**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica

**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

**Band:** 4 (1992)

**Artikel:** Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII : las víctimas del amor de Gaspar Zavala y Zamora

**Autor:** Carnero, Guillermo

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-840922

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 21.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# UNA *TRAGEDIA BURGUESA CON MÚSICA* EN EL TEATRO ESPAÑOL DE FINES DEL SIGLO XVIII: *LAS VÍCTIMAS DEL AMOR* DE GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

Guillermo CARNERO
Universidad de Alicante

Sobre buena parte del teatro español del siglo XVIII parecen aún pesar las interdicciones que en la época formularon los neoclásicos y que se asocian paradigmáticamente a Leandro Moratín[1] o Santos Díez González. La presencia de Gaspar Zavala en la historia del género (Cotarelo 1902, McClelland [1937] 1975 y 1970 II, Subirá 1949-1950 y *pássim*, Cook 1959, Andioc 1970, Pataky 1977, Palacios Fernández 1988, García Garrosa 1990) es prueba de que merece mayor atención y un completo estudio monográfico, cosa que está lejos de ser el deficiente e inédito trabajo de Martin 1959. Larraz (1987 pp. 46-97) ha publicado dos obritas de tema político del autor, y en estos últimos años han aparecido también las aportaciones de Fernández Cabezón (1987, 1989 a *y* b, 1990) y las mías (1988, 1989 a *y* b, 1991, 1992 a, b, c y d).

En cuanto a *Las Víctimas del amor*, Martin (pp. 138-151) la sitúa en el cap. 3, dedicado al «romantic melodrama». Resume el argumento, en el que cree inverosímil la ocultación del matrimonio de los protagonistas, y poco logrado el desarrollo de la acción y el trazado de los personajes, salvo Fronsvill.

Zavala declaró en las *Advertencias al lector* que su obra era «pensamiento de una novela inglesa, nada desfigurado por la parte episódica de la composición». McClelland (1970, II pp. 438 y 484-485) aventura como posibles fuentes *Pamela* de Richardson o *Fanni* de Baculard d'Arnaud, directamente o a través de sus adaptaciones escénicas. No veo semejanza con la novela de Baculard, y tampoco con *Pamela*: aun sin conocerla, bastaría recordar que su subtítulo fue *La virtud recompensada*, cuando la obra de Zavala encaja en el ámbito de *Los infortunios de la*

*virtud*. Algunas analogías pueden encontrarse, en cambio, con *Clarisa*, del mismo Richardson: la actitud del padre de Clarisa, interesado y autoritario; la hermana de ella, que nos recuerda a la Cecilia de Zavala; la imposición de matrimonio a Clarisa.

Tampoco parece *Las Víctimas* inspirada en obras teatrales como las *Pamelas* de Boissy o La Chaussée, o *Nanine* de Voltaire. Aunque en este terreno no he podido manejar el libro de Facteau 1927, y por lo tanto no puedo dar mi indagación por terminada.

Zavala no viene citado en Coe 1935 b; *Pamela*, *Clarisa* y *Grandison* se traducen al español entre 1774 y 1778 (véase Montesinos 1966[2] pág. 233 y Urzainqui 1987). En realidad, el tema del matrimono desigual es uno de los más frecuentes en la literatura de la época, lo cual exime de la necesidad de una influencia concreta y directa. Andioc (1970, pp. 127-128), seguido por Palacios Fernández (1988 pp. 182, 207, 272), analiza la medida ambigüedad, entre la prudencia expresa y la protesta emocional, de su tratamiento por Zavala. Pataky (1977, pp. 47, 91-94, 119-120, 130, 132) comenta las tribulaciones de los dos protagonistas, el lenguaje patético, la escenografía y la obediencia de Zavala a la tendencia que sitúa la acción de obras sentimentales en Inglaterra.

Según Coe 1935 a, *Las Víctimas del amor* se estrenó en el mes de Diciembre de 1788. McClelland ([1937] 1975, pp. 237, 385) la fecha en 1789 y cita ediciones de ese año y de 1797; luego ( 1970 II, pp. 484, 607) el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, fechado en 1788, y el estreno en ese mismo año, siguiendo a Coe. Cotarelo (1902, pp. 574-837) anota representaciones de 1793 a 1811; Aguilar Piñal (1968, pág. 45 nº 1245) una de ese mismo año, 1811. Según Cambronero (1902, pág. 481) y Agulló y Cobo (nº 145 y 145 a, 1970, pp. 195-197) la obra fue ensayada en 1788 pero no representada hasta el año siguiente, debido a la muerte de Carlos III, lo que concordaría con su inclusión en el vol. I de la *Colección de las mejores comedias nuevas* ...; el dato viene de una anotación del expediente manuscrito conservado en la Biblioteca Municipal madrileña:

> El día 13 de Diciembre de 1788 se ensayó esta comedia para representarla por la tarde, y no se verificó por la indisposición de que falleció Nro. Cathólico Monarca dn. Carlos 3º, que de Dios goce. Al siguiente año se dio al público, de quien obtuvo singular aplauso ... (fol. [64] v.).

El rey, en efecto, murió el 14 de Diciembre. La censura de Díez González y la aprobación de Armona llevan, respectivamente, las fechas de

9 y 14 de Noviembre de 1788 (ms. *cit.* [61] r.-[62] r., Ebersole 1982, pág. 21, Agulló y Cobo *cit.*).

El manuscrito de *Las Víctimas del amor*, conservado, como se ha dicho, en la Biblioteca Municipal de Madrid, fue presentado a censura en 1788. El expediente viene citado por Cambronero, Agulló y Cobo y Ebersole *cits.* y por McClelland 1970, II pág. 607.

El texto manuscrito no contiene las *Advertencias al lector*. Las variantes son de poca importancia. En cuanto a la censura, sabemos que se ejercía atendiendo como criterio prioritario a la representación ante un público socialmente heterogéneo y en potencia mayoritario, y que los autores podían soslayarla en principio en el texto impreso y en las representaciones en teatros privados y provinciales. Así en el manuscrito aparecen suprimidos algunos pasajes del acto III en parlamentos de Ana y de Pamela, tras el mortal accidente sufrido por Sindham, en los cuales se expresan sentimientos de desesperación o de falta de conformidad con la voluntad de Dios:

No, no permitan
los Cielos, amado esposo,
que Bella te sobreviva
un instante. Yo aborrezco
esta existencia ...
[...]
aborrezco mi vida
[...]
matadme aprisa [a los pesares]
[...]
inhumano [al Cielo]
[...]
o matadme a mí también [al Cielo]

Las dos primeras citas en boca de Ana, la tercera en boca de Pamela; en pp. 27 col. 2, 29 col. 2 y 30 col. 2 de la ed. Piferrer, s. a., 32 pp. que se cita en la bibliografía. El documento más importante del expediente es la censura de Santos Díez González, a la que volveremos.

La obra corrió en las ediciones que enumero a continuación.

- S. l., s. i., s. a., 36 pp. *Advertencias al lector* en pág. 36.

Citada por Agulló y Cobo (nº 145 a, 1970, pp. 196-197), Bustamante (IV vol. III, pág. 367 nº 12437), Cambronero (pág. 481), McKnight & Jones (pág. 224 nº 1857), Molinaro *et al.* (pág. 130 nº 690) y NUC (pág. 89).

Ha de ser la primera edición; viene inmediatamente unida al ms. en el expediente citado.

• *Colección de las mejores comedias nuevas* ...vol. I, Madrid, Impta. Manuel González, s. a. [1789].

Citada por Bustamante (*ibíd.*) y McClelland ([1937] 1975, pp. 237, 385: data la obra en 1789 y cita una ed. de *Madrid, 1789* sin más datos).

En esta edición, con respecto a la anteriormente citada, el número de páginas es el mismo y los comienzos y fines de todas las páginas coinciden; pero hay mínimas variantes (en algunas abreviaturas) y las *Advertencias* ocupan media línea más. En consecuencia, la impresión incorporada a *Colección* ... no es la suelta s. l., s. i., s. a.

• Barcelona, Piferrer s. a.

Citada por Molinaro *et al.* (pág. 130 nº 690 a) con 34 pp.; Moll (1966, pág. 136 nº 1177) con 32 pp.; NUC (pág. 89) con 34 pp.; Palau (pág. 300) con 34 pp.

Tengo dos ejemplares de Piferrer s. a., procedentes sin duda de dos impresiones distintas:

Uno de 32 pp., que lleva al principio la indicación «Núm. 6», y no «36» como indica Moll. Carece de advertencias. El colofón reza: «Con licencia. Barcelona. En la oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M., plaza del Ángel». Procede del Instituto del Teatro de Barcelona.

Uno de 34 pp., igualmente «Núm. 6» y sin advertencias. El colofón: «Barcelona. Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M.; véndese en su librería, administrada por Juan Sellent». Procede de la Universidad de Yale.

• Madrid, Cruzado, 1797, 36 pp., *Advertencias* en pág. 36. Se titula 3ª edición.

Citado por Agulló y Cobo (nº 145 b, 1970, pág. 197 - dice 35 pp. por error; son 36, aunque la última pág. vaya sin numerar), Cambronero *cit.*, McClelland ([1937] 1975, pág. 385: cita ed. de *Madrid, 1797* sin datos), McKnight & Jones (pág. 224 nº 1858), NUC (pág. 90, con el mismo error que Agulló en la paginación), Ovilo y Otero (II, fol. 594-598) y Palau.

• Valencia, Orga, 1813, 36 pp., *Advertencias* en pág. 1.

Citado por Boyer (pág. 551 nº 157. 12.1).

• Madrid, Núñez, 1814, 32 pp., *Advertencias* en pág. 32.

Citado por Bergman & Szmuk (II, pág. 287 nº 1178), Boyer (pág. 552 nº157. 12. 2), *British Museum* (col. 61: dice sólo *Madrid, 1814*), NUC (pág. 90: indica 32 y 36 pp.) y Palau.

• Valencia, Mompié, 1817, 34 pp., sin *Advertencias*.

Citado por McKnight & Jones (pp. 224-225 nº 1859), NUC (pág. 90) y Palau (pág. 300: dice *Valencia, 1817*).

• Valencia, Mompié, 1825, 31 pp., *Advertencias* en pág. 1.

Citado por Boyer (pág. 552 nº 157. 12. 3), Bustamante (V vol. I pág. 235 nº 2418), Molinaro *et al.* (pág. 130 nº 690 b) y Palau (dice 34 pp.).

Para el análisis de la obra y las referencias al texto uso la ed. de Barcelona, s. a., 32 pp.; cito las *Advertencias* de la ed. de Cruzado, 1797.

*Las Víctimas del amor* se ambienta en Inglaterra, de acuerdo con uno de los tópicos de las formas dramáticas sentimentales del XVIII español, marcadas por el recuerdo de su origen inglés a principios del siglo (véase Bernbaum [1915] 1958). La obra cumple la Unidad de Lugar en un sentido muy amplio (Londres y sus alrededores), en el que acaso (¿72 horas?) pueda considerarse, forzando al máximo la tolerancia, que cumple asimismo la de Tiempo. El autor se refiere cautelosamente a ello en las *Advertencias*:

> El lugar de la escena se extiende a Londres y sus cercanías, ensanche que dio y aun ha seguido en muchas composiciones la religiosidad de nuestros preceptistas franceses. Sólo la unidad de tiempo padece alguna violencia por la precipitación de la catastrófe ...

