

Recibido: 15 de abril de 2013.
Aceptado: 10 de junio de 2013.

«YA NO SE VA AL TEATRO POR LA COMEDIA,
SINO POR SAINETES Y TONADILLAS»: NIFO FRENTE AL SAINETE
EN LA BATALLA TEATRAL DE LA ILUSTRACIÓN

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Resumen

El teatro fue una de las diversiones más importantes durante el siglo XVIII. Controlar sus contenidos se consideró una obligación tan necesaria como compleja por parte de las instituciones. En este ensayo se traza una visión panorámica de la visión de Francisco Mariano Nifo en relación con el sainete y la tonadilla escénica, dentro de la batalla teatral de la Ilustración.

Palabras clave: Ilustración, teatro español, teatro popular, sainete, tonadilla escénica, Nifo.

«PEOPLE NO LONGER GO TO THE THEATRE TO SEE COMEDIES,
BUT SAINETES AND STAGE TONADILLAS»:
NIFO VERSUS THE SAINETE IN THE THEATRICAL BATTLE
OF THE ENLIGHTENMENT

Abstract

Drama was one of the most important amusements during the Eighteenth-Century. To control its contents was considered an obligation for the institutions. The task was as necessary as it was complex. In the present work, the author exposes a comprehensive vision of Nifo's ideas about the short plays («*sainete*» and «*tonadilla escénica*») on the theatrical controversy of Eighteenth-Century.

Keywords: Enlightenment, Spanish drama, Short Plays, Popular Theatre, Nifo.

Ahora se haga comedia, ahora tragedia, se hace una cosa grave que pide atención, y esa atención fatiga el ánimo si no hay alguna cosa que le recree; por eso se inventaron los entremeses, que entre jornada y jornada divierten con sus chanzas (José Alcázar, *Ortografía castellana*, 1690).

Yo no extraño lo que dice
Nifo de mí, ni sus modos,
porque él dice mal de todos
y después se contradice.

(Ramón de la Cruz, *Décimas familiares*)

1. INTRODUCCIÓN: NIFO CONTRADICTORIO

Cuando el ilustrado y reformista Mariano Luis de Urquijo, quien sería Ministro de Estado en 1799, publica su *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma* (Urquijo, 1791: 1-87) responsabiliza del mal estado de la escena española, además de a los poetas barrocos y a los cómicos, a los poetas modernos, a los que llega a caracterizar como «multitud de ridículos pedantes», dando como ejemplos a Valladares de Sotomayor, a Comella, a Zavala y Zamora y a Francisco Mariano Nifo; autores que se deben considerar, precisamente, dentro del gremio profesional de la escritura, aunque con matices bien distintos.

A primera vista podría sorprender la incursión del polígrafo aragonés dentro de estos «poetas extravagantes», dada su trayectoria literaria e intelectual, siempre —o al menos, casi siempre— dentro de los cánones más oficialistas de la cultura de la Ilustración española y sus propias consideraciones sobre el mundo de la escritura (Álvarez Barrientos, 2006a: 174-177). Sin embargo, no conviene perder de vista que el autor de Alcañiz, muy a pesar suyo, también sería objeto de cierto rechazo a lo largo de su carrera literaria —especialmente al final—, bajo el pretexto de la radicalización de sus ideas dramáticas y literarias, cuando también pudieron darse otras razones de índole cultural, lo que contribuiría a explicar mucho mejor esa en apariencia paradójica situación respecto a las diferentes generaciones de ilustrados que conforman sus contemporáneos.

En cualquier caso, no hay que perder de vista ciertos aspectos peculiares de su pensamiento teatral que podían —como de hecho ocurrió— entrar en conflicto con el ideario de los ilustrados más radicales, como era el caso de su valoración y defensa del teatro barroco, como han evidenciado Palacios Fernández (1998), Royo Latorre (Nifo, 1996) y Domergue (1980) en sus respectivos acercamientos al polígrafo alcañizano. El resultado final de toda esta valoración es una imagen actual de Nifo como un autor contradictorio a

caballo entre las posturas reformadoras de la escena y la defensa a ultranza del teatro antiguo. En este sentido, como sostiene la crítica

ha desorientado a algunos [...]: unos le tienen por ferviente neoclásico e ilustrado, otros recuerdan sólo su imagen de pensador castizo (Palacios Fernández, 2002: 150).

Y es que hay que subrayar cómo durante los años de la Ilustración se produce de la mano de autores como Leandro Fernández de Moratín, entre otros, un duro posicionamiento contra todo lo que no fuera ellos y su ortodoxo pensamiento en materia dramática y educativa. En otras palabras, conjuntamente con el teatro popular, el avance cada vez mayor del periodismo y su carácter divulgativo y secular, podían ser, según la elite más ilustrada, unos focos pseudoculturales, donde tendrían refugio «una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos», como afirma Jovellanos en su *Informe sobre los juegos, espectáculos y diversiones públicas* (1997: 132), «poetastros, pedantes y hambrientos e ignorantes poetucos», o «poetastros o versificadores saine-teros o entremeseros», tal y como escribe Moratín en sus *Desengaños al teatro español* (Cotarelo, 1897: 44).

En este sentido, no cabe la menor duda, que además de ciertos recelos de carácter personal, como también sucedía con Ramón de la Cruz o Luciano Francisco Comella —dramaturgos profesionales de considerable éxito frente a los nuevos escritores neoclásicos—, también se despertarían las iras ilustradas contra Nifo y lo que él representaba, al ejercer un juicio «ilustrado» relativamente autónomo, independiente, frente al círculo más organizado en torno al nuevo concepto de teatro que defendía el círculo de Fonda de San Sebastián, bajo la omnipresencia de Nicolás Fernández de Moratín. Conviene recordar a este respecto, como además de Moratín, esta tertulia la formaban según Cotarelo (1902), entre otros, Ignacio López de Ayala, José de Guevara y Vasconcelos, Francisco Cerdá y Rico, Juan Bautista Muñoz, José Cadalso, Casimiro Gómez Ortega, los hermanos Iriarte, Enrique Ramos, Vicente de los Ríos, Manuel del Alcázar, Pedro Napoli-Signorelli, Juan Bautista Conti y Mariano Pizzi, e Ignacio Bernascone. Muchos de ellos claramente enfrentados al autor de Alcañiz. Pero vayamos por partes.

2. NIFO Y LA REFORMA ILUSTRADA DEL TEATRO

La invención del periodismo en la creciente sociedad preburguesa, que caracteriza el tránsito de los modelos del Antiguo Régimen a la Modernidad ilustrada y romántica, resulta, sin ningún género de dudas, uno de los cambios más fundamentales en la vida literaria del país. Si algo caracteriza la mentalidad del periodista era precisamente el fuerte carácter inmediato de su literatura, lo que contribuye de manera muy considerable al cambio

radical de las formas literarias, que ahora de despegan por fin del peso del escolasticismo y esa visión simbólica del mundo que siempre destila la literatura de los siglos XVI y XVII. La prensa, pues, lejos de continuar la tradición, la rompe, y moderniza, democratiza y seculariza la vida literaria. El periódico podía convertirse, como de hecho ocurrió, en el gran mecanismo de la opinión pública, y para la mentalidad ilustrada podía resultar así uno de los medios más eficaces para la reforma que se pretendía desde las altas instituciones del Estado. Y entre ellas, también la reforma del teatro.

