

LA BATALLA DEL TEATRO EN UN DOCUMENTO ANÓNIMO DE 1763

JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
FUE

La “batalla del teatro” –según expresión acuñada por el historiador Antonio Domínguez Ortiz– que se produjo en el siglo XVIII, se puede analizar desde tres perspectivas diferentes:

- 1ª. Desde el punto de vista estético, se trata del enfrentamiento, iniciado en el siglo XVII y que llega a su máxima tensión a mediados del XVIII, entre los partidarios del estilo barroco y los partidarios del clasicismo, materializado en la oposición teatro nacional/teatro afrancesado.
- 2ª. Desde el punto de vista religioso y político-ideológico, del conflicto, también procedente del siglo XVII, sobre la licitud del teatro, que se intensifica en el siglo XVIII y lleva a un enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado. Éste es el aspecto tratado por Domínguez Ortiz [DOMÍNGUEZ ORTIZ 1983, 1984].
- 3ª. Desde el punto de vista puramente teatral, de la pugna que se produce en la segunda mitad del siglo XVIII por conseguir la reforma y modernización del teatro. Se produce en tres frentes: las compañías teatrales, empresarios, dramaturgos y público, por un lado; los censores, revisores eclesiásticos y autoridades municipales, por otro; y los reformadores ilustrados del teatro que se enfrentan a unos y otros.

Estas tres perspectivas desde las que contemplar el fenómeno que estudiamos, se separan conceptualmente para facilitar su comprensión, pero en la práctica se dan simultáneamente y se superponen, constituyendo una única realidad múltiple o de varias caras que responde a un conflicto ideológico-político de extraordinaria magnitud que se libra durante la segunda mitad del siglo XVIII y llega hasta la Guerra de Independencia [FREIRE 1996].

Del ambicioso programa reformista propugnado por los ilustrados en España, destaca una medida que preocupó de manera muy especial a los Gobiernos de Carlos III y Carlos IV y que, sin embargo, ha pasado desapercibida a historiadores, críticos y eruditos a pesar de la importancia decisiva que se le atribuyó para la extensión y triunfo de las “luces”. Me refiero a la reforma del teatro, que desencadenó la batalla a la que nos vamos a referir hoy aquí.

Efectivamente, la reforma del teatro era absolutamente imprescindible para conseguir como fin último la reforma de la sociedad y de las costumbres, pero para ello, primero había que modernizar el teatro tanto desde el punto de vista material de las representaciones como de las obras que se ponían en escena, empezando por estas últimas. Desde la perspectiva de las obras, los ilustrados adoptan como más adecuada para alcanzar sus fines la estética neoclásica, ordenada y racional, que distingue claramente entre comedia y tragedia, frente a la tragicomedia barroca.

Según los neoclásicos, la comedia está destinada a corregir las ridiculeces de los hombres del pueblo, inspirando amor a la virtud y aversión al vicio, mientras que la tragedia —la representación seria de las acciones ilustres de los príncipes y héroes— va dirigida a la corrección y moderación de las pasiones mediante la representación de algún suceso que tuvo fin infeliz y funesto. Por tanto, la comedia y la tragedia en la teoría neoclásica se complementaban con el fin de conseguir la reforma de las costumbres.

Pero ¿cuál era el estado en que se encontraba el teatro español? y ¿qué causas justifican tanto interés en reformarlo?

España había quedado encerrada en sí misma después de los esplendores del Siglo de Oro, aislada del resto de Europa por una concepción religiosa que desconfiaba de todo lo que venía de fuera. La nueva casa

de Borbón reinante consideraba objetivo prioritario la penetración de las “luces” en todos los ámbitos de la vida española, para deshacer la oscuridad, es decir, la incultura, la superstición y el atraso que se había producido en todas las áreas del conocimiento, ya fuera, en las ciencias, en la filosofía, en las llamadas “artes mecánicas”, en la estética o en la literatura. Dentro de este esquema general, los ilustrados conciben el teatro como un instrumento esencial para reformar la sociedad española y modernizarla, ya que éste era el único medio, y el más eficaz también a su disposición, que les permitía llegar al pueblo llano para corregir sus costumbres, educarlo en la nueva moral y adoctrinarlo en los nuevos valores que predicaba la Ilustración: la laboriosidad, la austeridad, la honradez, la conformidad con el propio estado, la condena del vicio y amor a la virtud, la exaltación del monarca como padre de familia, etc., etc.