El argumento es en síntesis el siguiente:

Ana, hija de Lord Darambi, está desde hace diez años casada en secreto con Sindham, criado de su padre, y tiene de él una hija, Pamela, que vive, ignorante de su origen, al cuidado de unos lugareños. El barón de Fronsvill ama a Ana y desea hacerla su esposa, con el beneplácito de Darambi. Ella le revela su estado exigiéndole secreto, pero la confidencia es sorprendida por Cecilia, prima de Ana, joven egoísta, arrogante, desvergonzada y casquivana, que denuncia la situación a Darambi. Al verse descubiertos, los esposos piensan en el suicidio. Darambi los expulsa de su casa después de maldecir a su hija. Fronsvill, en cambio, les ofrece alojamiento en casa de su tío Vaturmán. Éste, sin embargo, no acoge a los fugitivos, limitándose a contratar a Sindham como leñador.

La dureza del trabajo le causa un grave accidente, que acaba con su vida. Ana muere de pesar en brazos de Darambi.

La tesis de la obra es la defensa y exaltación del matrimonio libremente contraído por los cónyuges, al margen de las conveniencias sociales y de la autoridad paterna, y fundado en un amor mutuo que, ignorando el rango y la riqueza, atiende sólo a las cualidades morales del ser humano. Tanto Ana como Sindham justifican repetidamente su pasión recíproca en el atractivo irresistible de la *virtud*, palabra que aparece desde los primeros versos de la obra:

**Ana** (a Sindham) ... El cielo,
que quiso que yo premiara
con el afecto más tierno
tu virtud ...
..... yo amé
tus altos merecimientos
(pág. 1 - véanse también pp. 2, 12, 14, 20)

**Sindham** (a Ana) ... Tu virtud,
que vale por cuanto el cielo
repartió en todos los hombres.
(pág. 2 - también pp. 8, 9, 22)

El amor conyugal así fundado se exalta en el diálogo de los esposos en pág. 2: Ana lo califica de «puro amor» hacia su «idolatrado dueño». Más tarde, ante Fronsvill (pág. 7), afirma que su honor queda «más limpio, más puro y terso» por amar sinceramente a Sindham, a pesar de su bajo origen. Los dos lo enaltecen en un dúo de pág. 5:

**Ana.** Tuya
es mi vida, amado dueño.
**Sindham.** Y tuyo mi corazón.
**Ana.** Sólo ese bien apetezco.
**Sindham.** Y yo sola esa ventura.
**Ana.** Pues ya la estás poseyendo ...
**Sindham.** Pues que ya le estás gozando ...
**Ana.** Vengan males ...
**Sindham.** Vengan riesgos ...
**Los dos.** Que todos me serán dulces
si tu corazón poseo

Uno de esos «diálogos entre dos o tres o más personajes, que hablan y se interrumpen alternativamente» y que tanto disgustaban a Moratín

([1867] 1970 pp. 178-191); aparecen más de una vez en la obra que comentamos (ed. *cit.*, pp. 10, 17, 19).

Antes he hablado, citando a Andioc, de la prudencia con la que expone Zavala su tesis sobra la libre elección de cónyuge basada en el amor inspirado por la virtud. En efecto, tanto Ana como Sindham están a mil leguas de convertir su íntimo convencimiento en rebeldía. Ana habla de *delito*, *atrevimiento*, *crimen*, *culpa*, *ofensa*, *mancilla* y *amor criminal*; declara estar *infamada* y haber olvidado el *honor*, las leyes de la *sangre* y del *cielo*; se arrodilla ante su padre, la turba profundamente su maldición, suplica su perdón, apela a su *heroica piedad* y lo llama, hablando con Pamela, tu *digno abuelo* (pp. 1, 2, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 31). Sindham se expresa en parecidos términos: *culpa*, *delito*, *crimen*, *oprobio*, *afrenta*, *remordimiento*, *humillación* y *ruina* de Ana, *borrón en el papel terso y limpio de su* (de Ana) *claro nacimiento*, arrepentimiento, y perdón de Darambi (pp. 11, 12, 14, 15, 27). La tesis de *Las Víctimas* osa exponerse en el ámbito de las ideas tan sólo en palabras de Fronsvill; en lo que toca a los directamente implicados, se afirma la sumisión a los principios conservadores que condenan el matrimonio desigual y contrario a la autoridad paterna y los dogmas sociales, al mismo tiempo que esa sumisión explícita es eficazmente contrastada en términos emocionales, si no ideológicos. La astucia de Zavala radica en dar pie a la interpretación conservadora de quienes realicen una lectura intelectual, como la de Díez González en su censura antes citada:

> La acción es un buen exemplar que pueda servir de escarmiento a los jóvenes, viendo el desastrado fin a que conduce un casamiento desigual con repugnancia de los padres.

El tono emocional es muy elevado en lo concerniente al lenguaje, las acotaciones, los *tableaux* y las situaciones mismas, correspondientes al ámbito que Diderot llamaba de las *relaciones* (de parentesco familiar): de los esposos entre sí y con su hija Pamela, y de Ana con Darambi. Esta última es la más conflictiva, por implicar fuertes sentimientos irreconciliables: amor filial, aceptación de la norma social encarnada en Darambi, reivindicación de los contrarios valores subversivos.

El patetismo y el sentimentalismo se manifiestan en Ana en su intento de suicidio (pp. 12-13), en los versos desesperados que tacharon los censores (véase *supra*), en la carta que escribe a su padre al fin del acto II (pp. 18-19) o en la escena en que ayuda a su esposo a trasladar un pesado tronco:

> *Entre los dos entran el tronco en la primera cabaña.*

**Sindham.** ¡Qué amor!
**Ana.** ¡Qué virtud!
**Pamela.** ¡Qué padres tan buenos tengo! ... (pág. 20)

También en las actitudes prescritas en las acotaciones:

*Vuelve la espalda para enjugar el llanto*
*Se arroja a sus* (de Fronsvill) *pies*
*Sale precipitadamente, y dando un grito descompasado*
*le* (a Sindham) *detiene el brazo*
*Abrazada a sus* (de Darambi) *rodillas*
*Se aparta con Pamela algunos pasos hacia la derecha,*
*consternada de dolor* (por la muerte de Sindham)
*Ase las manos* (de Sindham) *y se las besa con ternura.*
(pp. 2, 8, 12, 14, 28, 29)

Sindham intenta asimismo suicidarse (pág. 11) y ve a Ana dispuesta a mendigar (pág. 21); en cuanto a las acotaciones que a él se refieren:

Arrójanse ambas a los pies de Sindham, y éste les vuelve el rostro enternecido Pamela se ve arrodillada entre Ana y Sindham, y al decir este verso corren a un tiempo los dos y la levantan enternecidos Sindham se incorpora sobre la parva [...] y al descubrir a Ana y Pamela mira al cielo enternecido ...
(pp. 12, 13, 27)

La niña ha sido diseñada para emocionar al auditorio: sus padres han de ocultarle durante diez años su amor y su origen; pasa hambre (pág. 21) y presencia la muerte de sus padres:

*Se va obscureciendo el teatro.*
*Pamela.* ... ¡Madre mía!
*La coge de la mano.* ¡Qué helada está! ...
.....
*Híncase de rodillas, y plegando las manos dice, mirando al cielo*:
Dad a mis padres la vida
o matadme a mí también. (pág. 30)

Sin olvidar las canciones que entona en los actos I y III, derrochando gracia e inocencia (pp. 9, 26).

Fronsvill es un dechado de bondad y benevolencia humanitaria; se define a sí mismo como «corazón sincero» (pág. 4), como mesurado y racional («tolerar no puedo / que mi voluntad domine / un día a mi entendimiento», pág. 7) y al mismo tiempo sensible (pág. 19). En cuanto al matrimonio (tengamos presente que está enamorado de Ana) es el porta-

voz de la tesis liberal de Zavala: no aceptaría que una mujer le concediera su mano sólo por obediencia (pág. 7); no cree que el amor honesto de un hombre obligue forzosamente a una mujer a corresponderle («las damas nacen libres», dice en pág. 22); ofrece a Ana ausentarse de Londres para eliminar un posible compromiso de ambos (pág. 8); sostiene ante Darambi que es preferible casar a una hija con un hombre humilde y virtuoso que con un rico ruin (pág. 10); intenta ayudar a los fugitivos recomendándolos a su tío Vaturmán (pág. 16) y dona una quinta a Ana, y luego, muerta ésta, a Pamela (pp. 23, 32).

Son antihéroes Cecilia, Vaturmán (cuya dureza y tacañería causa la doble muerte) y Darambi. El padre de Ana ha sido trazado como arquetipo de violencia y autoritarismo. Cuando Fronsvill le pregunta si ella querrá concederle la mano que Darambi le ha otorgado ya, responde:

> Yo contemplo
> que mejor querrá casarse
> que dar su vida a este acero
> [...]
> su amor yo no puedo darle,
> casaros con ella puedo. (pág. 5)

Aprueba la conducta de un rico comerciante que hirió gravemente a su hija por «hallarla casada sin su noticia con un hombre inferior a su calidad» (pág. 10); priva a su hija de todas sus pertenencias, la arroja de casa y la maldice (pp. 15-16). En el último momento reconoce su error, se arrepiente y manda comprar el predio donde murieron su hija y su yerno, para fundar en él un hospital presidido por el mausoleo de las dos víctimas del amor. El mensaje queda así confiado a la hombría de bien de Fronsvill, en contraste con la catástrofe causada por el empecinamiemto de Darambi.

En el teatro sentimental de Zavala, el amor es el más universal de los motivos y conflictos. Cuando se da entre solteros tiene siempre el honesto fin del matrimonio, y no excluye las relaciones físicas anteriores al vínculo, lo cual conduce en ocasiones a las mujeres (como en *Eduardo y Federica*) a graves situaciones cuando, después de haberse entregado a su amado, un contratiempo sobrevenido impide la celebración del matrimonio. En el ámbito del amor conyugal, Zavala plantea, además del tema del matrimonio secreto, el de la separación de los esposos y el de la destrucción de la familia. Los motivos de conflicto se podrían esquematizar como sigue:

1. La imposición de matrimonio y cónyuge por los padres a sus hijos, contrariando los sentimientos de éstos, postergando a la persona elegida por ellos e impidiendo el cumplimento de sus promesas y obligaciones. Es el obstáculo más frecuente y el más pertinaz a causa del autoritarismo de los padres (con excepción de los que aparecen en *Eduardo y Federica* y *El perfecto amigo*), que se niegan a reconsiderar sus decisiones por simple cuestión de principios, porque esperan alguna ventaja del enlace o porque rechazan al cónyuge elegido por sus hijos.

2. En directa relación con el anterior están los dos que suelen justificar el rechazo por los padres del cónyuge deseado por sus hijos: la diferencia de rango social o la pobreza de aquél, más cuando lo uno acarrea lo otro. El rango de Eduarda la hace supuestamente indigna de Ulrico en *La Holandesa*; el de Estuarda, de Roswik en *La Hidalguía de una inglesa*; Ailson no está a la altura de Justina en *La Justina*, ni Sindham de Ana en *Las Víctimas del amor*. Jenwal es un pobre empleado del padre de Faustina en *Jenwal y Faustina*. En *El Amante generoso*, Daerts, padre de Cristina, enamorada de During, odia a éste por tener con él un pleito por la propiedad de un mayorazgo. En *El Calderero de San Germán*, la pobreza sobrevenida de la condesa posibilita las torpes maniobras de Donbrell, y le impide a ella, por un prurito de delicadeza, aceptar la mano de Brancourt. En *El perfecto amigo*, las deudas de Ricardo separan a Eduarda de su prometido Enrique. En resumen, en lo que se refiere al amor entre solteros con fin de matrimonio, las dificultades provienen de la imposición de cónyuge por los padres, de las diferencias de rango y riqueza, de problemas económicos o jurídicos.

