el sainete y la tonadilla, a pesar de su raigambre en el público, se convirtieron en los géneros dramáticos más despreciados por los estamentos cultos y religiosos. (E. Palacios Fernández, “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El Teatro menor en España a partir del S. XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982, Anejos a la Revista *Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983).

⁵⁴ Francisco Mariano Nipho, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, ed. de Christiane España, prólogo de Lucienne Domergue, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, f. 15.

⁵⁵ F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema en tres cantos*, Madrid, Imprenta de José López, 1799, pp. 27-28.

El investigador Juan Fernández Gómez cree extraño que se excluyera del repertorio neoclásico este género por ser el que más cerca estuvo del público y más fácilmente pudo incidir en la conducta de la gran masa popular. Afirma, con razón, que los sainetistas entraban de lleno en la problemática y la abordaban jocosamente, sin emitir juicios morales o religiosos, pero condenándolos mediante la risa y el ridículo. Cree que una buena parte de los sainetes pudieron haber constituido un magnífico vehículo para mejorar nuestra sociedad y no duda en decir que hubo una gran contradicción en nuestros ilustrados, dado que en busca de una mejora del pueblo parece que con los géneros menores terminaron olvidándolo o menospreciándolo.⁵⁷

Durante los primeros años del siglo XIX, la mayoría de los sainetes que se ejecutaron, con gran aceptación del público, continuaron siendo los de Ramón de la Cruz, tanto originales como traducidos, seguido por Luis Moncín, González del Castillo y Sebastián Vázquez. Algunos de los títulos representados fueron *El queso de Casilda*, *Los tres novios imperfectos*, *Los amantes astutos*, *La burla del mesonero*, *El tramposo*, *El abate y el albañil*, *El escarmiento de estafadores*, *Los dos libritos*, *La academia de música*, *Los tres huéspedes burlados*, *Los estudiantes petardistas*, *El majo de repente*, *El hidalgo de Barajas*, *Las preciosas ridículas*, etc.

2. TEATRO NEOCLÁSICO

Los intentos renovadores neoclásicos contaron con algún título en los carteles de 1800 a 1808 como las composiciones de María Rosa Gálvez, José Mor de Fuentes, Francisco Meseguer y Dámaso de Isusquiza, con la única excepción de Leandro Fernández de Moratín, cuyas obras se representaron con éxito y del que hay que recordar el estreno de *El barón* en 1803, el año siguiente el de *La mojigata*⁵⁸ y el gran éxito en 1806 de *El sí de las niñas*.

La tragedia, admirada como la más sublime de las composiciones dramáticas, tuvo un escaso cultivo en los años que precedieron a la guerra. Como títulos originales encontramos *Doña María de Pacheco*, de Ignacio García Malo, *Ali-Bek*, de Rosa María Gálvez, *La condesa de Castilla*, de Cienfuegos, y las dos de Quintana: *Pelayo* y *El duque de Viseo*. Estas dos últimas fueron las únicas en las que se detu-

⁵⁶ Tomás de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Imprenta de la Gazeta, 1773, p. 85.

⁵⁷ Juan F. Fernández Gómez, "El sainete y la Ilustración", en AA. VV., *El mundo hispánico del Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Complutense, 1996, II, p. 603.

⁵⁸ Su estreno fue el 19 de mayo de 1804 en la Cruz. Quintana, que escribió la reseña, expresaba que nada hay más difícil ni delicado que atinar con el juicio que debía hacerse en un periódico de una pieza nueva de teatro porque frecuentemente era una señal de discordia y casi nadie hablaba de ella con justa imparcialidad. No obstante señalaba que Moratín debía estar satisfecho de la acogida que había tenido en escena, y lo animaba a seguir escribiendo. (*Varietades de Ciencias, Literaturas y Artes*, 20 de mayo de 1804, pp. 355-372).

vo la crítica ya que constituyeron por parte de su autor un intento de modernizar la tradición trágica del país. De hecho, escribe María Teresa González de Garay que va a ser precisamente en los albores del siglo XIX, a partir tal vez del *Pelayo* de Quintana, cuando este género va a alcanzar al fin una cierta dignidad dramática dentro de la escena española, coincidiendo de una parte con la influencia del dramaturgo Alfieri, interesado por los temas políticos de resonancia clásica, pero con decisivas connotaciones liberales; y de otra, con los atisbos del prerromanticismo⁵⁹. *El duque de Viseo*, primera obra que introducía otro sentimiento a la escena española, el del horror, es de destacar en esta primera década del Ochocientos. No faltaron las protestas, como la realizada desde el *Memorial Literario*, que radicaba en la exageración de los elementos trágicos y en el empleo de un vocabulario coincidente con la misma. Opinaban los memorialistas que el terror, sentimiento aprobado y que entraba dentro de los cánones del buen gusto, era sustituido por otro menos noble y artístico, el horror. En la misma línea de lo terrorífico se estrenó al año siguiente *Blanca y Montcasín*. Comenta Campos, ante las críticas del periodista del *Memorial*, que tiene un especial interés el hecho de que el comentarista no vio el caso como un fenómeno nuevo y aislado, sino que lo relacionó con el teatro comellescico que se iba olvidando progresivamente. Advertía el crítico que el público fue conquistado fácilmente por este nuevo tipo de “drama de horror”, por culpa de que el gusto de los espectadores seguía tan sin formar.⁶⁰

No era fácil la situación de los escritores de tragedias que encontraban la oposición de la mayoría del público que asistía a los espectáculos, de los críticos que la censuraban si no era perfecta, y de los empresarios y actores que se negaban a representarla para evitar el vacío de los teatros. Lo expresa claramente María Rosa Gálvez Cabrera en la “Advertencia” que antecede a sus tragedias, y en la que se quejaba de la epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios:

Hasta ahora casi se puede decir que no tenemos una gran tragedia perfecta; pero ¿cómo las ha de haber en una nación que recibe con poco gusto estos espectáculos y cuyos actores huían no hace mucho al sólo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático? A la verdad, en estos últimos tiempos parecía que iba mejorando la suerte de la tragedia; se han representado algunas con aceptación; pero, por desgracia, no podemos hacer gloria de ella, porque sólo se han aplaudido las extranjeras.⁶¹

⁵⁹ María Teresa González de Garay, “De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, I-II (1983), p. 204.