El alcañizano Francisco Mariano Nifo va a entrar de lleno en estas reformas, desde muy diversas actitudes, decantándose intelectualmente hacia las posturas reformistas de la Ilustración, para más tarde evolucionar hacia un conservadurismo nacionalista que le valdría el rechazo y la censura matizada de los vates ilustrados. Entre otras cuestiones, el teatro —como buen hombre de letras de su tiempo— va a ocupar un papel muy principal tanto en sus miras literarias como en sus ideas reformadoras sobre la sociedad misma. Unas ideas sobre la escena que se enmarcarán dentro del complejo contexto de la batalla teatral que sacude todo el pensamiento de la Ilustración Española, al lado de combatientes tan duros como Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos, Pablo de Olavide, Iriarte o el mismo conde de Aranda.

La interés de Nifo por el mundo de Talía le llevó a escribir una serie de piezas dramáticas, de relativo interés: sainetes y otras obras de mayor alcance, entre ellas *La Matilde*, *El juicio de la mujer haze al marido discreto*, *El tribunal de la poesía dramática*, *La sátira castigada por los saynetes de moda*, *La casta amante de Teruel*, *Doña Isabel de Segura* y *No hay rato mejor que el de la Plaza Mayor*. Además, tradujo del italiano *Hipsípila, princesa de Lemnos* y *La Nineti*, de Metastasio, y del francés, *Pigmalión*, de Rousseau. Moratín comenta otras obras suyas como *Dios protege la inocencia*, *Elvira reyna de Navarra* y *La buena esposa y mejor hija, la Necepsi* (Herrera Navarro, 1992: 363-337). Algunas, incluso, se llegaron a estrenar en el teatro de la Cruz con cierto éxito.

Sin embargo, desde su óptica como hombre ilustrado, son sus ideas reformadoras sobre la escena y su diagnóstico sobre la situación del teatro en España las que despiertan un mayor interés, pues como hombre de su tiempo, Nifo entrará en el debate del teatro. Participará en la «batalla teatral» de la Ilustración (Domínguez Ortiz, 1983-1984). No obstante, conviene recordar que en el conjunto de su producción literaria no es un apartado sobresaliente (Aguilar Piñal, 1981-2001), aunque en efecto testimonia su preocupación por la reforma del arte escénico —el repertorio, el drama barroco, el uso de sátira en el teatro, la formación del público, los aspectos morales—, con la salvedad de que sus dudosos criterios resultaran algo desplazados del auténtico debate en torno a las tablas.

En cualquier caso, en un sentido genérico encontraremos al escritor de Alcañiz, en principio, dentro del terreno de la crítica dramática alineado aparentemente junto a autores como Clavijo, Iriarte, Jovellanos, los Moratín..., pues al igual que todos ellos, opinaba que las comedias españolas, a pesar de sus «agudezas y discreciones», estaban todas «llenas de impropiedades», pasando a engrosar así las filas de los defensores a ultranza de la reforma del teatro español, o al menos eso parece (Domergue, 1980). Ahí quedaban las crónicas teatrales incluidas como labor periodística en el *Caxón de sastré* y el *Diario Estrangero*, pero también algunos ensayos de teoría y reflexión dramática como son *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias* (1764), su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, o sus metateatros sainetes *El tribunal de la poesía dramática* (1763) y *La satyra castigada por los saynetes de moda* (1765) (Nifo, 1996).

Y como muestra de todo ello, así, junto a juicios como los de Leandro Fernández de Moratín en su *Orígenes del teatro español*:

El teatro tiranizado por copleros estúpidos, administrado por cómicos del más depravado gusto, sostenido por una plebe insolente y necia sólo se alimentaba de disparates (1821: vi).

podemos encontrar testimonios de Nifo dentro del mismo ámbito, como estos publicados en su *Diario Estrangero* de 1763:

¿Quién tiene la culpa de todos los pecados de nuestras comedias? La impericia, y a veces demasiada desenvoltura de los cómicos; la inadvertencia y depravado gusto de los espectadores, y la ninguna exactitud y viveza evaporada de los ingenios (1763: 40)

Las comedias en España, en cierto modo corren parejas con las jácaras de ciegos; en éstas no hay una sola cosa que sirva para el fin porque se permiten, y en aquellas hay innumerables cosas opuestas a la sana razón porque se consienten. En las jácaras, que llamamos de ciegos, no hay sino desenvolturas de imágenes desbaratadas, y en nuestras comedias, por lo común en las historiales, un continuo descrédito de la verdad (1763: 120-121).

Este último referido a la comedia de Cañizares *El falso Nuncio de Portugal*. O en *La nación defendida* en 1764, dos años después de la publicación de los *Desengaños al teatro español* de Moratín:

¡Qué lastimoso oficio es el de algunos, que eligen para fundamento de sus obras errores impíos o vicios infames, cuentos libertinos o crónicas escandalosas, murmuraciones crueles o calumnias, y controversias despiadadas para afeár la virtud! (1996: 66)

Por estas razones, como subraya en su *Diario Estrangero*,

En España el teatro, como se halla en el día, no sólo debe ser reformado, sino enteramente abolido (1763: 149).

Bien sintetiza Coulon (1993: 9) el resultado de esas preocupaciones: en 1765 se prohibirán los autos sacramentales, en 1766 el conde de Aranda comenzará su plan de reformas (Rubio Jiménez, 1998) y en 1780 se eliminará de la representación los llamados «entremeses de Truyo» que se solían colocar en el intermedio entre la primera y la segunda jornada de la comedia, sustituidos ahora por la tonadilla escénica (Sala Valdaura, 2010: 39-41), algo, por otro lado, que venía ocurriendo en la práctica generalizada de la representación desde hacía algunos años. El género breve, por tanto, también en materia de legislación se vería afectado dentro de las agitadas polémicas que sacuden el mundo del teatro muy especialmente en la segunda mitad del siglo.

En cualquier caso, dentro de esta batalla general sobre la modernización y la «nueva moralidad» de nuestra escena que abarca, entre otros, problemas de repertorio, problemas relativos al sistema de representación, sobre la técnica de los actores, el problema de las unidades, del decoro, de la verosimilitud o de la escenografía, en un largo etcétera, destaca sobremedida, dadas sus peculiaridades y relaciones con otros ámbitos sociales, el significativo combate ilustrado contra el mundo del sainete y la cultura popular del Dieciocho.