3. Entrando ya en el mundo de los casados, Zavala recurre a los más evidentes escollos de la estabilidad del matrimonio. En primer lugar, los celos. De Arnil en *El Amante honrado*, de Erbrik en *La Holandesa*: celos infundados de maridos que aborrecen a sus esposas, huyen de ellas, las engañan o llegan incluso a intentar matarlas.

4. El adulterio, protagonizado, en el teatro de Zavala, exclusivamente por hombres: *El Amante honrado*, *El buen y el mal amigo*.

5. Asociados al adulterio como elementos destructores del matrimonio, la prodigalidad y el juego, las deudas y el embargo de bienes, cúmulo de calamidades que cae sobre esposas abnegadas y nunca rebeldes, y sobre inocentes niños: Zavala dedicó a este tema, tan relevante y repetido en el teatro sentimental desde sus orígenes, su comedia *El buen y el mal amigo*.

6. Asociada también al adulterio y sus consecuencias económicas, la nefasta influencia de las malas compañías: personajes plebeyos o bien

libertinos y petimetres, que engolfan en el vicio a los incautos y los utilizan y despluman: véase la obra que se acaba de citar.

7. Finalmente, la falta de caballerosidad, la maldad y el despotismo de personajes antiheroicos: el uso por Distoorn (*El perfecto amigo*) de su poder para arruinar a Ricardo si no consigue a su hija; la lubricidad y vesania de Croix en *La Holandesa*; la taimada astucia y doblez de Donbrell en *El Calderero de San Germán.*

No es en modo alguno una simplificación del universo dramático de Gaspar Zavala el dividir a sus personajes en positivos y negativos, o *buenos* y *malos*, ya que fue propósito evidente del autor orientar así las emociones de su público.

Los buenos pueden clasificarse así:

1. Mujeres enamoradas. Son emotivas, tiernas y humanitarias en mayor o menor grado: lloran, se desmayan y son víctimas de toda clase de transportes y crisis emocionales. Mitifican y ensalzan el matrimonio y valoran ante todo la virtud y los sentimientos a la hora de amar a un hombre: Ana, en *Las Víctimas del amor*, es un excelente ejemplo. Respetan, obedecen y atienden a sus esposos aunque éstos no lo merezcan, y son capaces de llegar a las más altas cotas de sacrificio: Sidney en *El Amante honrado*, pero sobre todo Quintina en *El buen y el mal amigo* (trata siempre con ternura a su esposo infiel, le entrega de buen grado sus joyas para sus dispendios y devaneos, intenta atraerlo recurriendo tan sólo a su cariño y al de los hijos de ambos, mendiga sin rebelarse y llega incluso a sacar de la cárcel a la querida de su esposo y a conseguir que se enmiende).

Suelen ser obedientes y respetuosas con sus padres (Eduarda en *La Holandesa*) y siguen siéndolo, con matices que no llegan nunca al enfrentamiento declarado, en materia de elección de esposo. Cristina, en *El Amante generoso*, obedece a su padre en cuanto a no casar con During, pero no en cuanto a hacerlo con Kerson, optando en el dilema por la soltería eterna. Faustina, en *Jenwal y Faustina*, es el más interesante de los personajes femeninos de Zavala por su enérgica defensa de un matrimonio que ha de ser de elección forzosamente libre para que puedan cumplirse en él los requisitos y deberes que la Iglesia y la sociedad exigen, ante todo a las mujeres.

2. Hombres enamorados. Son compendio de caballerosidad y virtud, como el During de *El Amante generoso*: recomienda a Cristina que, aun dependiendo de ello la felicidad de los dos, obedezca a su padre; mantie-

ne a éste y a su familia en secreto, perdona sus deudas y ofrece dotar a Cristina para que se case con su rival; respeta la prohibición de los duelos, aun sintiéndose afrentado y siendo militar. Son apasionados y sentimentales (Ulrico en *La Holandesa*) y constantes y desinteresados hasta el sacrificio: Falclan en *El Amante honrado*, Enrique en *El perfecto amigo* (intenta venderse como esclavo para salvar de la ruina a Ricardo), Jenwal en *Jenwal y Faustina* (entrega sus cortos ahoros a Darmont, que lo desprecia, lo despide y le niega la mano de su hija; sin que éste lo sepa se constituye preso en fianza suya; le hace llegar dinero que ha tomado prestado en condiciones leoninas).

3. Amigos generosos. Anselmo en *El buen y el mal amigo* (paga repetidas veces las deudas de Leonardo, corre en secreto con los gastos de su casa, gestiona su pleito y consigue que lo gane, visita a Rita, querida de su amigo, para convencerla de que lo abandone y es afrentado por ella y sus perdularios amigotes); Esmit en *El perfecto amigo* (paga las deudas de Ricardo y queda por ello en la indigencia, luego se enrola en lugar de Enrique cuando éste es movilizado); Smirn en *Jenwal y Faustina*; la condesa en *La Hidalguía de una inglesa*; Fronsvill en *Las Víctimas del amor*.

4. Criados fieles, generosos y sacrificados: Eliseta y Fabricio en *El Amante generoso*, Beti en *El Amante honrado*, Lucía en *El buen y el mal amigo*. Aconsejan con lealtad, sirven en la miseria llegando a entregar a sus amos sus escasos ahorros, canalizan la ayuda encubierta de los amigos generosos. El caso extremo es el de Alfonso en *El Calderero de San Germán*: ante la indigencia de su ama, y tras emplear en mantenerla todos sus ahorros, trabaja en horas libres y en secreto hasta la extenuación, poniéndose en peligro de muerte.

5. Nobles humanitarios, no engreídos de su estado. La condesa en *El Calderero de San Germán* (al empobrecer decide con toda naturalidad buscar un alojamiento modesto y un empleo, y cuida y atiende a su criado Alfonso con sus propias manos); Brancourt en la misma comedia (pronuncia ante el rey un discurso democrático sobre la dignidad de los trabajadores, la opresión que sufren y la igualdad de clases); Fronsvill en *Las Víctimas del amor*, y muy especialmente el Donbay de *Eduardo y Federica*, singular retrato de *gentleman farmer* ilustrado: lee a sus aldeanos libros instructivos, premia a los inventores de una bomba contra incendios, un arado de dos rejas, una noria o un torno de hilar, recompensa los actos de generosidad y virtud de los que tiene noticia y, en concordancia con todo ello, no pretende imponer cónyuge a

su hijo (todo en el seno del tradicional elogio del campo en detrimento de la ciudad, y en contraste con el cortesano Derikson, rodeado de parásitos y petimetres).

Los *malos* son, en el teatro de Zavala, de dos clases: estáticos, permanentes o impenitentes, y evolutivos o arrepentidos. Los malos impenitentes se caracterizan por ser libertinos, petimetres, frívolos, cobardes y fanfarrones, cínicos e interesados en la riqueza, engreídos de su nobleza cuando la poseen, pedantes, hipócritas, deshonestos, egoístas y carentes de compasión y generosidad. Kerson en *El Amante generoso*, Claudino en *El buen y el mal amigo*, Distoorn en *El perfecto amigo*, Riseu en *La Hidalguía de una inglesa*, Vangrey y Eduardo en *Jenwal y Faustina*, Vaturmán en *Ana y Sindham*. Destacan dos personajes de extrema villanía: Donbrell en *El Calderero de San Germán* y Croix en *La Holandesa*.

El primero priva a la condesa viuda de su pensión, en venganza por su desdén, e intenta raptarla utilizando una orden falsificada del rey, tras haber calumniado al intachable Brancourt. El segundo intenta violar y asesinar a Adelina-Eleonora y abusar de Eduarda, y en todo momento actúa como un monstruo enloquecido y sediento de sangre. Ambos, sobre todo el segundo, son buenos ejemplos del *villano gótico* que aparece en el teatro español de fines del XVIII (véase Carnero 1992 d y la bibliografía citada).

En cuanto a los malos arrepentidos, Zavala insiste, de acuerdo con lo que era un tema candente para la sociedad de su época, en presentarnos padres despóticos, brutales y violentos que se obstinan en merecer la obediencia ciega de sus hijos en materia matrimonial, y llegan a toda clase de amenazas verbales, a la violencia física y al uso de armas contra ellos, y a abandonarlos en la total indigencia: Daerts en *El Amante generoso*, Darmán en *La Hidalguía de una inglesa*, Darmont en *Jenwal y Faustina*, Darambi en *Ana y Sindham*.

También esposos pródigos y adúlteros (Arnil en *El Amante honrado*, Leonardo en *El buen y el mal amigo*), mujeres disolutas (Rita en *El buen y el mal amigo*) o envidiosas (Cecilia en *Ana y Sindham*) o criados que se ven obligados a secundar los torpes designios de amos malvados (Vesmer en *La Holandesa*).

Debe señalarse que el arrepentimiento de los padres se produce habitualmente cuando el cónyuge antes rechazado, además de haber dado conmovedoras pruebas de honestidad y virtud, se enriquece o revela su nobleza hasta entonces oculta. La excepción preclara la constituye el Donbay de *Eduardo y Federica*, respetuoso siempre de la voluntad de su

hijo Eduardo sin importarle el rango o la riqueza de la mujer por éste elegida. Similar es el Ricardo de *El perfecto amigo*.

*Las Víctimas del amor* alcanza, por el *desastrado fin* de los dos protagonistas, el grado mayor de patetismo que ofrece el teatro de Gaspar Zavala. A ese desenlace trágico, a lo que implica a la hora de situar la obra en la gama de géneros dramáticos que la época ofrece, y a la presencia de ilustraciones musicales dedicaré la segunda parte de este estudio.

* * *

Zavala fue un dramaturgo que intentó ante todo interesar al público deseoso de aventura y espectáculo, lo que lo enfrentó a los representantes de la preceptiva neoclásica, por quienes se sintió sin duda acosado, como Comella y tantos otros. En la Advertencia a *La Hidalguía de una inglesa* manifiesta haber cumplido las «decantadas unidades», escrito los parlamentos de sus personajes de acuerdo con las exigencias del Decoro y respetado las costumbres y la Verosimilitud, aunque todas esas reglas, en su opinión, son más propias del teatro leído que del que tiene que plantearse como espectáculo escénico. Su hostilidad contra los censores neoclásicos es evidente, especialmente contra el que reseñó su *Carlos Quinto sobre Durá* en el *Correo de los ciegos*[1]: los acusa de ignorar lo que implica el hecho teatral, de pedantes y de afrancesados. En la dedicatoria de *La Toma de Milán* declara no aspirar a «los casuales panegíricos de nuestros crítico-modernos»; y en el prólogo a la parte primera de *Carlos XII* habla de las «rígidas y ridículas leyes de nuestros preceptores dramáticos», aunque aquí parece intentar una solución de compromiso o equilibrio entre el gusto popular y las exigencias neoclásicas: concede los errores que en geografía y cronología cometen algunos autores, pero también señala que es inevitable obedecer a la presión impuesta por la demanda del público y las exigencias de los actores, que ante todo buscan el halago del favor popular y el éxito económico.