⁶⁰ J. Campos, *Teatro y sociedad*, p. 137.

⁶¹ María Rosa Gálvez Cabrera, *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, II, p. 4.

3. TEATRO LÍRICO

3.1. Óperas, operetas y melodramas

A la ópera, género musical nacido en Italia, sólo a finales del XVIII se le confirió cierta dignidad en los tratados de poética. Con anterioridad, exclusivamente en la pluma de Nipho hemos encontrado un comentario elogioso al alabar la ópera porque “*toda su mira es derramar la dulzura en el corazón, mediante la encantadora armonía de los instrumentos y la magia poderosa de la voz*”⁶². A causa de la pureza de géneros y del moralismo, que rechazaba la música por apelar a los sentidos y no al intelecto, la ópera había sido del todo relegada, hasta que Santos Díez le dedicó un capítulo en el que sintetizaba las opiniones expresadas por el jesuita español Esteban de Arteaga en su libro *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1785). De hecho, el jesuita, en su tratado sobre la belleza, dedicaba un apartado a este género musical, del que declaraba que muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía son maravillosas expresadas con la música, ensalzando así la ópera bufa; y trataba a la ópera como la unión perfecta de la música, la poesía, la danza y la perspectiva en el espectáculo teatral, último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas, “*si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del drama músico y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión*”⁶³. Santos, siguiendo a Arteaga, definía la ópera como “*Imitación o representación teatral de una acción, con el fin de aprovechar deleitando el ánimo a la imaginación y al oído*”; señalaba que sus argumentos no debían ser razonamientos largos y reflexiones del género instructivo, sino patéticos, llenos de imágenes y letras breves, enérgicas, escritas con precisión y laconismo, y que encantasen al oído con la suavidad del tono, y a la vista con la hermosura del espectáculo e imitaran lo verdadero con perfección. No dejaba de apuntar que, con la ópera, el poeta debía instruir, procurando por medio de la belleza intelectual y de la belleza física, conducir a los hombres al conocimiento y amor de la belleza moral.⁶⁴

También hablaron de la ópera Juan Francisco Masdeu, que hacía cuatro divisiones del poema teatral: los poemas sin canto (comedia y tragedia), los que tienen canto (óperas serias y bufas), y dentro de los de música los profanos (óperas o dramas) y los sagrados (oratorios o villancicos)⁶⁵; y Francisco Sánchez Barbero que

⁶² F. M. Nipho, *Idea política y cristiana*, Fol. 36.

⁶³ Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789, p. 103.

⁶⁴ S. Díez González, *Instituciones poéticas*, p. 145.

⁶⁵ Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Valencia, Oficina de Burguete, 1801, p. 182.

explicaba que el drama, además de comprender la tragedia y la comedia, también incluía la ópera pero que ésta no estaba sujeta a las mismas reglas pues sacrificaba la regularidad al prestigio del canto y a las decoraciones vistosas. Escribía que en estas composiciones todo era magnífico, extraordinario, opulento, exquisito: por manera que el espectador se cree transportado a las mansiones encantadas. Por esta razón, en vez de un desenlace natural, la ópera se valía frecuentemente de lo maravilloso, y no importaba que pareciera inverosímil, pues lo único que importaba era que enajenase, sorprendiera y arrebatase⁶⁶. Fueron muy importantes también las aportaciones de Batteux que, al tratar de la tragedia, explicaba que, al igual que hay en la epopeya dos especies de grandeza, que son lo heroico y lo maravilloso, había dos especies de tragedia, una heroica que se llama simplemente tragedia, y otra maravillosa que se llama espectáculo lírico u ópera. Definía esta última como “*lo divino de la Epopeya puesto en espectáculo*” y añadía que su lenguaje era enteramente lírico, que la música más patética acompañaba a las palabras y que los actores eran siempre héroes o semidioses.⁶⁷

La mayoría de las óperas representadas durante los primeros años del siglo son traducciones del francés. De 1800 a 1808 se cantó y representó en castellano y por artistas nacionales, y de este período data la aparición de alguno tan importante como Manuel García, nacido en 1775 en Sevilla, que cantó en el coliseo de los Caños del Peral desde marzo de 1779 hasta el Carnaval de 1800. Algunos títulos de óperas representadas en los coliseos fueron: *Alina, reina de Golconda*, traducción de Vial y Favières, con música de Bretón, *El hospital del amor*, con música de Cristiani, *El delirio o las consecuencias de un vicio*, ópera cómica de Révérony de Saint-Cyr y música de Bertón, traducida por Dionisio Solís, *Estatira y Arbaces*, refundida del italiano por D.A.D.E.T., *La selva Padrona, o La criada Ama*, con música de Paisiello, *El califa de Bagdad*, ópera cómica de Acourt de Saint-Just y música de Boieldieu, atribuida su traducción a Tapia y a Gálvez, *El avaro*, traducida y arreglada del italiano por Comella, la ópera anónima *Quien quiere no puede o el viejo burlado, Elisa, o El viaje al monte de San Bernardo*, de Révéroni de Saint Cyr y música de Cherubini, *El criado de dos amos*, ópera cómica de Goldoni, *El concierto interrumpido*, de Marsollier y música de Bertón, etc.

Como el pueblo no se resignaba a carecer de música, en el teatro surgieron y fueron aumentando en los seis primeros años del siglo XIX una especie de zarzuelas de asunto francés, o algunas pocas italianas, en uno o dos actos y con la música de sus autores extranjeros que llevaron el nombre de operetas. Quien más contribuyó al auge y sostenimiento de este género dramático fue Manuel García, que

⁶⁶ F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, p. 198.

⁶⁷ Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*, trad. de Agustín García de Arrieta, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805, p. 198.

también compuso la música de varias⁶⁸. Hubo un gran estreno de operetas españolas a partir de 1801 después de la Real Orden dada el 28 de diciembre de 1799 en la que se prohibía cantar y bailar piezas que no fueran en castellano y actuada por actores españoles, y en la que además se obligaba a los compositores de música a componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas⁶⁹.