Y es que la mirada oficial de la Ilustración ve en el sainete y sus aledaños dramáticos —la tonadilla escénica, el baile dramático, la parodia dramática— unas formas teatrales de ascendencia barroca, que de manera desordenada y caótica pretendían hacerse con el monopolio de los repertorios, completamente al margen de los *dogmas* que en materia dramática se habían articulado en torno a la *Poética* de Luzán, sin olvidar otros elementos relativos a las nuevas funciones *educadoras* y *políticas* que debían asociarse a la actividad dramática, con vistas a la civilización de la sociedad.

El problema ya se había planteado, al menos en el plano teórico, hacia 1757, como ha estudiado Maravall (1991), cuando se documenta por primera vez el término «civilización» (Álvarez de Miranda, 1992: 383-384; Escobar, 1984: 91). En relación con el mundo de la escena, era importante subrayar dos aspectos. De un lado, la cuestión del repertorio barroco, que desde ciertos sectores —los más neoclásicos— se consideraba un lastre para emprender esta ansiada modernización del país, frente a los grupos más casticistas que defendían las formas antiguas, como trasunto de lo *nacional*. Una actitud esta última donde encontraremos a Nifo (Palacios Fernández, 2002; Rodríguez Sánchez de León, 2010: 147-149), frente a sus recelos iniciales, para convertirse con los años en uno de sus defensores más acérrimos, tal y

como se desprende de los ataques a Clavijo y Fajardo en *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, de 1764.

El segundo aspecto consistía en el combativo papel que en dicha contienda va a desempeñar el dramaturgo Ramón de la Cruz, tanto desde sus juicios a favor del drama antiguo, como fundamentalmente a través de su obra breve, donde incluye toda una concepción metateatral de la dialéctica *civilización versus barbarie*, articulada en torno a las coordenadas de la petimetría y el majismo dieciochesco (Sala Valdaura, 1998). Álvarez Barrientos lo resume en los siguientes términos:

En un alarde de simplificación Ramón de la Cruz identificaba civilización con pecado, hipocresía, artificiosidad, moda, petimetría, falta de respeto a los mayores y a las buenas costumbres, y con lo moderno como sinónimo de lo peligroso. La actitud del sainetero, como la de otros españoles castizos del momento, impermeabilizó a gran parte de la sociedad española, que se defendió de las novedades echando mano de ese recurso simplificador, exagerado y maniqueo, que veía en todo lo nuevo una amenaza y una agresión a las esencias del supuesto «carácter nacional». Se radicalizaban así dos actitudes que acabarían siendo irreductibles y que eran ya posturas políticas, pues aceptar la civilización o no hacerlo era una cuestión política, como político es el concepto de civilización (2006b: 205).

En relación a los posicionamientos más oficiales de la cultura de la Ilustración, el sainete resultaba, por tanto, a todas luces un teatro *inmoral, anti-estético y poco adecuado*, además de peligroso desde el punto de vista político, que debía desterrarse y «civilizarse» dentro del proyecto de *regeneración* teatral que se pretendía, con resultados muy desiguales, dentro las altas esferas de la República de las Letras. Por todo ello,

La descalificación moral del sainete se convirtió pues en obsesión primordial para los tratadistas y autores neoclásicos porque para ellos venía a significar lo culturalmente más degradado tanto desde su preceptiva reguladora de lo literario, como desde su óptica de reforma moral, pero también porque sabía, consciente o inconscientemente, la oculta dependencia *contra natura* que los unía a ellos (González Troyano, 1990: 198).

Una descalificación de la que también participará nuestro autor, significativamente enfrentado al sainetero de Madrid, Ramón de la Cruz, como se verá más adelante.

3. EL PROBLEMA «MORAL» DEL SAINETE

En la segunda mitad del XVIII —la época de Nifo, precisamente—, el sainete se convierte en uno de los géneros dramáticos más populares dentro

de la práctica escénica del día a día, por lo que aumentó la demanda de esta clase de piezas breves en detrimento de los anticuados entremeses, y muchos poetas y dramaturgos —esa República de las Letras a las que se ha aludido con anterioridad—, siguiendo las directrices marcadas por el creador del género, Ramón de la Cruz, se animaron a cultivarlo, ante su fuerte demanda. Lo cierto es que, por diversas razones —la prohibición de 1780, el cambio en los gustos del público teatral, la labor del autor del *Manolo*, etc.— en esos años se produce el traspaso «del entremés al sainete» (Sala Valldaura, 1994: 21-39).

Así, junto Ramón de la Cruz y su correlato andaluz, el gaditano Juan Ignacio González del Castillo, nos encontramos con una larga lista de autores de muy distintas procedencias profesionales, como, por ejemplo, el censor de comedias Nicolás González Martínez, el fiscal Antonio Pablo Fernández, el cómico Sebastián Vázquez, José Landeras, José López de Sedano, José Ibáñez, y los también cómicos Luis Moncín, José Ibarro y José Concha, además de otros autores más conocidos, como Comella, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, Manuel Fermín de Laviano o Fermín del Rey, cuyas respectivas facetas como saineteros han permanecido en un segundo lugar, pues su estatus, como señala Herrera Navarro (1995), no estaba del todo bien visto. Un problema, por otro lado, que hasta hace relativamente poco tiempo ha perseguido a estos autores, así como al repertorio del género breve a excepción de los tempranos estudios eruditos de Emilio Cotarelo y José Subirá sobre el sainete y la tonadilla escénica (Álvarez Barrientos y Lolo, 2008).

De manera genérica, es un tipo de teatro que responde a las demandas reales y concretas del público teatral, que sí había optado en su momento por este tipo de piezas dramáticas cortas, en las que el humor, la sátira, el desenfado, la música y el baile en numerosas ocasiones eran sus reclamos más sugerentes. El fuerte carácter cómico, el tono populista de sus propuestas estéticas, o el protagonismo de lo *inferior* —auténticos ganchos teatrales en tradición dramática español desde el siglo xvi—, podían ser algunas de las causas de los recelos y rechazos de nuestros ilustrados. Una actitud de contienda que otorga al sainete —y esto puede observarse en muchos textos— un carácter extremadamente combativo desde el punto de vista estético e ideológico nada desdeñable en un teatro abreviado que, sin embargo, constituye uno de los focos de enfrentamiento más intensos del período neoclásico, como también se evidencia en los juicios críticos de Nifo, y que afectan de manera muy especial a autores como Ramón de la Cruz o Francisco Luciano Comella.

De todas maneras, a partir de 1730, y mucho más desde que Ramón de la Cruz se impone en los teatros de la Corte —de la Cruz y del Príncipe— como el sainetero por antonomasia, la condición teatral y literaria

del sainete y el estatus social del sainetero empiezan a aumentar (Herrera Navarro, 1995). Ahora no nos encontrábamos ante el entremés antiguo —que censura Nifo—, sino ante una pieza teatral «nueva», que además resultará de extraordinaria eficacia dramática, pues por un lado se adapta perfectamente al sistema de representación del corral de comedias —el sistema de representación barroco, que continúa siendo el mismo en estos años—, y, por otro actualiza los contenidos y las formas de la tradición del teatro breve anterior que, al igual que el periodismo, se va a caracterizar por su inmediatez, su carácter directo y su contemporaneidad. Además, también el propio sainetero de Madrid se había posicionado respecto a la funciones educativas de estas piezas dramáticas, pues

no debe contentarse el poeta con que sean sus obras agradables, es más oportuno manifestarlas provechosas y morales, ejemplares y puras (Cruz, 1757: x).