La *loa alegórica* que acompaña *El Amor perseguido y la virtud triunfante* desarrolla el siguiente argumento: el templo de la Inmortalidad se halla en poder del Capricho, que ha arrojado de él a la Justicia. Desfilan las Ciencias y las Artes, precedidas por la Aplicación, que les franquea el templo. El Capricho pone reparos a la entrada de la Poesía, que se defiende citando a Platón y, muy largamente, ambos Testamentos, Padres de la Iglesia, emperadores romanos y reyes españoles. El Ca-

pricho replica que, con todo, él es más poderoso, y rechaza a la Declamación (la actividad y profesión de actor) esgrimiendo argumentos morales y la doctrina de la Iglesia. Replica la Declamación con idénticos argumentos, aduciendo además la protección recibida de Luis XIV, Richelieu, Felipe V, Fernando VI y Floridablanca. El estrépito del debate hace salir a la Inmortalidad, que sentencia en favor de Poesía y Declamación. La loa lleva 72 notas de muy subida y estrafalaria erudición, y nos deja sin identificar el referente real del Capricho, destinatario de tal defensa del teatro. No hay alusión a doctrina literaria alguna que justifique el imperio de aquél, y sí, en cambio, a razones morales de procedencia eclesiástica. Pudiera ser que Zavala pretendiera tan sólo hacer alarde de la cultura que le negaban sus adversarios, los defensores de las «decantadas unidades», o bien que intentara protegerse del rigor de la censura eclesiástica y política, redoblado por los acontecimientos revolucionarios de la vecina Francia.

En las *Advertencias al lector* unidas a algunas ediciones de *Las Víctimas*, Zavala, que ha titulado la obra *Comedia*, vacila en cuanto a esa denominación y escribe:

> El presente drama, ya sea cómico en todas sus partes como creo, o ya trágico como quieren ... algunos (véase nota 5).

Drama, comedia o tragedia ... La duda de Zavala lo fue igualmente de una época en la que todavía estaban vigentes el credo y la terminología del Neoclasicismo, aunque en pugna con fórmulas dramáticas innovadoras, en cuyo seno cobra sentido *Las Víctimas del amor*. Es uno de los temas más apasionantes para el historiador de la teoría y la práctica del teatro dieciochesco, y merece que nos detengamos un tanto en él.

El Neoclasicismo distinguía la Tragedia y la Comedia como dos géneros perfectamente delimitados, entre los que no cabían intermedios o híbridos. Tragedia, según Luzán, es:

> Una representación dramática de una gran mudanza de fortuna acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.
>
> ([1737] 1977, pág. 433).

Las características de la Tragedia son las siguientes:

1. Desenlace desgraciado.

2. Asunto y personaje históricos, porque lo realmente sucedido y divulgado ha de afectar más al espectador y ser más didáctico, y porque, siendo el héroe trágico un príncipe, la historia conservará por fuerza acciones suyas dignas de ser dramatizadas.

3. El héroe trágico debe ser moralmente intermedio. La Tragedia exige un final desgraciado, y produce su efecto didáctico gracias a la *kátharsis* o purificación de las pasiones; ésta a su vez exige que el espectador sienta terror y piedad ante el héroe, al mismo tiempo que acepta moralmente su castigo. Esos sentimientos no puede producirlos un héroe totalmente virtuoso ni uno totalmente vicioso, sino uno básicamente virtuoso pero lastrado por un vicio, una falta o un error.

Esta última cuestión se aclara mediante un esquema de las combinaciones entre las categorías morales de héroes y el desenlace desgraciado: a) absolutamente bueno que pasa de la felicidad a la desgracia: es injusto y moralmente repugnante. Produce piedad y terror pero no aceptación moral. b) absolutamente malo: es justo y moralmente obvio. No produce piedad ni terror, aunque sí aceptación. c) moralmente intermedio: produce piedad, terror y aceptación, siendo el único caso en que se dan los tres requisitos de la *kátharsis*.

4. El héroe trágico debe ser de rango elevado, porque los príncipes están rodeados de veneración y sus destinos, los únicos que admiten grandes mudanzas de fortuna, afectan a la colectividad. Ese rango obliga a hacerlos obrar movidos por las pasiones propias de su grandeza (ambición, orgullo, afán de poder).

> La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas, con fin alegre y regocijado, y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste.
>
> (Luzán *op. cit.* pág. 528)

Es decir: final feliz, asunto y personajes ficticios y de rango social bajo (pueblo y clase media), moralización por medio de la ridiculización del vicio:

> Lo que más importa en las comedias es que la virtud se represente amable y premiada, y el vicio feo, ridículo y castigado ...
>
> (Luzán 1751, a pp. 11-12)

Prescindo en esta apretada síntesis de los dogmas del Neoclasicismo doctrinario de la posibilidad, de acuerdo con Aristóteles, de una tragedia de héroe inventado; del alejamiento de la Tragedia del espacio/tiempo del espectador, y de la polémica inclusión o exclusión del amor entre las pasiones trágicas.

Desde ese conjunto de principios, ¿qué podía considerarse *Las Víctimas del amor*? El desenlace es trágico; el asunto y los personajes, ficticios; los héroes, uno de rango elevado (Ana) y el otro de origen plebeyo (Sindham); el tema, el amor. En cuanto a la catadura moral de los héroes, quedamos en la duda de si son absolutamente buenos, o bien moralmente intermedios. En resumen, un engendro monstruoso y bastardo. Santos Díez González, en su censura ya citada, considera que la obra ilustra la confusión, procedente del extranjero, entre Tragedia y Comedia, y señala que la acción es trágica, los protagonistas no son ilustres, se titula comedia, y pone en escena «un torbellino de afectos que dan al traste con todas las leyes de la comedia» y que es impropio de las «comedias regulares». Al reseñar la obra el *Memorial literario* de Mayo 1789, dictaminó que no se trataba ni de comedia ni de tragedia, sino de «un drama comitrágico, porque comenzando cómico acaba en tragedia» (*cit.* por Coe 1935 a, pág. 231).

Sobre el quebrantamiento del sistema teatral neoclásico intenté hace años (Carnero 1983, cap. 2) una síntesis a la que remito al lector, y a las más extensas y mejores de Lanson [1903[2]] 1970, Gaiffe [1910] 1970 y Bernbaum [1915] 1958. Por una parte, este teatro innovador procede de Inglaterra (la primera obra anotada por Bernbaum es de 1696), país donde el Neoclasicismo fue un fenómeno no predominante; por otra, su extensión tiene una clara explicación sociológica. La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro en el que el género elevado estaba reservado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases («particulares y plebeyos», en palabras de Luzán) objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto teatral no cómico era incompatible con su protagonismo social, con su demanda cultural y con los pujos liberales que producirían después la Revolución. La burguesía necesitaba un teatro que encontrara recursos dramáticos en su mis-

ma realidad social. Esos recursos no podían ser de caracter heroico ni cómico sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos de una clase autodefinida en tres terrenos: el de la moral (una ética fundada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho.

Los dramaturgos que protagonizaron esta *tercera vía* entre Tragedia y Comedia fueron conscientes del paso que estaban dando, y reivindicaron su derecho a darlo. Escribió Steele en el prefacio a *The lying lover*:

> The anguish he there expresses, and the mutual sorrow between an only child and a tender father in that distress are, perhaps, an injury to the rules of Comedy; but I am sure that they are a justice to those of morality.
>
> (Steele [1704] 1971, pág. 115)

Y Aaron Hill en el de *The fatal extravagance*:

> The rants of ruined kings of mighty name
> for pompous misery small compassion claim.
> Empires o'erturned and heroes held in chains
> alarm the mind but give the heart no pains.
> To ills remote from our domestic fears
> we lend our wonder, but without our tears.
>
> (*Cit.* por Bernbaum, pág. 129)

En *The London merchant*, Lillo dedica el prólogo a defender la licitud de una tragedia no heroica sino dedicada a los acontecimientos propios de la vida de las personas comunes; y en los actos I y III el personaje Thorowgood elogia a la clase media y sus negocios por su contribución al bienestar público (Lillo [1731] 1965[2], pp. 41-43, 53-57, 93). Goldsmith, en un ensayo de 1773, reconoce la imposibilidad de alojar este tipo de teatro en el universo neoclásico (Goldsmith [1773] 1966).

En el prólogo a su anónima *Silvie*, Paul Landois reconoce la extrañeza que su obra ha de producir a quien la juzge desde la distinción entre Tragedia y Comedia, y reivindica los temas y los personajes contemporáneos, idénticos a los que ofrece al espectador su experiencia cotidiana, como objeto trágico ([Landois] [1742] 1973[2], pp. 6, 8-9, 12-13). Anticipa Landois los argumentos de Diderot en los *Entretiens sur «Le Fils naturel»* y *De la poésie dramatique* (véanse [1757] 1951 y [1758] 1875), sobre el mayor y mejor didactismo de un teatro dedicado a los problemas y pasiones del hombre corriente al margen de las restricciones cómicas, argumentos aplicables igualmente (véase el *Éloge de Richardson*, [1762] 1951) a la nove-

la. Rousseau, al margen de su escepticismo sobre los efectos morales del teatro y sobre su misma existencia, opinaba que la Tragedia y la Comedia, por exceso y por defecto respectivamente, se alejan del hombre real contemporáneo, que no se reconoce en ellas y no puede, por lo tanto, deberles ningún aprovechamiento moral (Rousseau [1758] 1948, pp. 35-37).

Con la violencia que lo caracteriza, Mercier proclama la obsolescencia de los dos géneros neoclásicos y de su distinción, exige la sustitución de la Tragedia por «la représentation de la vie civile», y un nuevo género con el patetismo de la Tragedia y el realismo de la Comedia, sin el alejamiento de la realidad de la primera ni la ridiculización de la realidad de la segunda ([Mercier] [1773] 1970, pp. IX, 16-18, 29, 33). El más cordial Beaumarchais, en el *Essai sur le genre dramatique sérieux* que antepuso a *Eugénie*, habla de un género intermedio «entre la tragédie héroique et la comédie plaisante», sin comicidad, con un argumento novelesco (Beaumarchais [1767] s.a.). Cuando Condorcet, al ingresar en la Academia Francesa en sustitución de Saurin (que había traducido *The Gamester* de Moore), tuvo que hacer el elogio de aquél, se refirió a un tercer género entre Tragedia y Comedia, dedicado a expresar no las pasiones aristocráticas de los personajes convencionalmente trágicos, sino «les seules passions personnelles» (Condorcet 1782, pág. 24). El nuevo teatro, en efecto, había destronado a la Tragedia, como reconoció Aléxis Piron en su prefacio a *Calisthène* (Piron 1799, pág. 151).

El nuevo teatro, admitido tibiamente por unos, reclamado enérgicamente por otros, recibió, como era de esperar, condenas múltiples, con diversos grados de encarnizamiento: de Palissot en sus *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature* (Palissot, IV, 1777, pág. 97), de Sabatier de Castres (Sabatier, II, 1781, pág. 175) en *Les trois siècles ...*, de Cailhava d'Estendoux en *De l'art de la comédie* (Cailhava [1772] 1786, pp. 18-26), de La Harpe en su *Cours de littérature* (La Harpe [1799-1805] 1834, pp. 141-145). No lo admitió Moratín en *El Delincuente honrado* (aunque la obra le parezca de algún modo aceptable) ni en términos generales:

> [El poeta cómico] debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas. No usurpe a la tragedia sus grandes intereses, su perturbación terrible, sus furores heroicos. No trate de pintar en privados individuos delitos atroces que por fortuna no son comunes, ni aunque lo fuesen pertenecerían a la buena comedia, que censura riendo. No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos para

> excitar interés por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamás ni es posible que nunca suceda.
>
> (Moratín [1825] 1830, pp. XXXIX, XLIX-L)

Tampoco Andrés Miñano, que en su Discurso preliminar a *El gusto del día* afirma que el ridículo es el único propósito lícito en la comedia, y enumera, como defectos de «Coz de Buey», la inverosimilitud, la falta de decoro, el tono excesivamente lírico y la inmoralidad ([Miñano] 1802, pp. IV - XI).