Las resistencias y los obstáculos que había que superar eran enormes, en general, por el peso de la nobleza y de la Iglesia, bastiones del conservadurismo más rancio, pero todavía más en relación con el teatro, porque durante el siglo XVII se había convertido en el espectáculo más popular desde el rey abajo. El pueblo se identificaba *en* y *con* el teatro de Lope y Calderón a pesar de que la Iglesia lo consideraba muy peligroso –fuente inagotable de vicios y pecados– y pugnaba con el gobierno por conseguir su prohibición. Durante el siglo XVIII, los gobiernos ilustrados intentaron mantener las comedias siguiendo la tradición del siglo anterior, aunque la presión de la Iglesia seguía siendo tan fuerte que no tenía más remedio que ceder a sus pretensiones en muchas ocasiones. El Gobierno, desde una perspectiva eminentemente utilitarista, atribuía a las comedias una doble función: por un lado, divertían al pueblo de una manera controlada y, por otro, los ingresos que se obtenían se destinaban a los Hospitales. Pero este teatro, tal y como se practicaba en el día, distaba mucho del propugnado por los hombres de la Ilustración. Continuamente se ponían en escena obras del siglo anterior que no respetaban las unidades y que faltaban una y otra vez al decoro y a la verosimilitud, y las obras nuevas todavía eran peores, ya que se habían puesto de moda nuevos géneros como las *comedias de magia* y *de santos* en los que se multiplicaban e intensificaban los recursos espectaculares que alimentaban la fantasía popular mediante abundantes cambios de escena, efectos de tramoya, aparicio-

nes y desapariciones, volatines, etc.; y los tradicionales *entremeses* y *sainetes*, divertidas piezas cómicas que solían añadir música popular, bailes y danzas, que hacían las delicias del pueblo, pero que con frecuencia faltaban al respeto a la autoridad paterna o gubernativa, o trataban de forma benévola los vicios o excesos del pueblo más bajo.

A lo largo del siglo XVIII se agudiza el enfrentamiento –iniciado en el XVII– entre los partidarios del teatro popular y los del teatro culto, especialmente a partir de la aparición en 1737 de *La Poética* de Luzán, que actualiza y renueva los valores del clasicismo en España. Debido al influjo de esta obra, aparecen nuevos ataques al teatro popular desde la óptica de la estética neoclásica que coinciden además con las críticas provenientes del exterior, principalmente de Francia, que hacen sentir todavía más a los ilustrados españoles el desprecio con que se veían las cosas de España desde el país vecino. Según el profesor José Checa [1996], en un trabajo sobre la reforma literaria en el XVIII, estas dos circunstancias unidas –el clasicismo y las críticas desde el exterior– y especialmente la segunda se perfilan como el motor de la reforma teatral que ponen en marcha los ilustrados, a las que yo añadiría una tercera relacionada con la estrategia política y la necesidad de convertir el teatro en instrumento de difusión de la nueva ideología.

Efectivamente, en 1738, el francés Du Perron de Castera vertió una serie de duras críticas contra el teatro barroco español, básicamente por su desprecio de las tres unidades y por la incapacidad de los españoles para escribir tragedias, lo que fue interpretado como un ultraje. El honor de la nación estaba en entredicho porque en el seno de la sociedad española se identificaba el teatro barroco –el teatro popular por excelencia, las *comedias*– con el “ser” de la nación. Esta vinculación es señalada por algunos defensores de nuestro teatro áureo como, por ejemplo, Ignacio de Loyola y Oyanguren, Marqués de la Olmeda, escondido tras el seudónimo de Tomás de Erauso y Zabaleta en su obra *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (Madrid, 1750), que escribe:

“Son *las comedias de España*, y en especial las de los *venerados* Lope de Vega, Calderón, y sus imitadores, el más dulce agregado de la sabiduría, de la discreción, de la enseñanza, del ejemplo, el chiste, y de la gracia: en ellas se retrata con propios apacibles coloridos, el genio grave, pundonoroso, ardiente, agudo,

sutil, constante, fuerte y caballero, *de toda la Nación*. Se miran y se admiran ejercidas, con la mayor delicadeza todas las valentías, frases, artificios, figuras, primores, y sonoras filigranas del *idioma nuestro*, aplaudido de todas las Naciones por abundante, por fácil y armonioso” [PALACIOS 1996:139-140. La cursiva es mía].