Nos encontrábamos, pues, ante un significativo cambio cultural en la concepción literaria de primer orden que afecta a todos los demás géneros literarios y que supone la gran transformación en la configuración de los textos: la «mimesis costumbrista» (Escobar, 1988). Una perspectiva que releva para siempre el concepto aristotélico de mimesis en el que se había basado toda la tradición literaria anterior, y que el propio Ramón de la Cruz, en el prólogo que puso a la edición de sus obras en 1786, articulará dentro de lo que el sainetero considera como la vocación última de su teatro:

Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas [...] No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres. Y queda convencido que yo invento cuando retrato los payos y los hidalgos extravagantes de las provincias de mi Nación, y los majos baladrones, las petimetras caprichosas y los usías casquivanos de mi lugar [...] Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche [...] en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos, si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo (Cruz, 1786: liv-lvi).

En efecto, el ideal literario que utiliza Ramón de la Cruz consistía en la veracidad costumbrista; un concepto que, a todas luces, se va a manejar, y muy consciente de sus posibilidades, modernidad y contemporaneidad, como el principio estético y ético, también en la nueva literatura periodística que implica el invento literario del polígrafo aragonés y que más tarde tendría continuación en la prensa política de las Cortes de 1812 y en el dis-

curso satírico y costumbrista del *Curioso Parlante*, y que no era nada ajeno a los modelos dramáticos que Moratín nos proponía en *La comedia nueva o El café*.

En relación con todo ello, tampoco convenía perder de vista cómo esta nueva perspectiva —la de Ramón de la Cruz y la de Moratín— en el ámbito de la literatura dramática se encontraba estrechamente vinculada a las transformaciones que también se estaban produciendo dentro de la arquitectura y la escenografía, que ahora tras la superación del veterano modelo corralesco y la imposición del paradigma teatral *all'italiana*, supone otra gran novedad para la literatura dramática, que debía adaptarse a esas precisas coordenadas, dentro de un proceso que discurre paralelo a los otros debates ilustrados sobre la renovación de las artes escénicas (Romero Ferrer, 2013).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de autores como Ramón de la Cruz y sus ideas sobre el verismo y la modernidad del sainete y su adaptación a los nuevos esquemas del teatro, el nuevo teatro breve que surge de estas transformaciones de corte neoclásico (Cañas Murillo, 1996) —también por su éxito y popularidad—, no va a escapar del descrédito y el rechazo de la crítica ilustrada, la menos de la más severa, donde se encuentra Moratín, y donde sí vamos a ver a autores de un talante en apariencia más ecléctico como era el caso de Nifo.

Las razones de este rechazo se podían buscar en los prejuicios antipopulares de la elite ilustrada, que observan cómo el sainete y la tonadilla escénica, a pesar del barniz de modernidad al que habían sometido la tradición del género breve —aquellos «necios» «entremeses de trullo» (Cotarelo, 1911, I: CXXXVIII)—, continuaban dando prestancia y protagonismo a un mundo popular que debía ser excluido del discurso más radical de la Ilustración, de acuerdo con los ámbitos estéticos y estilísticos articulados en la *Poética* de Luzán.

Esa era la tesis de autores, por ejemplo, como Samaniego, quien bajo el pseudónimo de Cosme Damián, escribía en 1786 en *El Censor*:

Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con toda la energía del descaro y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan o se disculpan, y sus insultos se celebran y se encaraman a las nubes (*El Censor*, 1982, 172).

Y para referirse a las «desvergonzadas» tonadillas:

En ellas verá Vm. compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que le son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de fru-

tas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas: entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas (*El Censor*, 1982: 173).

Un mundo, con sus formas, sus personajes, sus escenarios y sus lenguajes que podían recordar la picaresca, la villanía y la «inmoralidad» que tanto escandalizaba a nuestros más severos hombres de la Ilustración (Palacios Fernández, 1983). Una serie de elementos que, a pesar del refinamiento que sufre el género breve en manos de Ramón de Cruz y Juan Ignacio González del Castillo —el sainetero de Cádiz—, sin embargo, aún seguían nutriendo su estética teatral. Por esta razón Santos Díez González, como censura a la tonadilla *El héroe del barquillero*, escribe en 1792 —en los últimos años de la intransigencia neoclásica en materia dramática— lo siguiente:

En todas o casi todas las piezas cuya materia son acciones de personas de los barrios de Madrid he visto siempre representarse delitos de robos, palos, puñaladas, borracheras, bailes indecentes, poco o ningún temor a la justicia, y prontas disposiciones para motines y alborotos. Y por más que los poetas concluyen con alguna pena en contra de los delincuentes, no sé que en el teatro sea tolerable la pintura desnuda y viva de unas costumbres tan ruines (cit. Subirá, 1928-1932, I: 308-309).

O como el propio Moratín nos narra en su epistolario con una prosa llena de una intensa minuciosidad costumbrista:

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, besugueras, traperos, pillos, rateros, presidarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid: éstos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos. Procuran agrandar a la canalla más soez [...] Pintan con coloridos engañosos todos los vicios juntos [...] Hacen aparecer como donaires y travesuras las acciones contrarias al pudor y la virtud y que castigan con severidad las leyes (1973, carta 35).

Tal y como se evidencia de estos dos testimonios —que podrían ser muchos más— eran demasiados los elementos negativos que venían a depositarse tras el concepto de «sainete»: bajeza, inmoralidad, populacho; en definitiva, la *anti-Ilustración*. Un teatro, cuyos «poetas» había que desterrar, como últimos responsables de la situación, tal y como subraya en 1762 Clavijo y Fajardo, quien los responsabiliza del mal estado en que se encuentra el teatro:

y luego vendrán los poetas, que tienen por asiento el abastecer al Público de necedades, y de barbarie, a decirnos que componen malas Comedias, porque

el Pueblo tiene el gusto estragado. ¡Bárbaros! No es el pueblo quien tiene la culpa: es vuestra ignorancia, vuestra pereza, vuestra falta de gusto, y de instrucción (Clavijo y Fajardo, 1762: 36).

Como puede desprenderse de estas palabras, donde se dice «comedias» se puede entender con cierto rigor «obras según el gusto popular». Y es que la gran cuestión que planteaba la reforma ilustrada no era sino la modernización y civilización del país, por lo que resultaba primordial no sólo desterrar ese gusto popular, considerado de baja estofa, sino todo lo que pudiera estar relacionado con él: de ahí también el rechazo de las comedias antiguas y la prohibición de los autos sacramentales. Fuere como fuere, había que eliminar la comicidad primaria y poco edificante que se desprendía de este tipo de teatro.