Sí, en cambio, Santos Díez González, en el cap. 2 del libro IV de sus *Instituciones poéticas*, siguiendo al P. Andrés (Díez González 1793, pp. 111-118) y en términos de moralización, como Luzán en las *Memorias literarias de París* (véase Carnero 1990), sin alcanzar ninguno de los dos el entusiasmo de Marmontel ([1763] 1972, pp. 147-150).

*The London merchant* de Lillo es una obra truculenta, que termina con la muerte del protagonista, Barnwell, después de haber éste asesinado a su tío. En *Le Préjugé à la mode* de La Chaussée el tono es moderadamente sentimental, y asistimos a la reconciliación feliz y amable de los esposos. *El Delincuente honrado* de Jovellanos, tras situaciones de elevado patetismo, termina con la reunión de los esposos y la reconstitución de la familia, mientras *Las Víctimas del amor* concluye en la muerte de Ana y Sindham. Es necesario preguntarse qué matices adopta el nuevo teatro del que venimos hablando, hasta qué punto exigen la distinción en él de géneros, y cómo debemos designarlos.

El XVIII utilizó una amplia gama de términos para denominar unas producciones que se negaban a reconocer la dicotomía tradicional entre Tragedia y Comedia. La más socorrida y menos comprometedora fue la de *drama*; junto a su significado tradicional de obra teatral de cualquier índole[2], vino a designar lo que, a falta de mayor precisión, se entendía como híbrido entre los dos grandes géneros reconocidos. Veámoslo con toda claridad en Condorcet (*op. cit.* pág. 23):

> L'amour de la nouveauté a fait aux Drames presque autant de partisans que le respect pour l'Antiquité leur a donné d'ennemis; & ce genre est célébré avec enthousiasme ou dénigré avec fureur, comme un des fruits de la philosophie moderne.

También, marcando desde la actualidad del momento la acepción que pretendo señalar, en las *Memorias* de Goldoni:

Quand je parle de la vertu, je n'entends pas cette vertu héroïque, touchante par ses désastres et larmoyante par sa diction. Ces ouvrages, *auxquels on donne en France le titre de «drames»*, ont certainement leur mérite; c'est un genre de représentation théâtrale entre la comédie et la tragédie ...

([1787] 1968, pág. 269. La cursiva es mía)

En los *Eléments de littérature* de Marmontel:

*Drame*. On donne aujourd'hui plus particulièrement ce nom à une espèce de tragédie populaire, où l'on représente les événements les plus funestes et les situations les plus misérables de la vie commune ...

(1828, pág. 176)

En Élie-Catherine Fréron:

Le genre entre la Tragédie et la Comédie exprime d'un ton moins élevé et non moins touchant les malheurs, mérités ou non, qu'éprouvent des personnes d'une condition privée [...]

Drames attendrissants, espèce d'ouvrage dont ce siècle s'est attribué l'invention ...

Drames bien relevés et bien pathétiques ...

(La primera cita, de un párrafo sobre las tres especies de drama: Tragedia, Comedia, drama nuevo; la tercera, de otro sobre y contra Mercier. *Cit.* por Biard-Millérioux, pp. 389, 411, 413; véase *ibíd.* pág. 389 n. la vacilación terminológica de Fréron sobre *drame*, *tragédie bourgeoise*, *genre larmoyant*, *genre sérieux*).

Y sobre todo en uno de los más activos defensores del teatro innovador, Sébastien Mercier; el escritor consciente, afirma,

Songeant qu'il est au dix-huitième siécle, il laissera dormir les monarques dans leurs antiques tombeaux; il embrassera d'un coup d'oeil ses chers contemporains, & trouvant des leçons plus utiles à leur donner dans le tableau des moeurs actuelles, au lieu donc de composer une tragédie, il fera peut-être ce que l'on appelle un Drame.

Le Drame (on ne saurait trop le répéter) est la représentation, le tableau de la vie bourgeoise en toutes ses situations, soit gaieté, soit douleur, soit sentiment, soit morale.

Déterminons si nous ne venons pas de nous enrichir d'un genre plus vrai, plus instructif que la tragédie & la comédie même. Car si le nouveau genre dramatique [...] réunissoit tout l'intérêt de la tragédie par ses scènes pathé-

tiques, & tout le charme naïf de la comédie par la peinture des moeurs [...] si du mélange de ces deux genres mal-adroitement séparés resultoit un nouveau genre, plus sain, plus touchant, plus utile, peut-être que le Drame seroit incomparablement préférable & par son but & par ses effets.

([Mercier] [1773] 1970, pp. 16, 140 n., 17-18)

Los detractores de las novedades reclamadas por Mercier usaron asimismo, para denigrarlas, la palabra *drama*, que les evitaba entrar en matices más precisos de una teoría que se negaban a admitir:

Les auteurs qui se bornent à faire des drames, parce qu'ils trouvent très-commode de prendre dans un roman le fond de leur sujet [...] trouvent encore plus commode de transporter tout cela sur la scène sans prendre la peine de faire des vers, & ne manquent pas de s'écrier que la prose est plus naturelle.

(Cailhava, *op. cit.* pág. 196)

Le mal est venu principalement de la manie des Drames, qui ont accoutumé le public à ne plus être ému que par des scènes lugubres, & qui lui ont fait perdre, assurément sans le dédommager, le goût de la vraie Comédie.

Les auteurs de ces drames monstrueux & sombres qui ont deshonoré notre scène ...

Ce nom, qui autrefois signifiait généralement toute espèce d'action théâtrale, s'applique aujourd'hui particulièrement à ces romans dialogués qui prétendent à l'intérêt. Il se donne encore aux tragédies que Mr. Diderot appelle domestiques...

(Palissot, VII, 1779, pp. 288, 375, y IV, 1777 pp. 368-369)

Además de *drame*, denominación ambigua y demasiado genérica, y de alguna pintoresca que no llegó a prosperar (como *romanédie*, que habría que traducir por *noveledia*, alusiva al carácter *romanesque* de los argumentos y a las tribulaciones y aventuras de los personajes), hubo otras más precisas, o con mayor capacidad de serlo, no siempre aprovechada. Lillo afirma en el prefacio a *The London merchant* que su propósito es «to answer the end of tragedy», y que la obra es una tragedia «accomodated to the circumstances of the generality of mankind»:

If princes etc. were alone liable to misfortunes arising from vice or weakness in themselves or others, there wou'd be good reason for confining the characters in tragedy to these of superior rank; but since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the di-

> sease [...] I have attempted, indeed, to enlarge the province of the graver kind of poetry [...] Plays founded on moral tales in private life may be of admirable use [...] I was unwilling to lose the opportunity of saying something of the usefulness of tragedy in general, and what may be reasonably expected from the farther improvement of this excellent kind of poetry.
>
> (Lillo, *op. cit.* pp. 40 - 42)

Es decir, una verdadera tragedia (con fin desgraciado, por supuesto) pero con personajes no exclusivamente principescos, y sobre asuntos y problemas habituales en la vida real de tales personas comunes. Landois titula su obra *Tragédie bourgeoise* y señala sus diferencias con respecto a la *tragédie ordinaire*, no sólo en el uso de la prosa sino, como Lillo, en lo tocante a personajes y asunto:

> **Le Commandeur.** [...] Vous avez pu remarquer que le grand reproche qu'on vous prépare est celui d'avoir traité un sujet bas.
>
> **L'Auteur.** Je vous avoue, Monsieur, que ces termes de bas & de noble sont fort équivoques. Ne peut-on jamais mettre que des princes sur la scène? Une pièce dramatique est une représentation de la vie; & sans vouloir interdire la scène aux héros, j'imagine qu'on peut y faire paroître des personnages, dont la vie ayant un peu plus de rapport avec celle des spectateurs, devroient naturellement intéresser davantage.
>
> ([Landois] *op. cit.* pp. 5, 12-13)

Diderot, apasionado y disperso, oscilante siempre entre el discurso y la anécdota, entre el razonamiento y la expansión lírica, habla de *tragédie domestique et bourgeoise* a propósito de *Silvie*, *The London merchant* y *The Gamester*. Más adelante, inmediatamente después de mencionar a Terencio, define el *genre sérieux* como intermedio entre la Tragedia y la Comedia, carente de piedad, terror y humorismo, y caracterizado por el interés que ha de despertar en todo espectador una obra «où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses et où l'action s'avancera par la perpléxité et les embarras [...] Le burlesque [Comedia tradicional] et le merveilleux [Tragedia íd.] sont également hors de la nature [...] Que le sujet en soit important, et l'intrigue simple, domestique et voisine de la vie réelle [...] Que votre morale soit générale et forte». Acto seguido distingue el *genre sérieux* de la *tragédie bourgeoise*:

> Voilà donc deux branches du genre dramatique qui sont encore incultes [...] Faites des comédies dans le genre sérieux, faites des tragédies do-

mestiques [...] La tragédie domestique et bourgeoise à créer. Le genre sérieux à perfectionner.

Todo esto en los *Entretiens sur «Le Fils naturel»* (pp. 1232, 1244-1247, 1253, 1268)[3]. En *De la poésie dramatique*, el espacio entre la Comedia y la Tragedia convencionales («la comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands») se divide entre la *tragedia doméstica* y la *comedia seria*, admitiendo esta última dos orientaciones, una cómica y una trágica.

Mercier (*op. cit.*, pp. 246-251) justifica una tragedia dedicada a los *infortunios de la virtud*, contra la regla (expuesta *supra*) que proscribe el paso a la desgracia de los buenos; al margen de las implicaciones políticas que en ello ve Mercier, no es preciso destacar la enorme fecundidad de tal idea en el teatro sentimental y patético.

Beaumarchais se refiere a la vacilación de los adversarios del nuevo teatro entre los conceptos de *tragi-comédie*, *tragédie bourgeoise* y *comédie larmoyante*, y parece a su vez identificar *drame sérieux* y *tragédie domestique* (*op. cit.*, pp. 53, 60). Marmontel habla de *tragédie populaire* a cuento de *The London merchant*, y de *comique attendrissant* (*op. cit.*, pp. 147-150, 404-405). Augusto Guillermo Schlegel[4], de *drama serio*, *emocionante e instructivo*, *drama sentimental* y *lacrimógeno* y *tragedia burguesa* ([1809-1811] 1971, I pág. 270, II pp. 115, 118, 338-339). Melchior Grimm distingue tres vías de innovación en Diderot: la comedia terenciana, adaptada a las costumbres contemporáneas; una comedia terenciana pero más seria y patética; y la comedia doméstica (*cit.* por Monty 1961 pp. 60-65).

Cailhava identifica *comique larmoyant* y *drame* (*op. cit.*, pág. 20); Palissot (IV, 1777 pág. 97) considera sinónimos *le comique larmoyant* y *la tragédie domestique*. Sabatier menciona las *comédies dolentes* y *larmoyantes* en el artículo sobre Beaumarchais, las *comédies purement attendrissantes*, *le comique larmoyant* y la *tragédie bourgeoise* en el dedicado a La Chaussée (*op. cit.*, I pp. 242, 244, 495, 497, 498). Goldsmith usa las expresiones *bastard tragedy* y *weeping sentimental comedy* (*op. cit.*); La Harpe, las de *comédie mixte ou drame*, *drame sérieux*, *drame honnête*, *tragédie domestique* y *bourgeoise* (*op. cit.*, pp. 141-161, 175, 182-184).

