

Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII

de René Andioc

En su *Historia de España* publicada en *Que sais-je?* decía Pierre Vilar bajo el epígrafe «El siglo XVIII y el despotismo ilustrado», que la historia contemporánea del pueblo español comienza para él, en realidad, con sus primeros esfuerzos por readaptarse al mundo moderno. Esos esfuerzos se enfrentan a las fórmulas sociales, a los hábitos espirituales que hemos visto nacer con la Reconquista, fijarse con la Contra-Reforma, fosilizarse con la «decadencia»... Esta misma visión general podría aplicarse, con igual exactitud como es por otro lado lógico, al teatro español del setecientos, que se ha visto tradicionalmente como un «estéril paréntesis entre el teatro del Barroco y el teatro del Romanticismo».

Posiblemente, si a muchos de nosotros se nos preguntara por las obras de los autores teatrales españoles de esa centuria, citaríamos por descontado las de los Moratines y quizá las obras de dos o tres autores más junto a las de Ramón de la Cruz y García de la Huerta, para terminar diciendo que la creación literaria teatral de esos años no fue quizá lo brillante e interesante —por no decir decepcionante— que cabía esperar de una época rica en acontecimientos. A lo largo de esos cien años España pasó de tener una población de seis millones de habitantes a tener once millones, con todos los cambios que eso supone. Sin embargo el XVIII español, como el dieciocho francés que tanto le influyó, fue un siglo como ha habido pocos tan interesados por la vida teatral, por el espectáculo teatral. Juan Luis Alborg, dice sobre esta época que «la decadencia literaria no supone la debilitación de la vida teatral y quizá

ningún otro periodo de nuestra historia gozó tan apasionada y largamente de este espectáculo, ni fueron tan abundantes las representaciones, ni conquistaron los actores tan ruidosa popularidad y ascendiente como en este siglo... jamás se escribió, teorizó ni polemizó tanto sobre el teatro...»

La lectura del libro de René Andioc *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* nos va a proporcionar una nueva perspectiva bajo la cual la larga lista de autores teatrales del siglo de la Ilustración y su prolífica creación literaria adquirirá unas dimensiones hasta ese momento ignoradas o, mejor dicho, pasadas por alto simplemente al ser despreciadas en demasiadas ocasiones en nombre de esos hábitos espirituales a los que se refería Vilar. La forma de conectar el autor teatral con las preferencias y actitudes mentales del público de los corrales, que a través de las páginas del libro se vislumbra, merecería sólo por ello toda nuestra atención.

El que sea traído a esta sección de «Libro recomendado» se justifica, dejando aparte su importancia, por el hecho de que este número de **Las Puertas del drama** esté dedicado a los teatros municipales de Madrid. El estudio de Andioc se centra «en la actividad de los dramaturgos y cómicos de la Villa de Madrid en relación con su entorno político-social a partir del año 1708 en que comienzan a aparecer datos suficientes acerca de las entradas diarias en los corrales» de La Cruz, el Príncipe y Los Caños del Peral. El Español como se sabe ocupa hoy el espacio que tuvo el del Príncipe.

El libro que se publicó en 1976 por la Fundación Juan March y la editorial Castalia

Por Miguel Signes

*Teatro y sociedad en el
Madrid del siglo XVIII*

de
René Andioc

Edición
Fundación Juan March
Editorial Castalia





es una traducción del que Andioc había editado en 1970 en Francia con el título (que es el que se cita en todos los trabajos que se hacen sobre esta época) *Sur la querrelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* y fue la tesis doctoral del profesor de la Universidad de Pau, hecha en los años sesenta del siglo pasado bajo el patrocinio de la Casa de Velázquez de Madrid. Se trata pues del mismo libro, si bien revisado en algunos puntos y aligerado en otros. A lo largo de sus casi 600 páginas, agrupadas en nueve capítulos encontraremos información suficiente sobre las características de los edificios en los que se ubicaban los corrales y datos sobre el espacio escénico y el destinado al público, así como las reedificaciones y cambios en su estructura que a mediados de siglo sufrieron para dotarles de más cabida y mayor comodidad. Sabremos cuándo comienzan a darse las representaciones por la noche, impulsadas por el gobierno del conde de Aranda, aquél a quien Voltaire le regalaría la pluma con la que había escrito sus tragedias por apoyar la expulsión de los jesuitas de España y quien mandaría traducir profusamente obras francesas para los tres teatros de corte que construyó para imponer las ideas neoclásicas.