No obstante, muy a pesar de todos estos prejuicios, que sirven de base precisamente a *La comedia nueva o El café* de Moratín, el sainete se convierte, bajo el pretexto de su complementariedad y su aparente estatus secundario respecto a la obra principal, en el auténtico reclamo del espectáculo teatral. Y hasta tal punto esto es así, que ya nos encontramos en 1763 con un atinado juicio de Mariano Nifo que nos advertía como «ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas» (1996: 105).

Una realidad de la escena española de aquellos controvertidos años avallada desde otros muchos testimonios, como por ejemplo Clavijo y Fajardo, que nos comenta en *El Pensador* como

la mayor parte de las gentes, y particularmente las de un cierto tono, están en conversación o dejan los aposentos y luneta mientras dura el auto, y sólo asisten al entremés y sainete. En estos hallan únicamente diversión, y la pieza principal les es fastidiosa (Clavijo y Fajardo, 1763, VI: 16-17).

En esta misma línea, Andioc llega a colocar, en algunos casos, el sainete como la pieza dramática más importante de la función teatral:

Ocurre en efecto no pocas veces que el espectador abandona su asiento con los últimos acordes de la tonadilla o la réplica final del sainete, sin importarle la tercera jornada (1976: 34).

convirtiéndose, en palabras de González Troyano (1990) en el «auténtico reclamo» de la representación (1990: 200).

4. SAINETES, ENTREMESES Y TONADILLAS, SEGÚN NIFO

En efecto, la representación de la comedia o el drama, en buena lógica, debería constituir la parte central de espectáculo teatral. Sin embargo, la realidad nos muestra cómo en numerosas ocasiones esto no sólo no era así,

sino que resultaba ser todo lo contrario: la comedia o el drama como complementos de la pieza breve, al menos desde la perspectiva de un público, cuya actitud, desaprobada desde la mentalidad de nuestros ilustrados, veía en los sainetes, tonadillas, bailes y entremeses el aliciente mayor de la función teatral.

En el XVIII, a pesar de todas las reformas emprendidas en materia dramática, se sigue manteniendo el sistema de representación de los siglos anteriores. Constaba de una loa dramática, la obra principal y una serie de piezas breves que se intercalaban en los entreactos (generalmente dos, debido a la división en tres jornadas, salvo en los casos de obras de mayor envergadura como era el caso de las tragedias). El entremés se representaba en el primer «descanso» y el sainete en el segundo. La representación terminaba con un desenfadado «Fin de fiesta». Además, esas piezas breves del entremés y del sainete también solían incluir a su vez, canciones, tonadillas y bailes.

En cualquier caso, como admirador del teatro antiguo —uno de los puntos de distanciamiento respecto a la crítica ilustrada— Nifo, en primera instancia, declara su preferencia por el antiguo entremés, frente a las nuevas fórmulas más acordes con el también nuevo público. Así escribe en el *Caxón de sastrer*:

Yo he notado que cuando en comedias vulgares, esto es, de entre-año, ponen por juguetes sainetes del siglo pasado, conceptuosos y exquisitos, están como violentos al oírlos no sólo aquellos circunstantes o mosqueteros bien educados, sino aun aquellos que tienen abiertos los ojos para ver lo que guarda todas las leyes del donaire gracioso y los rígidos preceptos del buen gusto (1760, I: 264-265).

Pero más allá de sus preferencias por los modelos antiguos, las opiniones de Nifo sobre el sainete y el entremés tendrán como punto central la cualificación moral de los mismos, de acuerdo con un pensamiento de corte ilustrado poco o nada favorable a situaciones de comicidad basta y burda, muy lejos del discrecional *buen gusto* que como ideal artístico se maneja desde las elites de la Ilustración, muy especialmente en lo que concernía a materia de teatros, dada su fuerte implicación popular. Es lo que en la mayor parte de los casos vamos a encontrar en las reseñas teatrales del escritor, que ya había dejado constancia de la inmoralidad de la escena, cuando en su sainete *El tribunal de la poesía dramática* (1763), comentaba como en el teatro sólo había

Petimetres, cascabeles,
cabezas de poco celo,
brazos de poca firmeza,
manos que no tienen dedos

que nos dejaban

tan en cueros,
que mejor que hijos de Marte,
cupidillos parecemos...

En efecto, en la crítica a la representaciones de los autos sacramentales *Los alimentos del hombre* y *A tu prójimo como a ti mismo* se detiene con especial atención en la representación de sus respectivos intermedios teatrales, incluso con una extensión mayor que la que dedica a las piezas centrales. La explicación —tal y como se deja intuir por sus palabras— reside en la mayor importancia que el público solía otorgar a dichos intermedios, en detrimento de la obra principal. Todo sirve a Nifo para extenderse en comentar lo disparatado, indecoroso e inverosímil de las situaciones de una serie de obras desprovistas de todo sentido moral, máxime en la representación de obras religiosas, como era el caso.

En las páginas de su *Diario extranjero*, se pueden leer los juicios desaprobatorios de Nifo, por ejemplo, sobre el abate libertino del entremés de *Los alimentos del hombre*, bailando y ataviado con unas medias rojas en el paseo del Prado de Madrid, donde

a una mujer la levantan los guardas las basquiñas, y la quitan de entre las piernas unas vejigas de introducir aceite (1763: 187a).

Una escena que requiere en tono sarcástico la máxima reprobación del crítico:

¡Fuego de Apolo! ¡Estos sí que son Ingenio y no los de antaño! ¡Esto sí que es guardar la decencia en el teatro! ¡Esto sí que es divertir y enseñar al pueblo!, etc. Pues todo esto sufren los Autos (1763: 187a).

También sobre la obra *Paz celebrada de Artajerjes con Grecia*, de Antonio Bazo —del que se burlaría jugando con la polisemia de su apellido—, comenta que se trata de una comedia «tan infame que no puede salvarla ni la buena labor de los intérpretes» (1763: 151a). Y sobre sus intermedios que

el entremés y el sainete que sirvieron de guarnición a nuestra comedia famosa, o *Paz celebrada de Artajerjes con Grecia* fueron compañeros y hermanos del sujeto a quien servían de auxilios (1763: 151a).

Mucho más radical se muestra cuando para referirse a la representación del drama *Coronado, mas no muerto* (*En vano resiste el hombre a lo que Dios determina*), de Juan de Agramont y Toledo, subraya que tanto la obra principal como su entremés y sainete son sólo «buenos para dar unos bellos dolores de cabeza (si posible fuera) a los postes de la plaza» (1763: 152b).