Ante esos ataques se producen dos reacciones opuestas: la de los que rechazan absolutamente estas críticas por injustas, y, por ello, se reafirman en su orgullo nacional y en la defensa de nuestras comedias y de nuestros autores, como el Marqués de la Olmeda, y la de los que ven razonables esas críticas, se avergüenzan de las monstruosas producciones de nuestro barroco, como Blas Antonio Nasarre y Agustín de Montiano, y, en consecuencia, proponen medios o ideas para reformar el teatro tal y como estaba en el día, que, como hemos visto, era continuación o degeneración del que se hacía en el siglo anterior. Sin embargo, en este primer momento de la reforma las propuestas no dejan de ser más que meras especulaciones teóricas que no se llegan a poner en práctica, como las tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*, de Montiano, que seguían las tres unidades pero que no alcanzaron los escenarios.

La realidad es que la tragedia clásica no era aceptada por el público español, y, por tanto, el modelo estético neoclásico estaba encerrado en los círculos minoritarios de tertulias y academias y no conseguía influir en la práctica teatral.

Este es el estado de la cuestión a mediados de siglo.

Con la entrada del nuevo rey Carlos III en 1759, se renuevan los ímpetus reformadores y se ponen en marcha nuevas iniciativas que persiguen dar un paso más en la transformación de nuestro teatro. Ahora se utilizan los numerosos periódicos que ven la luz en estos años. José Clavijo y Fajardo, desde *El Pensador* que se empieza a publicar en 1762, Nicolás Fernández de Moratín con sus *Desengaños al teatro español*, de 1762 y 1763, y Francisco Mariano Nifo con su *Diario Estrangero*, de 1763, radicalizan las posiciones. Son partidarios de un clasicismo estricto, sin flexibilidad alguna, que dé forma a unas obras de contenido didáctico que sirvan para formar al pueblo en las virtudes sociales, de acuerdo con la ideología ilustrada. Están proponiendo una actuación política encaminada a convertir al vulgo en ciudadanos úti-

les al Estado, por lo que –a su juicio– el gobierno es el que tiene que tomar la iniciativa, y como primera medida piden la prohibición de los tradicionales autos sacramentales.

Alrededor de esta petición se multiplican los escritos a favor y en contra, lo que constituye una nueva edición de la polémica ya conocida, pero ahora se utiliza la prensa como medio preferente de debate, aunque no el único, ya que incluso llega a los propios escenarios.

En este sentido, los años 1762-1764 son cruciales para entender la batalla que se estaba librando en el seno de la sociedad española en todos los campos, y muy especialmente en torno a la reforma del teatro, como vamos a ver a continuación. No olvidemos como telón de fondo que muy poco después, en 1766, se produjo una gran explosión popular contra las reformas en el Motín de Esquilache.

El aragonés Francisco Mariano Nifo, uno de los primeros periodistas españoles y destacado reformista, siempre innovador, convocó en 1763 un concurso dirigido a los ingenios más sobresalientes de la nación para que desarrollaran en forma de discurso, o de ensayo –como diríamos hoy–, las respuestas a una serie de cuestiones sobre temas de interés general. El premio era la publicación de la obra y seis pesos.

Una de las cuestiones planteadas fue: “¿qué es más útil para civilizar una nación e ilustrarla, la comedia o la tragedia?”, tema candente en el día que provoca la escritura de una interesantísima disertación de autor desconocido, que hemos localizado inédita en la Biblioteca Nacional, y que constituye un testimonio directo, de primera mano, escrito en estilo llano, castizo y claro, de los términos en que se estaba produciendo este debate.