También encontraremos datos sobre los autores de comedias de uno u otro bando, su brega por estrenar y la venta de sus obras, los conflictos con actores, fiscales censores y autoridades municipales y eclesiásticas, su modo de refundir y de traducir... que no dejarán de sorprendernos a pesar de lo que nos ha caído encima a los autores; también hay referencias debidas a personalidades de la época sobre el modo de representar de los actores y su comparación con el de otros países; referencias a las críticas ejercidas sobre las representaciones y a las polémicas que surgen en torno a ellas aparecidas en periódicos (*El Memorial Literario*, el *Diario de Madrid*, el *Censor*); las luchas del Ayuntamiento por controlar los teatros con independencia del destino «benéfico» de sus recaudaciones. Datos e informaciones entre otras muchas noticias y opiniones procedentes de escritos de Jovellanos, Moratín, Tomás de Iriarte, Clavijo, que el lector irá encontrando —a veces de manera repetida— en el momento en que René Andioc los cree necesarios para apoyar la investigación

que llevó a cabo en la Biblioteca Nacional y en los archivos del Ayuntamiento de Madrid. Por cierto, algunos de esos textos convendría reeditarlos ahora para ponerlos al alcance fácil de los lectores actuales.

Los tres primeros capítulos del libro: (I) «El teatro del siglo de Oro, leyenda y realidad», (II) «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el XVIII». (III) «El teatro del siglo de Oro en su nuevo contexto», nos ofrecen, en su conjunto, una visión diferente de la que tradicionalmente se venía manteniendo sobre la influencia ejercida por el teatro áureo, especialmente el de Calderón, sobre el siglo XVIII. Y ello a partir de datos fiables sobre la afluencia de público a los corrales, distinguiendo entre días normales y festivos, y su distribución por clases sociales atendiendo al coste de las entradas; pero también analizando la frecuencia de las reposiciones de textos del Siglo de Oro y de qué modo influyen éstos —que es lo que importa— en la gran cantidad de estrenos de autores vivos del momento. Autores que a veces traduciendo a su manera textos franceses e italianos logran grandes éxitos. También es cierto que con una traducción de una obra de Schiller —*El amor y la intriga*— emprende su carrera el drama nuevo.

Las polémicas que desde la aparición en el primer tercio del siglo de *La Poética de Luzan* (injustamente tratada) mantienen los neoclásicos, partidarios de las tres unidades, con los llamados «antiguos» adquiere matices interesante a la luz de lo que aquí se dice. Habría que recordar que lo que se combate bajo el adjetivo de antiguo no es exactamente el teatro de Calderón, sino el teatro barroco corrompido por refundiciones, adaptaciones y exageraciones facilonas de autores-copistas, porque si hemos de creer a Moratín lo que la gente iba a ver a los corrales era: «el espectáculo, o dicho de otro modo, un conjunto de elementos que no tienen ninguna relación directa con la poesía dramática propiamente dicha». Para atraerse el favor del público «se valen de mil invenciones unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas, otras dividen la comedia para que haya más entremeses otras apelan a diferencias de tonadillas y recitados y otras tienen que andar suplicando a los bailarines». «A lo largo del siglo se va perfilando el

espectáculo completo no sólo susceptible de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia. Lenta mutación que se refleja en el lenguaje por la intrusión de la voz espectador frente a oyente o auditorio». Lo que los reformadores neoclásicos pretenden, al movilizar a los estamentos del poder en su favor, es conseguir con su teatro un público con sensibilidad, y a la vez discreto, que supiera juzgar con criterio moral sobre lo que se le ofrecía en escena. En «la medida en que las reglas determinan la supresión de la parte propiamente popular de la comedia, preparan por lo mismo el terreno para la enseñanza de una nueva moral social, de una mentalidad nueva, pues un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza». Hay que reconocer que la defensa de las tres unidades (en realidad solo hablaban de dos) dificultaba el empeño por lo demás nada raro. Hasta muy finales de siglo los reformadores no obtendrán verdadero éxito de público gracias a *El sí de las niñas* de Moratín. Por otro lado, no olvidemos que, cuando los poderes públicos se alinean en empresas de este calibre siempre se guardan un as en la manga para llevar el agua a su molino. La victoria de los neoclásicos fue una victoria pírrica, pues esa polémica está condenada a repetirse.

En el libro que recomendamos hay dos capítulos especialmente interesantes, el que dedica al estudio de «La Raquel de Huerta» y el de «La polémica de los autos sacramentales». El primero de ellos es un estudio excelente sobre el teatro de García de la Huerta del que Andioc afirma fue un neoclásico a su pesar, pues era enemigo en el fondo del dogma de las reglas. García de la Huerta negaba genio dramático a los dramaturgos franceses: «el genio dramático es producto del temperamento y éste a su vez lo es del clima», y así de Racine sólo destacaba su fidelidad a las reglas, en modo alguno su imaginación. *La Raquel* fue «una de las obras comprometidas más interesantes de la época».