En las *Efemérides de España* se escribieron en 1804 una serie de cartas que analizaban el estado actual de nuestro teatro. En la número cuatro, el redactor de la misma contaba a otro corresponsal suyo en un país extranjero que los sainetes eran el zueco indecoroso de Talía, y las tonadillas, hijas de la insolencia y la torpeza. Añadía que en su lugar generalmente sólo se podían ver en el día de hoy operetas modernas, a las que definía como dramas cortos con canciones y arias, pero de los que no se conocían sobresalientes compositores de música; y así concluía: “*mientras no perfeccionemos la educación con los embelesos de la música, tendremos forzosamente que imitar o copiar los melodramas extranjeros*”⁷⁰. El periódico *Nuevas Efemérides de España* definía las operetas como “*saynetillos franceses salpimentados de música gangosa*” donde se vienen “*cuatro gasconzuelos machihembrados, haciendo pinitos, y charlando en gringo, a entonarnos cuatro lamentaciones y a pagarnos con un miserable quid pro quo o con un enredillos antes desechos que formados*”.⁷¹

Muchos fueron los títulos de las operetas que subieron a los escenarios en estos primeros años; algunas de las más representadas fueron: *El preso*, con letra de Bravo y música de Manuel García, *El engañador engañado* de Vadé, traducida por Rodríguez de Arellano, *El reloj de madera* de Valville, con letra y música de García, *El jockey o el cazardorcito*, traducción de Hoffman por Ignacio de Ordión, *El seductor arrepentido*, con música de García, *Quien porfía mucho alcanza*, original francés desconocido, letra y música de García, *La oda*, con música de Ronzi, *El colérico* de Marsollier des Vivetières y música de Méhul, *El médico turco* de Gouffé y Villiers, traducida por Enciso Castrillón y música adaptada de Isouard, *Un*

⁶⁸ Opina José Subirá que Manuel García, precisamente como cultivador de operetas, contribuyó poderosamente a que los auditorios extinguieran los fervores con que antes habían acogido el género tonadillesco. (José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-30, III, p. 225). Por su parte, Cotarelo cree que esta clase de obras sólo produjo daño impidiendo que brotase la zarzuela escrita en español y musicada por maestros hispanos; además comenta que el público sólo las soportaba por la esmerada ejecución de los actores de los Caños: Manuel García, Lorenza y Laureana Correa, las Briones, María López, la Michelet, Rosario García. Véase, para más información, el trabajo de Volker Kloitz, *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*, Buenos-Aires, Vergara, 2004.

⁶⁹ “Instrucción para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos”, *Memorial Literario*, 1 (1801), pp. 174-176.

⁷⁰ *Efemérides de España*, Madrid, Imprenta de Caballero, febrero de 1804, p. 43.

⁷¹ *Nuevas Efemérides de España Históricas y Literarias*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, marzo de 1805, p. 194.

cuarto de hora de silencio, con libreto de Enciso, *Los ripios del maestro Adán*, traducción de Allarde y Moreau, también por Enciso, y con música de Manuel García, etc.

Encontramos, por último, la degeneración de los dramas sentimentales en los llamados melodramas o, en palabras de Cotarelo, “*dramones espantables que preparan el advenimiento del Romanticismo al cual pertenecen en cierto modo*” o “*melodramas terroríficos de traidor y tempestad*”⁷². Este género ha sido estudiado por Ermanno Caldera, el cual señala en ellos su respeto a las reglas, su lenguaje retórico, la abundancia de moralidades, la defensa de las instituciones, el maniqueísmo, las actitudes escénicas estereotipadas y su cuidado de la ambientación y decorados. Destaca que la escenografía es, sin duda, lo más característico, y en cuanto a temática, puntualiza, la individualidad y la libertad sucumben en sus desenlaces trágicos. Caldera señala que estas piezas terroríficas y melodramáticas están colocadas en un período de transición que nos da la posibilidad de considerarlas como un eslabón entre dos épocas culturales.⁷³

El melodrama, que incorpora música para subrayar los momentos más dramáticos y emocionantes de los personajes, apelaba al sentimentalismo y la fácil identificación de un público ingenuo a través de una espectacular escenografía. En 1803 se estrenó una de las obras más características del maestro del género, Pixerecourt, titulada *El mudo incógnito o La Celina*, seguido por la también famosísima, *Las minas de Polonia*, del mismo autor, escrita en 1803 y representada por primera vez en Madrid en 1805 con la traducción de María de Gasca y Medrano. Otros títulos que se repusieron hasta la saciedad a lo largo de estos años y que perduraron en la cartelera de la Guerra de la Independencia son *La enterrada en vida*, de Boutet de Monvel traducida por Enciso de Castrillón, *La moscovita sensible*, de Comella, *El duque de Pentiebre*, de Chénier, por Rodríguez de Arellano, *Las cárceles de Lamberg*, de Federici, *El abate L'Epée*, de Bouilly trasladada por Estrada y Laas-Litzos⁷⁴, etc.

⁷² E. Cotarelo, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales, 1902, pp. 426 y 184.

⁷³ E. Caldera, “Horror y pathos en los dramones de principios del siglo XIX”, en AA. VV., *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, II, pp. 1221-1228. Véase también su anterior artículo con referencia a este tema: “Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici”, en AA. VV., *Actas del Congreso “Entre siglos”*, I, pp. 57-74.

⁷⁴ No debemos confundir esta obra de Bouilly con la de Victor Ducange, *Thérèse ou l'Orpheline de Genève*, que tradujo Juan de Grimaldi en 1823 con un título semejante: *El abate de L'Epée y el asesino o La huérfana de Bruselas*. Para conocer todas las traducciones que se hicieron de estas obras consultar el libro de F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Publicacions Universitat, I; *Impresos*, 1983; II: *Manuscritos*, 1988. Con respecto al seudónimo de Laas-Litzos y el escritor que tras él se oculta (Clemente Peñalosa), véase R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera*, II, p. 593, nota 3.