En primer lugar, la pregunta tal y como está formulada delata las intenciones de los promotores del certamen. Repito la pregunta: “¿qué es más útil para **civilizar** una nación e **ilustrarla**, la comedia o la tragedia?”. Porque los dos verbos, **civilizar** e **ilustrar**, fueron muy utilizados por los partidarios de la Ilustración en estos primeros años de ímpetu reformador. Incluso Ramón de la Cruz satirizó este afán en su sainete *La civilización*, también de 1763 [*Vid.* ÁLVAREZ DE MIRANDA 1992: 397 y ss.]. En este sainete el Señor de un lugar pretende civilizar a sus vasallos

—campesinos que viven según él como salvajes— a base de llevarles petimetres y petimetrás, un abogado y un abate que les van a enseñar todo lo que ignoran para incorporarse al mundo civilizado. Una de las primeras medidas que propone el abate es que “se establezcan/ catorce o quince papeles/ periódicos y los lean/ todos” [CRUZ 1915: 99].

El anónimo autor de esta *Disertación* se coloca desde el principio entre los partidarios de la comedia española y de los dramaturgos del XVII y, como es consciente de que los que van a juzgar los trabajos presentados al concurso pertenecen al partido contrario, se siente obligado a iniciar su escrito con un *Exordio*, en el que identifica con precisión quiénes son sus adversarios y cuál es el fin último que persiguen; así, empieza diciendo que los jueces “como *eruditos de moda*, es natural sean de estar *a favor de la tragedia* y que sin duda el asunto se puso para *hollar en el todo la fama* póstuma de nuestros venerados poetas cómicos” [ANÓNIMO 1763: fol. 260v-261r. La cursiva es mía].

Por este motivo, dada la dificultad de su empeño, para seguir adelante y poder hacer frente a tamaña empresa, se inflama de sentimientos patrióticos, produciéndose la identificación entre autores del teatro barroco y el “ser” de la nación española. Dice:

“Sobrecogido de estos temores prometía desistir de la empresa; y cuando estaba rendido y cobarde alentaba mi espíritu el ardor español que late en mis venas y el amor a mis venerados antiguos; *sentía su deshonor, me afligía ver a mi querida Nación tan abatida por los eruditos de este siglo*, que quieren persuadir al mundo que España ha estado sin cultivo tan bárbara como las Indias que están sin conquistar, ignorante de Artes y Ciencias, y con una incultura tal que por poco nos niegan la racionalidad” [ANÓNIMO 1763: fol. 261r-261v. La cursiva es mía].

Observemos cómo coincide esta visión crítica de las reformas con el sainete *La civilización* de Ramón de la Cruz, y cómo partiendo del teatro generaliza sobre la situación de toda la nación. También llama la atención que en un momento tan temprano, se use el término “nación” de una forma tan apasionada e interiorizada refiriéndose a la nación española, cuando todavía es vacilante y ambigua su utilización.

Por eso, aunque está seguro de que tiene razón, duda de que le vayan a dar el premio. Así dice:

“si saliese condenado en el tribunal de los eruditos petimetres, apelo de él al de los doctos de pera y bigote, que como es ancha Castilla, según un refrán antiguo nuestro, no faltan en ella doctos de esta clase. Este exordio le he tenido por preciso mediante seguir un rumbo tan contrario a la opinión común en este siglo” [ANÓNIMO 1763: fol. 263v-264r].

Ahora todavía precisa más. Los partidarios de las reglas del clasicismo y contrarios al teatro español son los petimetres y eruditos de moda, y además nos informa nuestro autor anónimo de que ésta es “la opinión común en este siglo”, es decir, la dominante entre los intelectuales, que eran los que podían crear una determinada corriente de opinión. Por otra parte, como es sabido, los petimetres eran los partidarios de la moda francesa que seguían hasta en los más mínimos detalles y enfrente coloca a los caballeros castellanos *de pera y bigote*. Vemos cómo poco a poco se van perfilando los contornos del problema.

Cuando ya entra por fin en materia, trata la cuestión clave a dilucidar:

“Según la opinión que quieren establecer el tropel de eruditos de estos tiempos es la que voy a defender desatinada e infundamental pues ¿cómo ha de ilustrar y fecundar una nación las comedias y especialmente las de España siendo unas piezas contra todo arte y falta de reglas y sin seguir la ley impuesta de las tres unidades de acción, tiempo y lugar? *La tragedia sí y en especial las piezas trágicas que se escriben en Francia* y otras partes que están sugetas a las leyes que prescribió Aristóteles y otros muchos autores” [ANÓNIMO 1763: fol. 264v-265r. La cursiva es mía].