Una estricta cualificación moral que, cuando aparece de manera excepcional, requiere también la atención del crítico para subrayar sus calidades acordes con la mentalidad ilustrada. Por esta razón, comenta Nifo, para referirse al entremés *También hay duelo en las damas* (Calderón), el sainete *Coronación de Numa Pompilio* (Agramont) y la tonadilla *El parecido de Rusia* (Lorenzo García), su buen y exquisito gusto, como algo poco habitual en este tipo de piezas:

El entremés, sainete y tonadillas han sido tan exquisitos como decentes: la crítica muy adecuada y nada crispida —palabreja de dudosa interpretación que provoca la burla de Romea: «lo que me gusta este terminillo»—; lo ridículo bien sostenido; lo vicioso vigorosamente castigado; los caracteres de los reprehendidos pintados con gracia y guardando el decoro debido a los personajes (1763: 138b).

Sobre estas mismas obras, también el decoro y la atención del público merece la atención del alcañizano, quien se muestra sorprendido de manera satisfactoria, cuando escribe:

Estos ligeros ensayos del ingenio son unos seguros esfuerzos para lograr, en obras mayores, cierto el tiro. Nada más debe convencernos de que nuestro pueblo no es un infeliz sectario de nuestras monstruosas comedias, como lo exageran las críticas, como el aprecio que hace de estas piezas bien organizadas. Véase con qué atención está en estas representaciones hasta el mirón menos instruido: nótese que la risa se produce de las cosquillas que hace la viveza del concepto, mucho más que el esfuerzo del cómico (1763: 139b).

El problema de la interpretación de los actores, muy especialmente en este tipo de obras, es otro de los puntos de inflexión más significativos de su crítica. Por ello, no faltan alusiones al poco o nulo recato de los cómicos, quienes se muestran en escena con gestos y actitudes excesivas ajenas a toda moralidad. Es lo que ocurre en su reseña sobre la tonadilla del sainete *Casarse por vengarse*, de Rojas Zorrilla, porque

El teatro es lugar de mucho respeto porque se ofrece, cuando menos a toda una nación (y tan cristiana como la española) el espectáculo; y no es justo, sino muy contrario a las leyes de la moderación hacer movimientos impuros que exciten inmoderados deseos en la juventud (1763: 73b-74b).

Frente a la actitud más correcta que se podía observar en la interpretación de la comedia *La prudencia en la mujer*, de Antonio Pablo Fernández, donde

La tonadilla del sainete fue muy gustosa, y ejecutada de modo pocas veces visto en este coliseo; esto es, con mucha retentiva y modestia, pues *la Moro* (Joaquina Moro, 4.^a dama de la compañía de María Ladvenant) lo hizo como

muy cristiana: mesurada en las acciones y sin poner nada del alquitrán de Venus en los ademanes (1763: 75b).

Paradójicamente a lo que podría pensarse, Ramón de la Cruz y otros muchos saineteros como él estaban de acuerdo con este carácter didáctico-moral del sainete, pues como comenta el autor del *Manolo*:

en los Saynetes... es preciso separarse de todo lo regular, para que produzca el trabajo serio alguna utilidad a los actores (1757: s. p.).

Se trata de un argumento que expone en el «Prólogo» a su zarzuela *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* de 1757, utilizando la sátira en sus obras para referirse a las nuevas modas, los abates y los petimetres, y censurar la comicidad burda de los «entremeses de chascos y bufonadas ridículas», dentro del «lastimoso espectáculo de los sainetes». Para Ramón de la Cruz, como para la mayor parte de la crítica neoclásica, los responsables estaban claros: no eran sino la «indecencia» y la «chulada» de un público acostumbrado a este tipo de teatro y unos autores cuyo oficio consistía en

correr la pluma, sin otro intento que el de complacer a la plebe, desvelándose más por una carcajada de ella, que por las expresiones del advertido (Cruz, 1757: s. p.).

Unas opiniones en las que se pretendía aunar la perspectiva de la nueva teoría literaria de los neoclásicos —donde se pretende adscribir Ramón de la Cruz— y la continuidad del sainete, aunque sometido ahora a las nuevas coordenadas dramáticas. Una paradoja aparente —sólo aparente, pues la renovación neoclásica también afecta al género breve— que hará elevar la temperatura del debate por el desconcierto de la crítica ilustrada respecto a este teatro que parecía desafiar los preceptos moralistas de los dogmas neoclásicos en materia dramática desde su visión popular y casticista de la realidad, pero también desde su peculiar concepto del decoro dramático. En definitiva, la mirada de Cruz no hacía sino poner

de manifiesto ya la contradicción entre una idea de lo que había de ser el teatro y la necesidad de tener en cuenta, sin necesariamente renunciar a modificarlos, los gustos del destinatario de la obra de teatro (Coulon, 1994: 9).

En esta misma línea, podían interpretarse las palabras conciliadoras que Nifo —duro adversario de Ramón de la Cruz durante esos años— le dedicara para referirse en concreto a dos de sus obras, el entremés *El alcalde boca de verdades* y el sainete *Los propósitos de las mujeres*, representados del 23 al 29 de mayo de 1763 por la compañía de María Ladvenant en el teatro de la Cruz (Andioc y Coulon, 1996: 254, 615, 825), como intermedios cómicos de la comedia *El parecido de Rusia*, escribe:

Si algo puedo prometerme de la cortesía y amable docilidad del autor, le suplico que prosiga en formar donaires ingeniosos de esta noble naturaleza, que seguros tendrá todos los agrados y honores de Talía; y creo que por este camino se va bien, y pronto, a la morada donde vive la verdadera comedia. Estos ligeros ensayos de ingenio son unos seguros esfuerzos para lograr, en obra mayor, cierto el tiro (1763: 111-112).

Sin embargo, tal percepción resultaba una excepción respecto a la consideración general sobre su obra. Ya Coulon (1993: 271-277) había subrayado los duros ataques de Nifo contra Cruz, después de haber mantenido una cierta amistad.

En efecto, en 1765 le dedicaría Nifo varios ataques a través de dos sainetes. El primero de ellos, *El juicio de la mujer hace al mando discreto. Comedia graciosa en un acto*, comenta en la «Advertencia» que escribía la obra,

sólo por dar a entender que hay quien sabe hacer un sainete sin el socorro de la ofensa del próximo (1765a: 34)

y de paso proponer, de manera algo ingenua y osada, su propia obra como modelo dramático frente a la obra de Cruz:

Como estas comedias, o pequeñas piezas —se refiere a *El juicio de la mujer*—, deben ser los sainetes en que sea castigado el vicio sin la afrenta del culpado, porque señalar las cosas en el teatro, además de ser contra la calidad evangélica y contra la justicia natural (1765a: 34).

En la segunda obra, *La sátira castigada por los saynetes de moda* —donde se aludía directamente a Ramón de la Cruz, incluso en el propio título «sainetes de moda»—, en el prólogo se comenta como, bajo el pretexto de la utilización de la sátira en el teatro, éste había conseguido poner

en deplorable estado el justo respeto que se debe a los padres, me ha determinado a dar este entremés al público, para que se entienda y dedica generalmente por las personas bien intencionadas, y que aman a la sociedad con verdaderos sentimientos de religión y humanidad, que vicios determinados de los padres no se deben sacar en el teatro (1765b: 4).