3.2. Tonadillas

La tonadilla escénica era la forma más popular y cómica del teatro musical de la segunda mitad del XVIII. Cuenta con abundantes precedentes: entremeses cantados, jácaras entremesadas del siglo XVII, bailes dramáticos, mojigangas, la Comedia Dell'Arte italiana, magnífico reflejo de costumbres populares, los intermezzi que se intercalaban en las óperas italianas, etc. Estos intermedios líricos aparecieron hacia 1760, surgidos a causa de un movimiento de rechazo y rebeldía que reivindicaba lo tradicional y popular frente al dominio de lo extranjerizante, y consiguieron reemplazar al entremés a partir de 1780 ocupando el puesto de éste entre las jornadas primera y segunda de la obra principal. Los temas que abordaban eran más o menos cotidianos y su finalidad era divertir al público y, de forma secundaria, realizar una crítica social⁷⁵. Escribe Rosalía Domínguez que la tonadilla escénica ponía de relieve la vibración del sentir del pueblo, cargando el acento en los aspectos plebeyos y reflejando con destellos de auténtica gracia episodios y escenas cotidianas, la vida ordinaria de sus gentes y sus tipos castizos⁷⁶. Nicolás González Ruiz la define como “*especie de zarzuela abreviada, de asunto trivial, tangente con la actualidad escénica o de costumbres, y tan fuertemente salpimentada como permitía una vigilante y cuidada censura*”⁷⁷. Eduardo Huertas complementa esta definición en su *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado* diciendo que “*es un género menor y como tal, tiene que ser comedia lírica corta, sainete, juguete o revista breve, como los géneros chicos españoles de finales del siglo XX*”⁷⁸. Por su parte, el intérprete Emilio Moreno la califica como un género de urgencias, de prisas y de momento puntual, composición efímera en el que la actualidad de sus textos y la manera de cantarlos y declamarlos era mucho más importante que su música.⁷⁹

José Subirá es el investigador que más ha trabajado en el campo de la tonadilla⁸⁰.

⁷⁵ El primer texto sobre la historia de la tonadilla se publicó en el *Memorial Literario*, XLVI (1787), pp. 169-180, con el título “Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte”.

⁷⁶ Rosalía Domínguez, “La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: Tonadilleras y graciosos”, en AA. VV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, APSEL, 1992, pp. 201-212.

⁷⁷ Nicolás González Ruiz, *La Caramba. Vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*, Madrid, Ed. Morata, 1944, p. 78. (Cito por E. Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII*, p. 217).

⁷⁸ Eduardo Huertas Vázquez, *Teatro musical español en el Madrid Ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989, pp. 201-202.

⁷⁹ Emilio Moreno, “Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero”, en AA. VV., *La tonadilla escénica. Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, Museo de San Isidro, 2003, p. 51.

⁸⁰ Consúltese su abundante bibliografía al respecto: *La tonadilla escénica*; “En pro de la tonadilla madrileña”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 22 (1929), pp.

Estas producciones literario-musicales, escribe, comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente para caer bien pronto en el olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra. Entre los momentos que indica de su evolución (aparición y albores, 1751-1757, crecimiento y juventud, 1757-1770, madurez y apogeo, 1771-1790), nos encontramos que durante la Guerra de la Independencia y los años que la precedieron estamos en la última etapa, de hipertrofia y decrepitud, que comprende desde 1791 a 1810. Esto fue debido a la cada vez más acusada influencia italiana, que hizo que la tonadilla, siempre pícaro, espontánea y llena de naturalidad, se tornara artificiosa y ampulosa perdiendo el matiz nacionalista de sus comienzos, aburguesándose y alejándose cada vez más de la raíz popular que la caracterizaba, en beneficio de lo conceptual y la moraleja. Los principales compositores de esta fase son Blas de Laserna y Pablo del Moral, no sólo de la música sino en muchas ocasiones también del libreto.

Uno de los elementos que contribuyó a su destierro fue la infiltración de bailes cada vez mayor a partir de 1799. A principios del siglo XIX el bolero, fandango, los minués, el polo, etc., sustituyeron definitivamente a la tonadilla como pieza breve dentro del espectáculo teatral. Como dice Begoña Lolo se pudo deber también su final al cambio de gusto estético en una sociedad proclive a la variedad.⁸¹

Las críticas de los ilustrados hacia este género fueron continuas. Escribía Nipho que los ademanes que hacían las tonadilleras “*encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad, tanto en los más ardientes mancebos cuanto en los ateri-dos ancianos*”⁸². Pero no era el periodista de Alcañiz el único en mostrar estas quejas. De hecho, la Real Orden del 8 de abril de 1763 en la que aparece descrito el Reglamento de Policía Teatral expresaba la misma opinión en el punto 19:

Que en la ejecución de las representaciones, y con particularidad en las de los entremeses, bailes, sainetes y tonadillas, pondrán el mayor cuidado los autores de que se guarde la modestia debida, encargando a los individuos de su respectiva compañía en los ensayos, el recato y compostura en las acciones, no permitiendo bailes ni tonadas indecentes

205-214; *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 6-11-1930; *Tonadillas teatrales inéditas libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Archivos, 1932; *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933; *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945; “Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos”, y *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

⁸¹ Begoña Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en AA. VV., *La tonadilla escénica*, p. 29.

⁸² F. M. Nipho, *Diario Estrangero*, 19 de abril de 1763.

y provocativas y que puedan ocasionar el menor escándalo.⁸³

De hecho, se establecía en estas *Precauciones* que, a pesar de que un texto hubiese sido revisado por las autoridades competentes, se podía prohibir la obra durante la representación si se encontraba alguno de esos reparos que no se apreciaban al leerlas pero sí al verlas representar. Las críticas también se debían a la simpleza de su estructura dramática, el formulismo de la música, el protagonismo de los propios actores y su hiriente crítica, que ridiculizaba muchas veces a las clases altas. Samaniego, Jovellanos y Moratín fueron sus principales detractores. El 2 de diciembre 1791 se publicó en la *Gaceta de Madrid* el texto del concurso convocado por el Juez Protector de Teatros, a instancia de Jovellanos, para intentar recuperar el espíritu original de la tonadilla. Moratín habla largamente de ella en sus comentarios a *La comedia Nueva*. Explica que sustituyeron a las antiguas jácaras y bailes cantados, que eran más variadas y artificiosas que los romances que se acompañaban con la guitarra, y menos complicadas que los bailes, pues no tenían danza, movimientos pantomímicos, personajes alegóricos ni ficciones absurdas. Sin embargo, continúa,

parece que poetas y músicos hicieron particular empeño en corromper, por todos los medios posibles, un género que habían cultivado sus antecesores con aprobación del público. [...] Hasta mujeres en extremo ignorantes se aplicaron a este ejercicio, y escribían en ruines coplas cuantos disparates se pueden cantar en veinte minutos; acabada su obra, hacían entrega del manuscrito, tomaban su doblón y volvían a casa a calzarse el dedal y a freír los calabacines.⁸⁴