Así pues, las piezas que se presentan como alternativa a las comedias *españolas* son las tragedias *francesas*: a la tradición representada por nuestras comedias se opone la modernidad de las piezas francesas. Detrás de esta propuesta de sustitución de modelos subyace la carga ideológico-política que la sustenta, con lo que el aspecto estético no es más que un correlato lógico del planteamiento político global. Aquí la estética está al servicio de la política.

En este momento empezamos a ver ya con bastante claridad cuál es el conflicto, pero nuestro anónimo autor nos sigue suministrando información para centrarlo todavía más. Después de pasar revista a las características de la tragedia y de las tres unidades a la luz de la

“imitación o verosimilitud”, que encorsetan excesivamente el desarrollo de cualquier suceso, analiza nuestras comedias, que abarcan también todos los hechos que suelen ser materia propia de la tragedia, y defiende la introducción de la figura del gracioso –tan criticada por los neoclásicos por romper la unidad de la acción trágica– ridiculizando las piruetas que tiene que hacer Nicolás Fernández de Moratín –no olvidemos que era el máximo representante del neoclasicismo en esta época– en su tragedia *Lucrecia* por mantener este principio, con los siguientes argumentos:

“Es útil la introduccion de los graciosos en las piezas heroicas y aun preciso porque como la representación es para el público y éste se compone de República y vulgo es preciso contentar a éste y *si no se le atrae con el chiste de los graciosos y de los sainetes que intermedian no acuden a los coliseos*. Con este cebo los frecuentan y logran su diversión en estas piezas y su ilustración y enseñanza en el argumento serio de la comedia, de modo que *éste es cebo para que acudan y logren civilizarse*” [ANÓNIMO 1763: fol. 266r-267r. La cursiva es mía].

De esta manera, utiliza los mismos argumentos que sus oponentes, sólo que les da la vuelta. Los graciosos y sainetes sirven de cebo para atraer al vulgo al teatro, condición “*si ne qua non*” para poder proceder a su “ilustración” y “civilización”. Este planteamiento eminentemente pragmático fue, en definitiva, el que aplicó finalmente el Conde de Aranda a partir de 1767 para hacer avanzar la extensión de las luces: el término medio, alejado de la pureza doctrinal de ambos extremos.

En relación a las reglas, el autor de la *Disertación* juzga muy severamente al adalid del neoclasicismo, Nicolás Fernández de Moratín, por sujetar sus obras “al rigor del arte”, porque para él el error está en seguir las reglas, que por supuesto no son dogmas de fe. Ya anteriormente había proclamado su libertad de pensamiento frente a las autoridades en que se basan los partidarios del clasicismo, como Aristóteles y Cascales. Decía:

“Yo creo como buen católico las verdades de fe porque Dios las dice y la Iglesia me las propone, pero el cautivar mi entendimiento sólo es para la fe; y para lo demás siempre le he conservado y conservaré muy libre” [ANÓNIMO 1763: fol. 264v].

Partiendo de estas premisas llega a la conclusión de que por ese motivo nuestros autores no siguieron las reglas aristotélicas, posición que adelanta la del romanticismo en esta materia. Así, dice:

“Con la clara evidencia de lo expuesto quién habrá que no conozca lo voluntario e impracticable de las leyes de los teatros que no son otra cosa que unos pesados grillos cuya opresión de hierros embaraza el logro de los aciertos que se solicitan, pues con sus ligamentos salen las piezas lánguidas, sin artefacto ni inventiva. En este concepto nuestros autores se pusieron a inventar *un nuevo arte* por cuyas reglas se consiguiese el acierto que no se había logrado por medio de las que dio Aristóteles” [ANÓNIMO 1763: fol. 269r. La cursiva es mía].