Ya que

La sátira se ha tomado, de pocos años a esta parte, licencias que, aun mediante los mayores privilegios, hubieran dando bastante que sentir a sus autores en otros tiempos. Lo más imprudente, y no poco perjudicial, de estas libertades del furor poético es haber hecho al teatro tribunal de las costumbres de los nobles y de las personas del mayor respeto (1765b: 3).

De todo ello debe deducirse una imagen de Ramón de la Cruz como «hombre en el lugar/ que habla mal de todo el Pueblo», como un «crítico

sainetero», «murmurador coplero» y «hombre de poco seso» (1765b: 18). Las obras a las que se refería el periodista metido ahora a implacable crítico teatral eran los sainetes *El refunfuñador* (1763), *El petimetre* (1764) y *Las mujeres defendidas* (1764).

El posicionamiento de Nifo, al margen de cuestiones más personales y de cierta rivalidad profesional —que también existían—, en relación con la obra del sainetero, que ya había atacado al crítico en alguna que otra ocasión, coincidía con el período más beligerante del neoclasicismo antipopularista, donde vamos a encontrar a toda esa elite ilustrada empeñada en la reforma más radical de la escena.

Sin embargo, esta situación empezará a cambiar en la última década del XVIII, cuando empieza a observarse una cierta relajación en lo que respecta a los dogmas neoclásicos en materia dramática. De lo que se deriva, consecuentemente, una discreta actitud de complicidad para con el sainete, el «sainete nuevo» —claro está—, y donde ahora podemos encontrar juicios más conciliadores como los del ardiente neoclásico Díez González, quien, incluso llegaría en 1788 a observar su «gracia verdaderamente cómica» y su «carácter nacional», lejos de los rechazos iniciales. Sobre sus sainetes escribe:

Tienen el particular mérito de ser composiciones originales con bastante regularidad en la fábula o disposición; pureza de lenguaje; gracia verdaderamente cómica; y de cuya acción resulta la moralidad que se requiere, ridiculizándose el vicio y pintándose amable la virtud, de modo que las referidas piezas son un ejemplo de la vida civil y privada, que es el fin y naturaleza de la comedia y de nuestros sainetes, que son unas pequeñas comedias o sátiras dramáticas, originales y características de nuestro teatro nacional, para excitar la risa en oprobio de los vicios comunes y populares, con cuyo género de composiciones cultas, sazoadas y regulares han desterrado los poetas modernos la barbarie, y monstruosidad de los entremeses, que escribían los ingenios rudos y extravagantes (AHN, *Consejos. Impresiones* 5548-5550).

Por esos años el teatro ya había sido sometido a una dura reforma que había desterrado de la escena la representación de los autos sacramentales, había eliminado la representación del repertorio antiguo del entremés entre la primera y la segunda jornada, se incorporan al repertorio las «comedias nuevas» y, en cierta manera, incluso se toleraba el teatro más ajustado a las normas neoclásicas de los autores más populares, y más censurados y rechazados en los años anteriores, como era el caso por ejemplo de Francisco Luciano Comella. Un tímido aperturismo, no obstante, dentro de una corriente cuyas coordenadas continuaban siendo en lo básico y fundamental las mismas.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL DESCONCIERTO DEL PERIODISTA

Nifo quedará ya al margen de este problema, pues su pensamiento evolucionará hacia una mayor radicalización al final de su trayectoria como hombre público, lo que le llevará también a sufrir el mismo recelo de su entorno crítico. Se le acusará de «oscuro» y demasiado «nacionalista». En 1769 redactaría su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección, que desea el Magistrado, y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, un texto que no verá la luz editorial hasta épocas recientes (Nifo, 1994), y donde el periodista de Alcañiz intentaba dejar constancia una vez más de su creencia en la necesidad de la reforma teatral, aunque también con todas sus contradicciones y un tono ciertamente algo forzado.

El pensamiento del alcañizano quedará desplazado de los nuevos derroteros por donde va a discurrir la *comedia nueva*. Por un lado, mantendrá los ortodoxos e intransigentes dogmas neoclásicos, también morales, pero por otro introducirá una mayor dosis de nacionalismo en su pensamiento teatral que continuaba viendo en el repertorio barroco, del que nunca había renegado, las esencias del auténtico drama nacional. Unas ideas que siempre le habían valido el distanciamiento y el recelo de sus contemporáneos, pero que hora, una vez encauzado en cierta medida el «problema del teatro» quedarán al margen de su consideración. Por esta razón, Nifo, pasaba de militar en los modernos preceptos de la crítica neoclásica para engrosar las largas listas de «copleros» y «poetastros», en palabras del afrancesado Mariano Luis de Urquijo, de acuerdo con el perfil cómico y satírico con el que Moratín había caracterizado su satírico don Eleuterio en *La comedia nueva o El café*. Un mundo, en el que la elite de la Ilustración —Moratín *dixit*— también incluiría al autor de Alcañiz.

Su contradictorio pensamiento teatral, su admiración por el drama áureo, su condición de periodista, pero fundamentalmente, la incompreensión de los nuevos derroteros del teatro español —donde sí se empezaba a tolerar las reformas estéticas planteadas por Ramón de la Cruz— lo situaron en ese lugar. Pues, como señaló Enciso Recio (1956), su pensamiento, a pesar de sus apariencias ilustradas, resultaba « eminentemente tradicional », lo que lo aparta de los grandes reformadores e innovadores del teatro de la Ilustración, entre los que se encontraban Moratín, pero también Ramón de la Cruz.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F. (1981-2001): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 10 vols.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2006a): *Los hombres de letras en el siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid, Castalia.
- (2006b): «La Ilustración de Francisco Mariano Nifo». *Dieciocho. Hispanic enlightenment*, 29, 2, págs. 205-228.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y LOLO, B. (eds.) (2008): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, CSIC y UAM.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. (1992): *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración en España: 1680-1760*. Madrid, RAE.
- ANDIOC, R. (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March/Castalia.
- ANDIOC, R. y COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2 vols.
- ARMONA Y MURGA, J.A. (1785): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*. Eds. E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M.^aC. Sánchez García. Vitoria, Publicaciones de la Diputación de Vitoria, 1988.
- CAÑAS MURILLO, J. (1996): «Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo». En Sala Valldaura, J.M.^a (ed.): *Teatro Español del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida, tomo I, págs. 209-241.
- EL CENSOR (1982): *El Censor (1781-1987). Antología*. Pról. J.F. Montesinos y ed. García Pandavenes. Barcelona, Labor.
- CLAVIJO Y FAJARDO (1762-1767): *El Pensador*. Madrid, Joachim Ibarra. Ed. facsímil en la Universidad de las Palmas.
- COTARELO Y MORI, E. (1897): *Iriarte y su época*. Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (1902): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, Imp. de José Perales.
- (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de Archivos (ed. facsímil de José Luis Suárez García. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997).
- (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Bailliére, NBAE, 2 vols.
- COULON, M. (1993): *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*. Pau, Publications de l'Université de Pau.
- (1994): «Don Ramón de la Cruz y las polémicas de su tiempo». *Ínsula*, 574, págs. 9-12.
- CRUZ, R. de la (1757): *Nuevo drama cómico harmónico. Intitulado: Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*. Madrid, Antonio Muñoz del Valle.
- (1786): *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeó*. Madrid, Imprenta Real.
- (1990): *Sainetes*, ed. F. Lafarga. Madrid, Cátedra.
- DEACON, P. (1991): «Golden Age Drama in an Eighteenth-Century Context: The Debate on the Theatre in the Reign of Carlos III». En Charles Davis, C. y Deyermond,