Una tonadilla, definía el dramaturgo, es un melodrama, y como tal había de escribirse con sujeción a las reglas: unidad de acción, lugar y tiempo, expresión conveniente de caracteres y de pasiones, una fábula, un interés, nudo y solución, propiedad, corrección, cultura en el lenguaje y en el estilo, facilidad en la versificación, ligereza, armonía. En *La comedia nueva* se burlaba de la facilidad con que escribían y representaban las tonadillas, así decía don Eleuterio:

¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas..., cuatro equivocadillos,... y luego se concluye con seguidillas... La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle.⁸⁵

⁸³ J. A. de Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, p. 204.

⁸⁴ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Notas y Documentos, Madrid, Castalia, 1970, p. 172.

⁸⁵ J. Dowling (ed.), L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, p. 93.

En 1801 se representaron las tonadillas de Laserna tituladas *El marido pesado*, *Las preocupaciones*, *Los dos libros*, *Los amantes encubiertos*, *La pasiega y el hidalgo* y *El consuelo de Mintegui*. De autores varios, muchos anónimos, y de años posteriores son *El zorongo*, *La tragedia*, *La dama curiosa*, *Los majos de rumbo*, *El paje tonto*, *El imán*, *El furor dura un momento*, *El albañil honrado*, *Los náufragos*, *El engañoso*, *Los contrabandistas y los soldados*, *El abogado*, *La ópera casera*, *El novio sin novia*, *El torero y la maja*, *La apuesta de la sortija*, y un larguísimo etc.

3.3. Bailes

El género de los bailes dramáticos fue ampliamente tratado por los preceptistas de principios del siglo XIX y es que, durante los intermedios de todas las funciones, el baile reinaba, ya fuese alternando unas veces con tonadilla y otras con sainete u opereta. Es más, escribe Subirá que tenían tanto arraigo que incluso “*en los conciertos cuaresmales se cantaban oratorios epilogados con diversas manifestaciones coreográficas*”.⁸⁶

Sánchez Barbero define el baile como un poema que por el gesto y la pantomima imita a la naturaleza. Por tanto, explica, también debe tener una acción, enredo y desenlace y sujetarse a las mismas reglas. Si es opuesto a la naturaleza cantar en la ópera desde principio a fin no lo es menos en el baile danzar sin interrupción, y si en aquella se distingue el momento tranquilo y apasionado por el recitado y el aria, el baile lo expresa por el paseo y la danza. Sin embargo, se lamenta Sánchez, nuestros bailes nada tienen que ver con las maravillosas pantomimas antiguas: no hay expresión ni pasión, nada hablan, nada significan:

Una fila de bailarines se coloca al lado de la escena, en frente otra de bailarinas; después se mezclan, se agrupan, se cruzan, se atisban, se desdeñan, se separan y se encuentran: forman varias figuras, corren de una parte para otra, se pasean solos o acompañados con su pareja, o muchas a la vez. Preséntase luego uno famoso y hace mil habilidades, diabluras y cabriolas, sin otra idea que la de cabriolar por cabriolar; resuenan los palmoteos, el teatro parece venirse abajo con los inmensos estrepitosos bravos y vivas; enciéñense las disputas entre los partidos [...].⁸⁷

Acaba su disertación Sánchez sobre cómo se han reducido los bailes modernos con un adagio latino: “*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*” Bateux escribe sobre el baile y explica que, al igual que la poesía, deben presentarnos la imagen de las acciones y de las pasiones humanas. Para Artega este género consiste en

⁸⁶ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 231.

⁸⁷ F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, pp. 209-211.

Juntar bajo un concepto o motivo los movimientos más agraciados de que son capaces los miembros del cuerpo humano; en presentar a los ojos sus contornos más proporcionados y más agradables; en señalar en el suelo o sobre las tablas las líneas de la belleza que pueden expresarse con los pies del bailarín, y finalmente en enlazar y disponer las figuras de modo que formen un todo simétrico, y ofrezcan a la vista la imagen del orden, de la correlación entre las partes y de la variedad junto con la unidad.⁸⁸

Casiano Pellicer ofrecía interesantes datos sobre los bailes que se ejecutaban en los teatros en el siglo XVII,

Los populares y truhanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo fueron muchos. Tales eran: la carretería, las gambetas, el pollo, el hermano Bartolo, el guineo, la perra mora, la japona, Juan Redondo, el rastrojo, la gorróna, la pipironda, el guirigay, el villano o las zapatetas, el polvillo, la capona, el santarén, el pasacalles, el canario, o el zapateado.⁸⁹

Dedicaba especial atención a la zarabanda, el más famoso y provocativo, y a sus descendientes, que sí los encontramos representados en los años precedentes a la Guerra de la Independencia: boleros, fandangos, guarachas, alemandas, seguidillas, zapateados, etc., igualmente “*vivos y peligrosos*”.

Beryes, en su *Historia de la danza*, trata del baile francés y de la influencia que éste tuvo en España en las diversiones de la alta sociedad, en los espectáculos teatrales, en los conciertos de música y en las representaciones de danza, y afirma que la Real Orden de 1799 por la que se prohibieron bailes y actores extranjeros fue por la considerable invasión de profesionales extranjeros. Explica que, junto a los bailes cortesanos, que eran trasunto y refracción de los franceses, hay que anotar las jotas, las seguidillas, los fandanguillos, las sevillanas y otros muchos bailes populares que alcanzaron verdadera boga, especialmente el bolero o las boleras, de las cuales se conocían infinidad de versiones; el fandango o los fandanguillos, diferentes en cada provincia andaluza y plenos de sentido voluptuoso, de salero y de garbo en todas partes; las seguidillas manchegas, las gitanas, las sevillanas y las mala-gueñas.⁹⁰

⁸⁸ E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, p. 104.