Desde la publicación del libro en Francia en 1970, las páginas sobre los autos sacramentales son también definitivas para entender las razones de su prohibición en 1765 y hallaremos en ellas cumplida información de lo que opinaban sus apologistas en el XVIII y lo que realmente pasó. Ni tuvieron tanto éxito de público como pretenden sus partidarios, ni eran espectáculos tan devotos como decían sus defensores. Hasta alguna jerarquía eclesiástica apoyó su prohibición.

Finalmente, en los tres capítulos del libro dedicados a «La tragedia neoclásica», «La comedia neoclásica» y «El sentido de las reglas neoclásicas», encontraremos en el primero de ellos reflexiones sobre García de la Huerta, la *Numancia* de López de Ayala, el teatro de Nicolás Moratín y de José de Cadalso entre otros. En el de la comedia sus casi cien páginas giran en torno a los escritos de Leandro Fernández de Moratín, y de modo especial en torno a *El sí de las niñas* y la *Comedia Nueva*. En el capítulo sobre «El sentido de las reglas neoclásicas» se condensa todo lo que anteriormente ha venido aportando en su investigación, y habla una vez más de la curiosa *Memoria* (1792) que a Godoy dirigió Leandro Moratín y del breve paso de éste por la Francia revolucionaria.

Aunque no faltan en el libro referencias al teatro de Ramón de la Cruz, Andioc no resalta la importancia que al parecer tuvo en la práctica diaria durante casi toda la mitad del siglo por estar alineado contra los reformadores. Es sabido que los entremeses que se intercalaban entre la primera y la segunda jornada de las comedias, y el sainete que se representaba entre la segunda y la tercera determinaban a veces la asistencia de público a los corrales más que la propia comedia. La autoridad de Don Ramón fue en ese sentido indiscutible, y desde ella ejerció en ocasiones un poder casi dictatorial. Moratín sufrió su despotismo. Pero seguramente es un detalle sin importancia que seguramente se ha repetido y se repite desgraciadamente con mucha frecuencia entre colegas. ■



Fragmento de Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII de René Andioc

«En primer lugar, la admisión de una obra dependía del parecer de la compañía, y más generalmente del voto de los actores principales a quienes se la leía el comediógrafo, de manera que éste solía estar sometido a las exigencias de los representantes, y a través de ellos, a las de la mayoría del público. De ahí las relaciones de dependencia, y en los casos más favorables de connivencia, que se establecían entre el creador y sus posibles intérpretes, y por lo mismo, las dificultades que encontraron un Moratín o un Iriarte para conseguir que se representaran sus primeras comedias. El modo de remuneración de los cómicos madrileños, al menos en la segunda mitad del siglo, era relativamente complejo e irregular —a diferencia de lo que ocurría en Barcelona o Cádiz donde se cobraban salarios fijos—, y lo que importa para nuestro propósito es que parte de dicha remuneración era proporcional al importe de las entradas diarias, descontados los gastos de las compañías y las cantidades reservadas para las obras pías...».

«el censor de comedias y catedrático de poética en los Reales Estudios Diez González, cuya larga colaboración con los corregidores Armona y Morales le llevaría a elaborar en varias etapas, de 1787 a 1797, la idea de una reforma de los teatros de Madrid que se aprobó por real orden de 21 noviembre de 1799... Según este plan quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles el «juez protector», es decir, el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de

complicidad que los unía al «vulgo» de los teatros: a la «tiranía» de éste sucedía la de los aficionados al «buen gusto». Después del consumidor y del intermediario, le llegaba el turno al último miembro de la triple alianza, esto es, al abastecedor: ya no se le daba la acostumbrada gratificación, sino un tanto por ciento (concretamente el 3%) de las entradas diarias producidas por su comedia en toda España durante un decenio; además, se habían de publicar las obras buenas en una colección oficial. La formación de las compañías, que antes estaba a cargo de los regidores del Ayuntamiento «comisarios de comedias», se encomendaba a una junta (director, censor, maestro de declamación y secretario) bajo la responsabilidad del juez protector, repartiéndose los papeles según las aptitudes de los actores y no en función del puesto que ocupaban en las compañías...».

«el Ayuntamiento tuvo que esperar tres años, es decir, hasta la reedificación del Teatro del Príncipe que él mismo costeó, para poder solicitar eficazmente el recobro de sus anteriores atribuciones, una real orden de 17 de diciembre de 1806 le devolvió entonces la dirección de los coliseos; a finales de enero publicó un Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros, obra de varios regidores..., y en el que, si bien se conservaban varias disposiciones importantes y útiles del plan de Diez González, dicho Ayuntamiento, como era de suponer, se llevaba la parte del león... la «dirección, gobierno y manejo total» de los teatros de Madrid, que antes de la reforma eran de la exclusiva competencia del corregidor, pasaban ya al Ayuntamiento...».

Visita nuestra web

www.aat.es