- A. (eds.): *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. London, Westfield College, págs. 73-82.
- DÉROZIER, A. (1980): «El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín». En Di Pinto, M., Fabbri M. y Frolidi, R. (eds.): *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Albano Terme, Piován Editore, págs. 61-74.
- DI PINTO, M. (1980): «Comella vs. Moratín». En Di Pinto, M., Fabbri M. y Frolidi, R. (eds.): *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Albano Terme, Piován Editore, págs. 141-166.
- DÍEZ GONZÁLEZ, S. (1929): «Idea de una reforma de los Theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección» (1797). En Kany, C.E. (ed.): *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23, págs. 245-284.
- DOMERGUE, L. (1980): «Dos reformadores en teatro: Nifo y Moratín». En Di Pinto, M., Fabbri M. y Frolidi, R. (eds.): *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Albano Terme, Piován Editore, págs. 93-106.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1983-1984): «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III». *Anales de Literatura Española*, 2, págs. 117-196; y 3, págs. 207-284.
- ENCISO RECIO, L.M. (1956): *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1944): «Algunas noticias relativas a don Francisco Mariano Nipho». *Revista de Filología Española*, 28, págs. 357-377.
- ESCOBAR, J. (1982): «Civilizar, civilizado y civilización: una polémica de 1763». En Bellini, G.: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni, tomo I, págs. 419-427.
- (1984): «Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, págs. 88-114.
- (1988): «La mimesis costumbrista». *Romance Quarterly*, 33, págs. 261-270.
- ESQUER TORRES, R. (1965): «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765». *Segismundo*, 1, págs. 187-226.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J.F. (1993): *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1918): *Catálogo de las piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*. BAE 2. Madrid, Atlas.
- (1970): *La comedia nueva*. Ed. J. Dowling. Madrid, Castalia.
- (1973): *Epistolario*. Ed. R. Andioc. Madrid, Castalia.
- (1994): *La comedia nueva*. Est. prel. F. Lázaro Carreter y ed. J. Pérez Magallón. Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1821): *Obras póstumas*. Barcelona, Imprenta de la Viuda de Roca.
- (1996): *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Ed. D.T. Gies y M.Á. Lama. Madrid, Castalia.

- GONZÁLEZ TROYANO, A. (1990): «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII». *Draco*, 2, págs. 193-211.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1995): «La consideración intelectual y social del sainetero en la España de la Ilustración». En Romero Ferrer, A. (ed.): *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, págs. 33-66.
- JOVELLANOS, G.M. de (1997): *Informe sobre los juegos, espectáculos y diversiones públicas*. Ed. G. Carnero. Madrid, Cátedra.
- MARAVALL, J.A. (1991): «La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII». En *Estudios de historia del pensamiento español (siglo XVIII)*. Madrid, Mondadori, págs. 213-232.
- NIFO, F.M. (1760): *Caxón de sastre o montón de muchas cosas buenas, mejores y medianas, útiles, graciosas y modestas, para ahuyentar el ocio, sin las rigideces del trabajo, antes bien a caricias del gusto*. Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, tomo 1, págs. 264-265.
- (1763a): *Diario Estrangero. Noticias importantes, y gustosas para los verdaderos apasionados de Artes, y Ciencias, etc.* Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez.
- (1763b): *El tribunal de la poesía dramática*. Madrid, Gabriel Ramírez.
- (1764): *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias*. Madrid, Gabriel Ramírez. Rep.
- (1765a): *El juicio de la muger hace al mando discreto. Comedia graciosa en un acto*. Madrid, Viuda de Manuel Fernández.
- (1765b): *La satyra castigada por los saynetes de moda. Entremés nuevo*. Madrid, Viuda de Manuel Fernández.
- (1765c): *Tonadilla en el orden, y gusto de la Égloga*. Madrid, Viuda de Manuel Fernández.
- (1994): *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa, formada mediante orden del mayor respeto por*. Ed. C. España e intro. L. Domergue. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- (1996): *Escritos sobre Teatro. Con el sainete El Tribunal de la Poesía Dramática*. Ed. M.^ªD. Royo Latorre. Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz e Instituto de Estudios Turoleses.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1983): «La descalificación moral del sainete dieciochesco». En García Lorenzo, L. (ed.): *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid, CSIC, págs. 215-230.
- (1998): «El público del teatro según Forner: Notas al discurso *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*». En Cañas, J. y Lama, M.Á. (eds.): *Juan Pablo Forner y su época*. Mérida, Ed. Regional de Extremadura, págs. 461-473.
- (1998): *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida, Milenio.

- (2002): «Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27, págs. 143-165.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^aJ. (1999): *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (ed.) (2010): *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*. Salamanca, Ediciones Almar.
- ROMERO FERRER, A. (1991): «Un ataque a la estética de razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1, págs. 105-128.
- (1999): «Vargas Ponce en el teatro: de la reforma a Ilustración a la polémica calderoniana». En Durán López, F. y Romero Ferrer, A. (eds.): *Había bajado de Saturno. Diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz e Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, págs. 107-132.
- (ed.) (2013): *Teatro ilustrado y modernidad escénica. Monográfico de Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 19. En colaboración con J. Rubio Jiménez. <<http://revistas.uca.es/index.php/cir>>.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1998): *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza, Ibercaja.
- SALA VALDAURA, J.M.^a (1994): *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*. Lleida, Universitat de Lleida.
- (1998): «El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo». En Huerta Calvo, J. y Palacios Fernández, E. (eds.): *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Ámsterdam, Rodopi, págs. 145-168.
- (2003): «Ramón de la Cruz y el teatro breve». En Huerta Calvo, J. (dir.): *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid, Gredos, págs. 1653-1686.
- (2008): «Ramón de la Cruz». En Huerta Calvo, J. (dir.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana Vervuet, págs. 699-801.
- (2010): *Camino del teatro breve del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida.
- SUBIRÁ, José (1928-1932): *La tonadilla escénica*. Madrid, Tipografía de Archivos, 3 vols.
- URQUIJO, L. de (1791): *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire: traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*. Madrid, Blas Román.