⁸⁹ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas. Reales resoluciones y providencias del consejo supremo sobre comedias*, Madrid, Imprenta del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols.; ed. parcial de J. M. Díez Borque, Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 95.

⁹⁰ Para más información, véase el estudio de E. Huertas Vázquez, *Música y bailes escénicos españoles*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1989 y el capítulo “Seguidillas escénicas”, en *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, Ediciones La Librería, 2005, pp. 141-162.

La mayoría de los bailes escénicos que se representaron en estos primeros años del Ochocientos fueron compuestos por el maestro francés Mr. Lefebre, que había llegado a Madrid en 1806 acompañado de una compañía de bailarines y de los hermanos Alexo y Fernanda Lebrunier, principales intérpretes de sus composiciones⁹¹. A partir de agosto de 1807 se comenzó a hablar del baile en la prensa periódica. El autor de un artículo publicado en el *Diario de Madrid* alababa la pericia y el talento de esta compañía que pasaba ahora a Lisboa y lamentaba que no los hubieran contratado en Madrid, donde trabajaron en la temporada de descaso de los actores. En este mismo mes se dirigió una representación al rey dándole cuenta de estos bailarines galos y presentando la utilidad de este nuevo género de diversión en especial para evitar los perjuicios de la falta de entradas en los veranos, que no alcanzaban a cubrir una tercera parte del importe mensual⁹². Comenzaba ahora una importante polémica, debido a que los cómicos españoles se sintieron menospreciados y perjudicados por estos artistas, añadiéndose a esto que los bailarines estaban cobrando una cantidad bastante mayor a la percibida por los actores. En septiembre se defendía en la prensa, contra lo extranjero, el baile español:

Los fandangos y las seguidillas son el baile más gracioso y correcto de toda Europa por su analogía con el clima del país, con el carácter noble de sus naturales y con el respeto que con él se guarda sin ofender jamás el pudor ni las buenas costumbres.⁹³

De 1807 es el expediente escrito por la villa de Madrid a S. M. en el que negaba que lo que se estaba diciendo de los bailes fuese verdad y señalaba el perjuicio de las compañías si se aprobase la contrata que pedían Alexo Lebrunier y Mr. Lefebre en un escrito donde ponían las condiciones y precios para que fuesen escriturados por dos años, y que comenzaba diciendo que habían encontrado la oportunidad de proporcionar al público la diversión de unos pequeños bailes merecedores

⁹¹ Expediente relativo a la contrata hecha por la villa de Madrid de los bailarines Lefebre y hermanos Lebrunier y de la oposición de las compañías cómicas. Informes del marqués de Fuerte-Híjar, subdelegado de teatros, marqués de Perales y Don José Marquina Galindo, Corregidor, 24 de agosto-29 de diciembre de 1807. A. H. N., Diversiones públicas, Leg. 11.407, nº 36 y Leg. 11.411, nº 33.

⁹² Ambos expedientes en A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/255/5.

⁹³ *Diario de Madrid*, 1 de septiembre de 1807, p. 263. La misma defensa encontramos en un escrito de época, de Antonio Marqués y Espejo en el que trataba de los bailes franceses, y entre muchas otras cosas decía que antes, cuando queríamos demostrar nuestra alegría, “*las seguidillas y fandango eran nuestra danza favorita y característica, en la que, a pesar de ser el compás más vivo, había las circunstancias dichas que mantenían el decoro. Hoy oigo decir que ya pasó todo esto, y que ni siquiera suenan bien estos nombres, pues que no se estilan en nuestros bayles caseros mas que la greca, contradanzas, rigodones, y que el que no se dedica a la escuela francesa, es un miembro inútil y enfadoso en nuestras modernas academias, título honroso que se da a las asambleas nocturnas de esta Corte.*” (Antonio Marqués y Espejo, *Higiene política de la España o medicina preservativa de los males morales con que la contagia la Francia*, por El Doctor Don ____, presbítero, pensionado por S. M., Madrid, Imprenta de Repullés, 1808, pp. 124-125).

de la aceptación de la corte y de todo el pueblo⁹⁴. Los Lebrunier pretendían lograr, por medio de los bailes, redimir los perjuicios del verano, y añadían la advertencia de que este género de diversión era análogo al carácter de un público ilustrado y a la enseñanza de jóvenes. Querían que se aprobase una contrata en la que se comprometían a componer todos los bailes que se les pidiera, convenientes a la escena, y que pudieran ser ejecutados con el nombre de diversiones anacreónticas, pastorales u otras análogas, valiéndose de su familia y de los cómicos nacionales. También enseñarían a bailar a dieciséis alumnos y sería de su cuenta poner la música de todos los bailes. Por último señalaban los sueldos y la obligación de trabajar cualquier día del año que se les mandase en cualquiera de los tres teatros de Madrid, y si fuese necesario en dos de ellos el mismo día. Finalmente, este mismo año de 1807 se les dio una certificación por el Secretario del Ayuntamiento para que pudieran ejercer su profesión en los teatros de la Corte⁹⁵. Los títulos de los bailes más famosos los conoceremos en el apartado que viene a continuación.

4. COMENTARIO DE LA CARTELERA TEATRAL: 1800-1808

Llama la atención al comenzar a estudiar el repertorio de 1800 la organización del espectáculo. Vemos que en el teatro del Príncipe la función solía constar de una comedia y un sainete, y que apenas se escuchaban tonadillas en él; durante la primera temporada, de 1800 a 1801, sólo hemos contabilizado cinco tonadillas en este coliseo. A partir de este momento van a ser prácticamente sustituidas por las nuevas composiciones venidas de Francia y llamadas operetas. En los Caños podemos observar que muchas de sus funciones se componen de un conjunto de pequeñas piezas, algo que va a ser muy habitual en estas primeras décadas del nuevo siglo: óperas u operetas, sinfonías y bailes, tanto españoles como extranjeros. Es en este coliseo donde más operetas se estrenan a lo largo de cada temporada.