Luzán escribe en sus *Memorias literarias de París* que La Chaussée es «autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epítheto de *larmoyantes* (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas exprime con

grande arte el autor» (Luzán 1751b, pág. 80); en el prefacio a *La Razón contra la moda* se extiende sobre el didactismo y sus requisitos, especialmente la Ilusión teatral y las Unidades, sin ocuparse de la índole de la obra, a la que llama *comedia*. Jovellanos, en el *Curso de Humanidades*, llama a su *Delincuente*, *comedia tierna*, *drama sentimental* y *especie de drama o comedia* ([1858] 1963, pág. 146).

El Duque de Almodóvar usa las expresiones *comédie larmoyante* y *comedia lastimera o plañidera*, aunque le parecen impropias; son obras, dice, «de una seriedad y ternura que toca en trágico, y algunas de ellas pecan ya en demasiado lúgubres y metafísicas»; «semejantes dramas nuevos» no deben llamarse tragicomedias, y en parte «faltan al legítimo estatuto de la comedia». Ello es causa de que, como señalamos antes, «algunos autores, no atreviéndose a señalar clase a semejantes producciones, se sirvan a veces del nombre genérico de *drama* o pieza» (Silva 1781, pp. 241-246). Para Moratín, *La Razón contra la moda* es *comedia*, y *El Delincuente honrado*, *tragicomedia* ([1825] 1830, pp. XXXI, XXXIX). El discurso preliminar en *El Gusto del día* de Miñano comienza así:

> *El Gusto del día* tiene por objeto contener los progresos de las comedias tristes o lastimeras. El autor conoce bastante lo arduo de su empresa; sabe muy bien que esta especie de dramas sentimentales lleva en sí misma grande atractivo y recomendación.

Forner, en su *Apología del vulgo*, se declara partidario de una comedia más próxima, en su seriedad, a la realidad y a los sentimientos del espectador contemporáneo:

> Mas no por esto se entienda que pretendo reducir rigurosamente las obras dramáticas a las dos solas especies de Tragedia y Comedia irrisoria [...] Hay en el hombre mil sentimientos deleytables independientes de la lástima y de la risa [...] [Son] innumerables los acontecimientos que pueden enseñar al hombre por medio de aquellos sentimientos que no arrancan lágrimas ni carcaxadas [...] La representación de las acciones buenas [...] causará en el pueblo una impresión tan deliciosa como la del carácter más ridículo.
>
> ([Forner] 1796, pp. XXV - XXVI)

Juan Andrés parece identificar *drama serio*, *comedia seria*, *lastimosa* o *patética* y *tragedia urbana*, innovación que atribuye a La Chaussée, para quien «la ternura y el afecto ocupaban el lugar del ridículo y burlesco que deleytaba en otras comedias». Considera que *Eugénie* de Beaumarchais es «la obra magistral de las comedias patéticas», muy superior a las de Diderot, y cita también a Collé, Mercier, Baculard, Saurin, Fal-

baire y Sedaine. No debemos sentirnos atados, sigue, por la distinción neoclásica entre Tragedia y Comedia; las nuevas formas deben admitirse por su capacidad de emocionar y moralizar, superior acaso a la de «la heroyca tragedia y la burlesca comedia», descontando el tono excesivamente *romanesco*, lúgubre y desaforado por el que algunas resultan lastradas (1787, pp. 218-226, 355-362).

Terminaremos nuestro recorrido en las *Instituciones poéticas* de Santos Díez González, donde se dedican unas páginas a la *Tragedia urbana*, definida como sigue:

> La tragedia urbana es imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males agenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante.

Este tipo de tragedia, según Don Santos, puede ser de tema inventado, a diferencia de la heroica; y claro está que el elemento básico en su definición lo es el adjetivo *urbana*. Éste implica acciones no viles ni ridículas sino serias y respetables, propias de la clase media y no del pueblo bajo:

> Las acciones urbanas, en nuestro concepto, son las que comúnmente pasan entre personas de un carácter regular, y no entre las de un carácter ridículo; y entre caballeros, y no entre gente plebeya [...] En suma, se puede decir que la palabra *urbana* se pone en contraposición del *ridículo* que caracteriza a la comedia.

Sigue la explicación de la definición:

> Toma el nombre de tragedia pues mueve los afectos de lástima, temor y esperanza, que aunque no sean tan vehementes como los de la tragedia heroyca, son tristes y lastimosos, y en cierta manera trágicos. Dícese *de un éxito feliz* porque la disposición, adornos y conducta han de ser de manera que los espectadores estén suspensos y dudosos del éxito, aunque con algunos visos que algún tanto los inclinen a esperarlo feliz. Y efectivamente, no deberá ser infeliz ...
>
> (Díez González 1793, pp. 113 - 115)

De modo que, por muy insólito que pueda parecernos, Díez González nos está tipificando una tragedia que termina felizmente.

El teatro innovador del que venimos hablando fue llamado, como se ha visto, *drama*, *comedia seria*, *comedia sentimental* y *tragedia burgue-*

*sa*, con todas las variantes adjetivales imaginables. Dichas denominaciones fueron usadas unas veces (las menos, y con insuficiente claridad) para designar géneros distintos; otras (las más) como meros sinónimos. Su acuñación y su confusión revelan que quienes las emplearon eran, con raras excepciones, incapaces de independizarse del pensamiento y la terminología del Neoclasicismo, aun para formular propuestas extra o anti-neoclásicas. La confusión terminológica procedente del XVIII ha sido frecuentemente heredada por la historiografía y la crítica, hasta nuestros días. No hay problema en ello si se pretende reflejar los usos dieciochescos, o bien referirse en conjunto a lo que todas las modalidades del fenómeno teatral en cuestión tienen en común; pero, en mi opinión, si desde nuestro punto de vista queremos describirlo adecuadamente, debemos precisar algo más.

Recordemos las características, enumeradas más arriba, de la Comedia y la Tragedia neoclásicamente entendidas como géneros separados. La innovación teatral de la que estamos hablando supone que en una misma obra aparezcan conjuntamente:

a) Asuntos de la vida cotidiana contemporánea y de ámbito privado y familiar (problemas del matrimonio, de la relación entre padres e hijos, de la amistad, económicos y profesionales), adecuados a la Comedia y no a la Tragedia.

b) Personajes burgueses o populares, adecuados a la Comedia y no a la Tragedia (y ocasionalmente personajes elevados, pero no presentados en el ejercicio de conductas y prerrogativas de su rango, sino en su dimensión humana, personal y privada).

c) Tratamiento serio, reflexivo y no enfocado desde la comicidad, o bien sentimental, patético o lúgubre; lo que no es propio de la Comedia o conviene a la Tragedia.

d) Final tanto feliz como desgraciado, propio respectivamente de la Comedia y de la Tragedia.

Es decir, tragedias de tema y personajes bajos o comedias de tratamiento trágico, con final ya feliz, ya desgraciado. Dando por constante lo dicho a propósito de personajes y asuntos, habría que establecer, en función de tratamiento y desenlace, la clasificación siguiente:

1. Tratamiento no cómico, pero tampoco patético + desenlace feliz = Comedia seria.

2. Tratamiento sentimental y patético + desenlace feliz = Comedia sentimental (lo que Díez González llamaba *Tragedia urbana*).

3. Tratamiento sentimental y patético + desenlace desgraciado = Tragedia burguesa.

Los tres géneros pueden considerarse variedades de uno más amplio, al que correspondería el nombre de *drama*, válido genéricamente para las vulneraciones, desde los principios antes citados, de la dicotomía Tragedia/Comedia, y para textos escritos tanto en prosa como en verso.

¿Cuál es entonces el género de *Las Víctimas del amor*? Su autor no se atrevió a llamarla *tragedia*, aunque apuntó esa posibilidad, y se creyó obligado a llamarla *comedia* (a pesar de un desenlace trágico incompatible con ese concepto) debido al tema y al rango social de Sindham[5]. Pero *Las Víctimas del amor* es una *tragedia burguesa* o *doméstica*.

Dedicaré unas reflexiones finales al empleo en ella de ilustraciones musicales, debidas a Pablo del Moral (Subirá 1928-1930 I, pág. 366). Pamela canta al final del acto I y en el acto III (ed. *cit.*, pp. 9, 26), y al comienzo de éste se repite dos veces un diálogo de dos semicoros de labradores (pp. 19, 20). Las canciones de la niña («Amados corderillos, / testigos de mi fe ...» y «Cuando libertades canta / el alegre ruiseñor») intentan potenciarla como símbolo de inocencia y gracia, en momentos no esencialmente cruciales de la obra; la de los campesinos desarrolla el tema de la alabanza de aldea. La música es así en *Las Víctimas* un ingrediente muy secundario, sin la voluntad de énfasis patético que caracteriza el melodrama y el melólogo. En otros lugares (pp. 5, 17) serían verosímiles (aunque faltan las acotaciones) recitativos o diálogos cantados a cargo de Ana y Sindham.

El teatro musical español del XVIII[6], en el que confluyen la tradición nacional y la influencia de la ópera italiana, de la *tragédie en musique*, de la ópera cómica y del *Pygmalion* de Rousseau, presenta gran variedad de formas: ópera, zarzuela, bailes cantados y entremesados, fines de fiesta, loas y sainetes líricos, tonadillas, melólogos y comedias y tragedias con música o *armónicas*. La estructura de estas últimas es similar a la de la zarzuela (discurso hablado interpolado con música y canto) siendo distintos tema y tratamiento, y menor la extensión de la parte musical. En Subirá 1930 puede encontrarse un detallado estudio de la índole de sus componentes (solos musicales, *cuatros* o coros de número variable de voces, semicoros dialogantes, coros dialogantes con solistas, dúos, tríos, arias precedidas de recitado, rondós, cavatinas, polacas, bailes, etc.).

Gaspar Zavala incluyó música (oberturas, coros y solos musicales para separar escenas y actos o dar énfasis a situaciones, recitados con

fondo musical o alternando con él, canto de solistas o de varios personajes) en muchas de sus composiciones: de historia antigua o mitológicas (*El Amor constante*, *El Adriano en Siria*, *Bellorofonte en Licia*, *La Destrucción de Sagunto*, *La más heroica espartana*, *Semíramis*, *El Triunfo del amor*), de tema político contemporáneo (*La Alianza española con la nación inglesa*, *Los Patriotas de Aragón*) o de tema pastoril (*El Amor perseguido y la virtud triunfante* y su loa); y compuso verdaderos melodramas, por la extensión y variedad de su acompañamiento musical: *El Amor dichoso*, *La Toma de Hai por Josué*.