El músico y empresario Melchor Ronzi obtuvo un permiso para dar en la Cuaresma de 1800 algunos conciertos y representar oratorios en el teatro de los Caños del Peral⁹⁶. El 31 de marzo del mismo año escribía al marqués de Astorga para

⁹⁴ A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 2/467/7.

⁹⁵ A. M. M., Sección Secretaría: Diversiones Públicas, Legajo 2/361/31.

⁹⁶ El conde de la Roca, de la Junta de Hospitales de Madrid, había solicitado con anterioridad, en febrero de 1789, permisos para dar "conciertos espirituales" durante la Cuaresma en el teatro de los Caños del Peral. (A. H. N., Diversiones Públicas, Legajo 11.411, nº 19). Por Real Orden del 2 de febrero de 1796 el príncipe de la Paz comunicaba al obispo de Salamanca y gobernador del Consejo que S. M. se había dignado conceder a mayor beneficio y prosperidad del teatro de los Caños su real permiso para que se pudiesen tener en Cuaresma oratorios sacros o piezas dramáticas. Por otra parte, encontramos el oficio con fecha de 18 de febrero de 1800 de Gregorio de la Cuesta al marqués de Astorga en el que le comunicaba que Ronzi podía hacer oratorios sacros en los Caños siempre que los argumentos fuesen del Antiguo Testamento, como estaba mandado. Entre los mismos documentos

comunicarle la satisfacción y el gusto con que el público había acogido la representación de los dramas sacros, una diversión honesta y un recreo decoroso con el que se había obtenido un beneficio considerable, al tiempo que pedía que se rehabilitara, por la Soberana Piedad de S. M., el privilegio primordial concedido a los Reales Hospitales para dar bailes y óperas extranjeras en unión con las funciones españolas de música; todo ello, con los actores más acreditados y sobresalientes escogidos de los tres teatros. Desde el año de 1800 se ejecutaban bailes en tiempos de Cuaresma, unas veces acompañando a los volatines y otras a los fines de fiesta que se representaban junto a los dramas sacros, debido a que estaba prohibido la puesta en escena de tonadillas y sainetes. Los bailes unas veces fueron ejecutados por las mismas compañías, y en otras ocasiones se arrendaron los teatros a bailarines y volatineros.

En 1802 ocurrió el fatal incendio del Príncipe y la compañía de este teatro pasó a trabajar al de la Cruz. El mes de agosto de este mismo año, debido a la quiebra del empresario, se reunieron las dos compañías. Principalmente ponen en escena comedias, junto al estreno de óperas como la de Mercier, *El desertor*⁹⁷, o la anónima *Quien quiere no puede o el viejo burlado*. A partir de 1803, en la Cruz, se comienza a especificar el título de los bailes: *El desembarco de Egipto* o *Los bárbaros de Otoniel* los estrenaron en esta temporada. En el coliseo de los Caños, cuyo compositor de música es Francesconi, se estrenan varias operetas y también nuevas sinfonías, como la famosa de *La Caza*, o *La batalla de Marengo*. Muchos días se incluía en la función el baile del bolero interpretado por niños, además de arias y conciertos de violín. Esta temporada los Caños estuvo cargado de estrenos. En cuanto a tragedias destacan *La muerte de Abel*, de Legouvé, *El Cid* de Corneille adaptado por Tomás García Suelto y *La Condesa de Castilla* de Cienfuegos. Las óperas nuevas fueron más: *Palma o el viaje a Grecia*, *La quinta de Scorondón*, traducción anónima de un original de Picard, *Ramona y Roselio*, de Copons con música de Cristiani, *El criado de dos amos*, ópera cómica de Goldoni traducida por José Concha y musicada también por Cristiani, y *La biblioteca de zapatos*. Durante la Cuaresma se representaban exclusivamente dramas sacros acompañados de un

encontramos el ofrecimiento de un palco del coliseo al príncipe de la Paz por si quería acudir a estas representaciones de Cuaresma. (B. N., Legado Barbieri, Ms. 13.990/6).

⁹⁷ Sobre las diferentes obras tituladas *El desertor* y *El desertor francés*, véanse las anotaciones de R. Andioc y M. Coulon en su *Cartelera*, II, p. 897, nota 208 y p. 898, nota 210. Consúltese también M. J. García Garrosa, "Catálogo de traducciones de dramas franceses", pp. 83-84, y A. Calderone, "El conformismo reformador de José López de Sedano", en AA. VV., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Ed., 1984, p. 120. Por otra parte, Aurea Fernández Rodríguez dice que la versión española de *El desertor* hecha por Olavide en 1770 y puesta en escena en la Cruz en 1789 es precursora del Romanticismo por su simbolismo y por su historia. (A. Fernández Rodríguez, "La recepción del teatro traducido: fracaso y éxito", *Estudios de Investigación Franco-Española*, 12 (1995), p. 61).

concierto⁹⁸. En la de este año se pusieron en escena *Atalía*, de Racine, *Ester*, de Comella, *Nabucodonosor* y la ya citada *La muerte de Abel*, representada con muy notable aceptación por parte de Isidoro Máiquez. Además, para ganarse la aprobación del público, el actor cartaginés llevó a escena en este año dos refundiciones de Lope hechas por Trigueros. La temporada del año siguiente fue muy similar a la descrita, con un ligero aumento de representación de tonadillas en el teatro de los Caños.