Luzán no era partidario del teatro musical:

> Aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; demás que el canto en los teatros siempre tiene mucha inverisimilitud [...] introduciendo, en vez de este deleite que podemos llamar racional porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de sentido ...
>
> ([1737] 1977, pág. 515)

Tampoco Eximeno:

> Siempre parecerá inverosímil a todo el que lo examine con imparcialidad. Por más que se esfuerce el arte en producir esta pretendida ilusión, nunca podrá conseguirla, y siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del melodrama?
>
> ([1774] 1796, pp. 218-219)

La falta de verosimilitud también le parecía a Moratín un grave defecto del teatro musical (véase Andioc 1965, pág. 317). Luzán (*op. cit.*, pág. 516) había reprobado incluso la ópera. Díez González la acepta, y llega incluso a censurar a quienes niegan licitud a todo teatro musical en nombre de la verosimilitud (pág. 173 n.), actitud adoptada antes por Tomás de Iriarte en *La Música* y por Andrés (1787, pp. 351-354), e incluso la reglamenta con detalle (1793, pp. 145-188). La zarzuela y sus análogos, en cambio, no merecieron el beneplácito de D. Santos:

> Esto de estar hablando un actor y en el momento inmediato, quando menos se espera, cantar, y luego volver a su primera declamación, me parece cosa irregular y fuera de lo que dicta la razón y el buen gusto.
>
> (*op. cit.*, pág. 141)

Más tolerante y propicio a la disculpa fue D. Tomás, en nombre del gusto nacional:

> [...] nuestro drama
> que zarzuela se llama,
> en que el discurso hablado
> ya que con freqüentes arias se interpola
> o ya con dúo, coro o recitado,
> cuya mezcla, si acaso se condena,
> disculpa debe hallar en la española
> natural prontitud ...
>
> (Iriarte [1779] 1989, pág. 266)

Y también Eximeno:

> [...] dramas en música que llaman zarzuelas, en las quales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exige música, esto es los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano.
>
> (*op. cit.*, pp. 195-196)

## NOTAS

1. Se refiere a la *Carta de Don Respondón a Don Preguntón sobre la comedia intitulada «Carlos Quinto sobre Durá»*, aparecida en el *Correo de Madrid o de los ciegos* nº 344 de 13 de Marzo de 1790, pp. 2764-2767 (vol. VI, Madrid, Impta. José Herrera). En ella se llama a Zavala «coplista», y «zurcido de defectos» a la comedia, en la que, se dice, el argumento es disparatado e inverosímil, el protagonista indecoroso en actos y lenguaje, y total la ignorancia de la historia; además «no faltan conceptos refinados, pensamientos falsos y gusto seicientista [...] ¡Esto sí que es raffinement! Peor es esto que el *hipógrifo* [sic] *violento* [...] Lea la pieza y verá una mala prosa rimada».

   El periódico contiene otros ataques a Zavala. En los núms. 26 y 27 (5 y 9 de Enero 1787) y 28 y 29 (12 y 16 del mismo mes y año) aparecen sendos *Rasgos históricos* que se publican, se dice, para contrarrestar los errores advertidos en el tratamiento por Zavala de la figura de Carlos XII. Entre los núms. 98 y 100 (22 a 29 Septiembre 1787) una *Carta* pone en solfa el mismo asunto y ridiculiza el prólogo puesto por Zavala a la ed. 1787 de las tres comedias del ciclo. (El vol. I lo publica la Imprenta Real hasta el nº 51, luego la de Hilario Santos Alonso hasta el 63, y desde el 64 la de José Herrera).

   En el vol. VII (Impta. José Herrera) el nº 366 (2 Junio 1790) estampa «no he visto en mi vida tanto desatino junto» a propósito de *Carlos XII*; el 369 (12 Junio) la emprende también con *La Hidalguía de una inglesa* y con los dramas militares y su efectismo escénico.

   Téngase presente que Leandro Moratín tuvo que escribir en defensa de *El Viejo y la niña* en los núms. 375 y 376, de 3 y 7 Julio 1790, al haber sido la obra censurada en núms. anteriores.

2. Hay ejemplos abundantes de ese uso: en Luzán, en Moratín (carta s. f. a José Antonio Conde, 1867 pág. 13: «De teatro no hay que preguntarle a Vd., porque nunca ha sido amante del drama»), en Quintana (*Las Reglas del drama*), en Campomanes (que identifica composición dramática, pieza teatral y drama en un texto de 1767 citado por González Palencia 1931) o en Jovellanos [1812] 1963: «las églogas y villanescas, puestas en acción, y los decires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas», «la *Celestina*, un drama, aunque incompleto», los dramas de Calderón, Moreto, Molière, Zamora, Cañizares, «esta academia [la de Parma] propone asuntos para la composición de

buenos dramas», «Medios para lograr la reforma. 1. En los dramas [...] 2. En su representación [...] 3. En la decoración ...» (pp. 488, 490, 494, 495-499).

3. Dejo a un lado lo tocante al uso de la prosa, la definición de *condiciones* y *relaciones*, la pantomima, el *tableau* y las tres Unidades.
4. No puedo asegurar que la traducción que manejo recoja exactamente los matices terminológicos del original.
5. El dilema terminológico de Zavala recuerda el de Fernando de Rojas en el prólogo a la *Tragicomedia*, y puede atribuirse a las mismas razones: «Otros han litigado sobre el nombre, diziendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia ...» (Rojas [1507] 1991, pág. 202).
6. Véanse Andioc 1970 cap. 2; Arrese *et al.* 1952; Becker 1989; Cotarelo 1899, 1917, 1934; Dowling 1991; Huertas 1989; McClelland 1970 II cap. 10; Rhoades 1989; Sala Valldaura 1991; Subirá 1928, 1928-1930, 1930, 1945, 1949-1950, 1953 a *y* b, 1959, 1965; también Girdlestone 1972.

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS

Juan ANDRÉS, 1787. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. Carlos ANDRÉS, IV, Madrid, Sancha.

François-Thomas de BACULARD D'ARNAUD. [1764] 1767[3]. *Fanni, ou La nouvelle Paméla*, París, L'Esclapart.

Pierre-Augustin Caron de BEAUMARCHAIS. [1767] s. a. *Essai sur le genre dramatique sérieux*, en *Théâtre illustré*, I, ed. de M. ROUSTAN, París, Larousse, pp. 52-66.

Louis de BOISSY. [1745] 1768. *Paméla en France, ou la Vertu mieux éprouvée*, en *Oeuvres*, Amsterdam & Berlín, Jean Neaulme, VII, pp. 133-194.

Jean-François CAILHAVA D'ESTENDOUX. [1772]1786. *De l'art de la comédie*, I, París, Pierres.

Nicolas Caritat, Marqués de CONDOR CET. 1782. *Discours prononcés dans l'Académie Françoise le jeudi XXI Février MDCCLXXXII, à la réception de M. le Marquis de Condorcet*, París, Demonville, pp. 3-31.

Denis DIDEROT. [1757] 1951. *Entretiens sur «Le Fils naturel»*, en *Oeuvres*, ed. A. BILLY, París, Gallimard, pp. 1201-1273.

- [1758] 1875. *De la poésie dramatique*, en *Oeuvres complètes*, VII, ed. J. ASSÉZAT, París, Garnier, pp. 299-394.
- [1762] 1951. *Éloge de Richardson*, en *Oeuvres*, ed. *cit.*, pp. 1059-1074.

Santos DÍEZ GONZÁLEZ. 1793. *Instituciones poéticas*, Madrid, Cano.

Antonio EXIMENO. [1774] 1796. *Del origen y reglas de la música ...*, trad. Francisco A. GUTIÉRREZ, Madrid, Impta. Real, III.

[Juan Pablo FORNER]. 1796. *La Escuela de la amistad, o El Filósofo enamorado. Comedia. Precede una apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, Madrid, Villalpando.

Carlo GOLDONI. [1787] 1968. *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, I, Ginebra, Slatkine, facs. de la ed. de París 1822.

Oliver GOLDSMITH. [1773] 1966. *An Essay on the theatre, or A comparison between laughing and sentimental comedy*, en *Collected works*, III, ed. A. FRIEDMAN, Oxford, Clarendon, pp. 209-213.

Tomás de IRIARTE. [1779] 1989. *La Música. Poema*, en *Colección de obras en verso y prosa*, I, Oviedo, Pentalfa, microficha de la ed. de Madrid 1787.

Gaspar Melchor de JOVELLANOS. [1812] 1963. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos ...*, en *Obras*, I, ed. C. NOCEDAL, BAE 46, Madrid, Atlas, pp. 480-502.

– [1858] 1963. *Curso de Humanidades castellanas*, *Ibíd.*, pp. 101-168.

Pierre Nivelle de LA CHAUSSÉE. [1743] 1762. *Paméla, comédie en cinq actes, en vers*, en *Oeuvres*, IV, París, Prault, pp. 1-90.

Jean-François de LA HARPE. [1799-1805] 1834. *Cours de littérature*, XVII, París, Hiard.

[Paul LANDOIS]. [1742] 1973[3]. *The first French Tragédie bourgeoise: Silvie, attributed to* —, ed. H. CARRINGTON LANCASTER, N. York & Londres, Johnson Reprint.

Emmanuel LARRAZ (ed.). 1987. *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814*, Aix, Université de Provence.

George LILLO. [1731] 1965[2]. *The London merchant. Le Marchand de Londres*, ed. J. HAMARD, París, Belles Lettres.

Ignacio de LUZÁN. [1737] 1977. *Poética*, ed. R. P. SEBOLD, Barcelona, Labor.

– 1751 a. *La Razón contra la moda. Comedia traducida del francés*, Madrid, Impta. del Mercurio, por J. de Orga.

– 1751 b. *Memorias literarias de París ...*, Madrid, Gabriel Ramírez.

Jean-François MARMONTEL. [1763] 1972. *Poétique françoise*, II, París, Lesclapart, facs. N. York & Londres, Johnson Reprint.

– 1828. *Éléments de littérature*, II, en *Oeuvres* VIII, París, Ledoux.

[Sébastien MERCIER]. [1773] 1970. *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, facs. Ginebra, Slatkine.

[Andrés MIÑANO]. 1802. *El Gusto del día*, Madrid, Villalpando.

Leandro F. de MORATÍN. [1825] 1830. *Prólogo*, en *Obras dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, II. *Comedias originales* I, Madrid, Aguado.

– 1867. *Obras póstumas*, II, Madrid, Rivadeneyra.

– [1867] 1970. *Comentarios*, en *La Comedia nueva*, ed. J. DOWLING, Madrid, Castalia, pp. 163-216.

Charles PALISSOT de MONTENOY. 1777-1779. *Oeuvres*, IV y VII, Lieja, Plomteux.

Aléxis PIRON. 1799-An VII. *Oeuvres complètes publiées par M. Rigoley de Juvigny*, I, Troyes, Gobelet.

Samuel RICHARDSON. [1741-1742] 1743. *Paméla, ou la Vertu récompensée, traduit de l'anglois*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 8 vols.

– [1748] 1751. *Lettres angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres, Nourse, 6 vols.

Fernando de ROJAS. [1507] 1991. *Prólogo*, en *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. RUSSELL, Madrid, Castalia, pp. 195-203.

Jean-Jacques ROUSSEAU. [1758] 1948. *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, ed. M. FUCHS, Lille, Giard & Ginebra, Droz.

Antoine SBATIER de CASTRES. 1781. *Les trois siècles de la littérature françoise ...*, La Haya, s. i., 4 vols.

Augusto Guillermo SCHLEGEL. [1809-1811] 1971. *Cours de littérature dramatique*, 2 vols., Ginebra, Slatkine, facs. ed. 1865.

Francisco Mª de SILVA, Duque de Almodóvar. 1781. *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, Sancha.

Richard STEELE. [1704] 1971. *The lying lover*, en *The Plays*, ed. S. STRUM KENNY, Oxford, Clarendon, pp. 103-189.

François M. Arouet, «VOLTAIRE». [1749] 1877. *Nanine, ou le préjugé vaincu*, en *Oeuvres complètes, Théâtre* IV, París, Garnier, pp. 1-69.

Gaspar ZAVALA y ZAMORA. [1790] a. *Comedia nueva. El Amor constante, o La Holandesa*, [Madrid], Cerro, s. a.

– [1790] b. *La Justina. Comedia nueva en tres actos*, [Madrid], Castillo, Cerro & Diario.

– 1790 c. *Por amparar la virtud olvidar su mismo amor, o La Hidalguía de una inglesa. Comedia en tres actos*, Madrid, González.

– [1790] 1796. *Comedia famosa. El Calderero de San Germán, o El mutuo agradecimiento*, Valencia, Orga.

– 1792. *El Amor perseguido y la virtud triunfante. Comedia original en tres actos. La acompaña una loa alegórica en que se manifiesta el estado actual de la poesía cómica y declamación teatral, con una sólida defensa de ambas, y un sainete nuevo*, Madrid, Ruiz.

– 1793 a. *El Triunfo del amor. Drama en un acto*, Madrid, Ibarra.

– [1793] b. *Comedia original en prosa. El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina. En tres actos*, Barcelona, Roca, s. a.

– [1794]. *Comedia nueva. El buen y el mal amigo*, Barcelona, Piferrer, s. a.

– [1796] a. *El Amante generoso. Comedia en dos actos*, s. l., s. i., s. a.

– [1796] b. *Belloforonte en Licia, drama nuevo en un acto*, s. l., s. i., s. a.

– [1796] 1798. *El perfecto amigo. Comedia nueva en dos actos*, Barcelona, Pablo Nadal.

– [1797] a. *El Amor constante. Drama en un acto*, [Madrid], Cerro, s. a.

– [1797] b. *El Amor dichoso. Melodrama en dos actos*, [Madrid], Cerro, s. a.

– [1797] c. *Semíramis. Tragedia en un acto*, [Madrid], Cerro, s. a.

– 1798. *El Adriano en Siria, comedia en tres actos*, Madrid, Cruzado.

– 1800 a. *Comedia nueva. La destrucción de Sagunto. En tres actos*, Madrid, Ruiz.

– 1800 b. *Comedia nueva. La más heroyca espartana. En tres actos*, Madrid, Ruiz.

– 1801. *La toma de Hai por Josué. Drama sacro en dos actos*, Madrid, Sancha.

– 1808 a. *La Alianza española con la nación inglesa. Alegoría cómica en un acto*, Madrid, Ruiz.

– [1808] b. *Los Patriotas de Aragón. Comedia nueva en tres actos*, Cádiz, Ximénez Carreño s. a.

[Gaspar ZAVALA y ZAMORA]. 1817. *Eduardo y Federica. Comedia en tres actos*, Valencia, Ferrer de Orga.

– s. a. *Comedia nueva. El Amante honrado*, Salamanca, Tóxar.

Nota: para *Las Víctimas del amor*, véanse pp. 3-4 de este estudio.

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIA

Francisco AGUILAR PIÑAL. 1968. *Cartelera prerromántica sevillana*, Madrid, C. S. I. C., Cuadº bibliográfico 22.

Mercedes AGUILLÓ y COBO. 1969-1981. «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid», *Revista de Literatura* XXXV, 1969, pp. 169-213; XXXVII, 1970, pp. 233-274; XXXVIII, 1970, pp. 189-252; *Revista Biblioteca, Archivo y Museo Ayto. de Madrid* 1978, pp. 125-187; 1979, pp. 193-218; 1980 pp. 131-190, 223-302; 1981, pp. 103-183.

Mildred V. BOYER. 1978. *The Texas Collection of Comedias Sueltas: a descriptive bibliography*, Boston, Hall & Co.

BRITISH MUSEUM. 1966. *General catalogue of printed books. Photolithographic edition to 1955*, vol. 263, Londres, British Museum.

José Mª BUSTAMANTE y URRUTIA. 1956-1959. *Universidad de Santiago de Compostela. Catálogos de la Biblioteca Universitaria*, IV tomo III y V tomo I, Santiago, El Eco Franciscano.

Carlos CAMBRONERO. 1902. *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Impta. Municipal.

Ada M. COE. 1935 a. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins; Oxford Univ. Press; Londres, H. Milford; París, Belles Lettres.

William A. McKNIGHT & Mabel B. JONES. 1965. *A Catalogue of Comedias sueltas in the library of the University of North Carolina*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina.

J. A. MOLINARO & J. H. PARKER & E. RUGG. 1959. *A Bibliography of Comedias sueltas in the University of Toronto library*, Univ. of Toronto Press.

Jaime MOLL. 1964-1966. «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la biblioteca de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española* XLIV, 1964, pp. 113-168, 309-360, 541-556; XLV, 1965, pp. 203-235; XLVI, 1966, pp. 125-158.

José F. MONTESINOS. 1966[2]. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia.

*The National Union Catalog. Pre-1956 Imprints*, vol. 682, Londres, Mansell; Chicago, The American Library Assoc. 1980. Citaré N U C.

Manuel OVILO y OTERO. *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro moderno español desde el año 1750 hasta nuestros días*, II, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14617.

Antonio PALAU y DULCET. 1977[2]. *Manual del librero hispanoamericano*, vol. 28, Barcelona, Palau; Oxford, Dolphin.

Duane RHOADES. 1989. «Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico: escena sola, monólogo ...», *Revista de Literatura* LI, pp. 191-216.

## HISTORIOGRAFÍA E INTERPRETACIÓN

René ANDIOC. 1965. «Una *zarzuela* retrouvée: *El Barón* de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, pp. 289-321.

– 1970. *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Impr. Saint-Joseph.

José Luis de ARRESE, Eduardo AUNÓS, Julio GÓMEZ. 1952. *El músico Blas de Laserna*, Tudela, Impta. Delgado.

Daniele BECKER. 1989. «El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, II, Amsterdam, Atlanta, pp. 409-434.

Ernest BERNBAUM. [1915] 1958. *The Drama of sensibility. A sketch of the history of English Sentimental comedy and Domestic tragedy, 1696-1780*, Gloucester (Mass.), P. Smith.

Jacqueline BIARD-MILLÉRIOUX. 1985. *L'Esthétique d'Élie-Catherine Fréron, 1739-1776*, París, P. U. F.

Guillermo CARNERO. 1983. *La Cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra & Fundación Juan March.

- 1988. «Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora», en *Atti IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Génova, Universidad, pp. 23-29.
- 1989 a. «Un alicantino ... de Aranda de Duero. (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)», *Castilla* 14, pp. 41-45.
- 1989 b. «Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», *Bulletin Hispanique* 91, 1, pp. 21-36.
- 1990. «Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo», en *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, P. P. U., pp. 63-81.
- 1991. «Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», en E. CALDERA (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, pp. 19-41.
- 1992 a. «Gaspar Zavala y Zamora», en G. CARNERO (ed.), vol. *El Siglo XVIII*, cap. X, de V. GARCÍA DE LA CONCHA (gral. ed.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe — en prensa.
- 1992 b. «Gaspar Zavala y Zamora», *ibíd.* cap. XI.
- 1992 c. «*La Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura *gótica* del XVIII español», en *Homenaje a J. Fradejas Lebrero*, Madrid, U. N. E. D. — en prensa.
- (ed.). 1992 d. G. ZAVALA y ZAMORA. *Obra narrativa. La Eumenia. Oderay*, Barcelona, Sirmio; Alicante, Universidad — en prensa.

Ada M. COE. 1935 b. «Richardson in Spain», *Hispanic Review*, pp. 56-63.

John A. COOK. 1959. *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist Univ. Press.

Emilio COTALERO y MORI. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra.

- 1899. *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Impta. Perales y Martínez.
- 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Impta. Perales y Martínez.
- 1917. *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipogr. Archivos.
- 1934. *Historia de la zarzuela*, Madrid, Tipogr. Archivos.

José CHECA BELTRÁN. 1989. «Ideas poéticas de Santos Díez González: la tragedia urbana», *Revista de Literatura* LXI, pp. 411-432.

John DOWLING. 1991. «Ramón de la Cruz, libretista de zarzuelas», *Bulletin Hispanic Studies* LXVIII, pp. 173-182.

Alva V. EBERSOLE. 1982. *Santos Díez González, censor*, Valencia & Chapel Hill, Albatros-Hispanófila.

Bernard FACTEAU. 1927. *Les Romans de Richardson sur la scène française*, París, P. U. F.

Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN. 1987. «Los sainetes de Gaspar Zavala y Zamora», *Castilla* 12, pp. 59-72.

– 1989 a. «Pervivencia de Calderón de la Barca en los albores del siglo XIX: *El Soldado exorcista* de Gaspar Zavala y Zamora», *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8, II, *cit.*, pp. 623-635.

– 1989 b. «Las Loas de Gaspar Zavala y Zamora», *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo* LXV, pp. 191-203.

– 1990. *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña.

Wladyslaw FOLKIERSKI. 1969. *Entre le Classicisme et le Romantisme*, París, Champion.

Félix GAIFFE. [1910] 1970. *Le Drame en France au XVIIIe. siècle*, París, Colin

Mª Jesús GARCÍA GARROSA. 1990. *La Retórica de las lágrimas. La Comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad.

Cuthbert GIRDLESTONE. 1972. *La Tragédie en musique (1673-1750)*, Ginebra, Droz.

Ángel GONZÁLEZ PALENCIA. 1931. «Ideas de Campomanes acerca del teatro», *Boletín Real Academia Española*, pp. 553-570.

Eduardo HUERTAS VÁZQUEZ. 1989. *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés.

Gustave LANSON. [1903²] 1970. *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Ginebra, Slatkine.

Frederick C. MARTIN. 1959. *The dramatic works of Gaspar Zavala y Zamora*, Tesis doctoral inédita, Univ. North Carolina.

Ivy McCLELLAND. [1937] 1975. *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool Univ. Press, 2ª ed.

– 1970. *Spanish drama of pathos*, II, Liverpool Univ. Press.

Jeanne R. MONTY. 1961. *La Critique littéraire de Melchior Grimm*, Ginebra, Droz; París, Minard.

Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ. 1988. «El teatro en el siglo XVIII», en J. Mª DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, pp. 57-376.

Joan L. PATAKY KOSOVE. 1977. *The «Comedia lacrimosa» and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis.

John H. R. POLT. 1959. «Jovellanos '*El Delincuente honrado*», *Romanic Review*, pp. 170-190.

Josep Mª SALA VALLDAURA. 1991. «*Haníbal* de González del Castillo en los inicios del melólogo», *Anuario de Filología Univ. Barcelona* XIV, pp. 49-76.

Russell P. SEBOLD. [1973] 1983. «El Incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español», en *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, pp. 109-136.

– 1985. «Jovellanos, dramaturgo romántico», *Anales de Literatura Española Univ. Alicante* IV, pp. 415-437.

José SUBIRÁ. 1928. «Los Melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores», *Revista Biblioteca, Archivo y Museo Ayto. Madrid* V, pp. 140-161.

– 1928-1930. *La Tonadilla escénica*, Madrid, Tipogr. Archivos, 3 vols.

– 1930. «La Participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII», *Revista Biblioteca, Archivo y Museo Ayto. Madrid* VII, pp. 109-123, 389-404.

– 1945. *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

– 1949-1950. *El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, C. S. I. C., 2 vols.

– 1953 a. «Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos ...», en G. DÍAZPLAJA (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, IV, 1ª parte, Barcelona, Vergara, pp. 255-276.

– 1953 b. *Un Vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Madrid, Real Academia S. Fernando.

– 1959. «Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII», *Revista de Literatura* XV, pp. 11-36.

– 1965. «La ópera castellana en los siglos XVII y XVIII», *Segismundo* I, pp. 23-42.

Inmaculada URZAINQUI. 1987. «Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII», en *Scripta in memoriam J. B. Álvarez Buylla*, Oviedo, Universidad, pp. 313-332.