Durante la temporada de 1805-1806 el coliseo de ópera permaneció cerrado a lo largo de cinco meses, de junio a octubre, a petición de la compañía. Mientras permaneció abierto representó operetas, comedias y bailes populares como fandangos y boleros. En la Cuaresma, los dramas sacros estuvieron acompañados de arias y sinfonías. Entre ellos, se representaron *La conquista de Jerusalén por el santo rey Don Fernando*, de Enciso Castrillón, *El Saúl*, de Francisco Sánchez con música de Cristiani, *Jerusalén destruida por Nabucodonosor o el Sedecías*, de Francesconi, etc. Las compañías de la Cruz y del Príncipe, por su parte, llevaron a las tablas muchas comedias del Siglo de Oro y pocas operetas, ya que no se representaron más que tres en todo el año teatral: *Una hora de matrimonio*, *El enredo provechoso*, de Cristiani y *Miguel Ángel*, traducción anónima de Delrieu. A lo largo de la temporada contaron con estrenos famosos, todos ellos traducciones del francés, que perduraron durante los años siguientes, como *Los efectos de un descuido o el sombrero que habla*, por Andrés Igual, *El gran virrey de Nápoles* de Sebastián Velas de Gasca, *Las minas de Polonia*, traducida por María de Gasca y Medrano, *El molino de Keben*, por Pedro de Gasca, *El Tratado singular*, por el prolífico Enciso Castrillón. Por último, destacamos el espectacular estreno de la comedia moratiniana *El sí de las niñas*, que estuvo en cartelera del 24 de enero al 18 de febrero de 1806, y que no permaneció más en cartel porque coincidió con el fin de la temporada. Durante la Cuaresma se estrenó un drama sacro, también de Enciso Castrillón, que era el poeta oficial de los Caños, titulado *La heroica madrileña, beata Mariana de Jesús*, junto a volatines en el teatro de los Caños y de la Cruz, los llamados *Equilibrios de Romanine*.

En la temporada siguiente, 1806-1807, la compañía del Príncipe actuó en los Caños e impuso su repertorio de comedia más sainete, aunque de vez en cuando se pudo ver también un espectáculo de dos piezas breves acompañadas de bailes asiáticos o pantomímicos, como fueron el de *El desertor*, de Dauberval y *La danzomanía o el fanático por el baile*, de Vestris. El 25 de agosto de 1806 se inauguró el

⁹⁸ Escribe Ana Cristina Tolivar que el oratorio gozó de buena acogida por parte del público madrileño y que se hace evidente la interacción de tres tendencias diferentes: la francesa, la italiana y la tradicional española en un solo producto: el oratorio de tema raciniano. (A. C. Tolivar Alas, "Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalía*", en F. Lafarga (ed.), *Coloquio "Imágenes de Francia en las letras hispánicas"*, p. 387).

recién levantado teatro del *Príncipe* con la sublime interpretación de Máiquez en la tragedia de Quintana, *Pelayo*, acompañada del sainete de Marivaux traducido por Ramón de la Cruz, *El triunfo del interés* y la tonadilla de *El paje tonto*, función que permaneció siete días en cartel. A lo largo de la temporada, a pesar del estreno de algún baile sofisticado, como *Los juegos de París*, predominaron los boleros y los fandangos, que acompañaban a comedias, óperas y sainetes. Se estrenaron también operetas que no pervivieron durante la Guerra de la Independencia, como *Pícaros y Dugio*, *Pamela casada* o *Los ripios del maestro Adam*. La Cruz, por su parte, puso en escena muchas comedias del Siglo de Oro y de magia. Como novedad, trajeron en enero de 1807, para acompañar a la comedia, un espectáculo de habilidades de la compañía de jóvenes artistas de París. Por último, la temporada que precedió a la invasión francesa trajo consigo el estreno de dos tragedias traducidas en el Príncipe: *Los Templarios* de Raunouard trasladada por José Rangel y *El hijo de Agamenón*, de Alfieri, por Dionisio Solís, con diversos bailes nuevos: *La hija mal guardada*, *La caza del célebre Ponteaso*, *Fígaro*, etc., e incluso se presentaron en el mes de julio de 1807 los bailarines del teatro de San Carlos de Lisboa. La Cruz continuó con la puesta en escena de comedias muy populares y de reposiciones de teatro barroco, acompañados, como en el Príncipe, por diversiones y bailes anacréonticos y pantomímicos. En marzo prosiguieron con los oratorios sacros mejorados con nuevas decoraciones.

El teatro de los Caños del Peral no se quedó atrás en la representación de los novedosos bailes que tanto público atraían e incluso trajo a una profesora de baile francesa, Mariana Sandonate. Acompañaba sus óperas y melodramas por bailes u otras diversiones y llegó a representar en enero de 1808 una corrida de toros, ejecutada con la mayor naturalidad en un magnífico anfiteatro construido para este intento. Algunos de los bailes que presentó fueron *La caza aldeana o fiesta del campo* y *Las gracias encontradas o el amor viajero*.

De forma paralela se representaron por las calles de la ciudad o en los teatrillos ambulantes otro tipo de pequeñas diversiones, como títeres o volatines, establecidos generalmente en tiempo de Cuaresma. Se conserva un expediente de 1802 formado a instancia de Gregorio Bermúdez, empresario de la compañía de los Reales Sitios, solicitando que se le permitiera llevar en Cuaresma la diversión de volatines⁹⁹. También se encuentra en la prensa abundante información de estos espectáculos callejeros. Recordamos, por ejemplo, los de 1804, en los que el pueblo de Madrid pudo ver una diversión físico-química casera, edificios iluminados, secretos de los autómatas, retratos de héroes del mundo, juegos de manos, de preguntas y respuestas, la función de *El anillo de Xives*, el baile inglés, etc. En la Calle de Fúcar se había puesto un nacimiento hecho de figuras en movimiento con interva-

⁹⁹ A. H. N., Diversiones públicas, Legajo 11.415, nº 71.

los de música, en el que además representaban variaciones de dramas y piecitas jocosas de Lope. No faltaron las comedias de magia entre los títeres, como la famosa diversión titulada *El mágico de Hungría* con transformaciones y vuelos del mejor gusto. Encontramos también anuncios de valencianos que presentaron sus saltos mortales y de un bailarín inglés que danzaría encima de una mesa. El empresario que se hacía llamar Espadero de la Puerta del Sol organizó una comedia de santos: la última escena de los misterios de Nuestro Salvador titulada *El regreso de María Santísima de Nazaret*, con vistosas decoraciones y tramoyas nuevamente inventadas, música en los intermedios y fin de fiesta en que se bailarían la gaita gallega y boleras. A lo largo del mes de febrero se siguieron representando funciones llamadas físico-económica-caseras, comedias de magia, como *Magia a magia vencer sabe si hay dos mágicos iguales*, y comedias de santos y dramas sacros, entre ellos, *El hijo pródigo* y *El bruto de Babilonia*, con figuras en movimiento y adornado con todo su teatro.