Por tanto, los dramaturgos españoles del XVII, lejos del concepto negativo que merecían a sus críticos, eran ingenios superiores, por lo que el autor de la *Disertación* da rienda suelta a su entusiasmo patriótico y desmenuza con detalle las causas de haber llegado, sin embargo, a una situación tan injusta, sacando a la luz las razones inconfesables que de verdad mueven a sus adversarios, es decir, a los ilustrados-neoclásicos:

“Los franceses como de inferiores ingenios a los nuestros, pues es constante que jamás han tenido la perspicacia que los españoles, sin reflexión han seguido las pesadas reglas y emulados de las ventajas que encuentran en nuestras obras no tienen otro desquite que maldecirlas excitando a los *secuaces que tienen entre nuestros españoles* a que *hinchados de eruditos y con el traidor embozo de desapasionados* levanten el grito contra la común recibida opinión e inmortal fama póstuma de nuestros venerados autores culpándoles por yerros clásicos los aciertos notorios *con un ultraje conocido del honor de la nación...* pero no pueden negar que el método que siguieron nuestros autores fue aunque despreciando estas Leyes por inútiles el más arreglado e ingenioso” [fols. 269r-270r. La cursiva es mía].

Vemos cómo identifica a los “eruditos de moda”, “críticos de moda”, “petimetres”, o en definitiva a los partidarios de las tragedias francesas, con los afrancesados que pretenden imponer a la nación unos patrones que le son absolutamente ajenos. Además, los términos que emplea —“secuaces”, “traidor embozo de desapasionados”— son suficientemente ilustrativos de la consideración que le merecen sus adver-

sarios –no lo olvidemos– en el campo de la estética, pero queda claro que las relaciones entre estética, ideología y política provocan unas valoraciones que van mucho más allá. El enfrentamiento que traslucen estas palabras, al estar en juego conceptos tan *superiores* como el de patriotismo –dice textualmente: “con un ultraje conocido del honor de la nación”– es de una dimensión tal que supera la simple crítica literaria y alcanza ribetes de auténtica soflama política.

Así pues, nos encontramos en 1763, lejos todavía del Motín de Esquilache, y se tiene ya plena conciencia del enfrentamiento que se está produciendo en el seno de la sociedad española. En el contexto de las reformas que está impulsando el gobierno del rey Carlos III, se está intentando superar el atraso histórico de España aplicando nuevos modelos y utilizando nuevos vehículos de penetración de las nuevas ideas. Pero esta estrategia choca con la oposición de amplios sectores de la sociedad que se encuentran a gusto con la situación existente. A juicio de los tradicionalistas, España es como es, y pretender cambiarla poniendo en cuestión sus costumbres y tradiciones, y aplicando modelos foráneos, no podía generar más que desconfianzas y resistencias. El teatro barroco se había convertido ya en atributo de las señas de identidad de todo un pueblo y los ataques contra él son rechazados como un insulto a toda la nación, y los propios españoles que participan de estas críticas son considerados como traidores. Todavía se intensifica más el conflicto si se propone sustituir el teatro nacional por otro extranjero. Porque en esta época, está extendida la teoría de que cada pueblo es diferente en función de sus características climáticas, lo que sería de aplicación también al teatro, que se adapta a la idiosincrasia de cada nación. La ópera en Italia, la tragedia en Francia y la comedia en España. Por este motivo, la tragedia francesa

“en sí no es a propósito para nuestro aprovechamiento porque su fin es inducir a la virtud por miedo del castigo y con ningún español se sacó fruto alguno por el rigor pues tienen mal genio para hacer o dejar de hacer cosa alguna por miedo, y esto aun en los tiempos que alcanzamos en que en la realidad vemos y experimentamos muy apagada nuestra orgullosa altivez” [fol. 274r-274v].

Así pues, queda claro que la reforma del teatro refleja una problemática política y social de mayor entidad que una cuestión puramente estética o literaria. Se puede considerar que en este momento se está

gestando uno de los conflictos más trascendentales de nuestra Historia, ya que una parte muy importante de la *clase dirigente*, con el fin de conseguir la modernización del país, prefiere renunciar a parte de su herencia histórica y adoptar las pautas y modelos que suministra el país más avanzado de la época, nuestra vecina Francia.

El caso es que en 1765 después de la amplia polémica producida, el gobierno prohíbe la representación de los autos sacramentales. Es el primer éxito de los reformistas que preparan actuaciones más ambiciosas, pero los sucesos acaecidos el año siguiente —el Motín de Esquilache y otras sublevaciones populares— obligan al gobierno del Conde de Aranda a replantearse el ritmo y gradación de las reformas. No obstante, los ilustrados españoles mantendrán su afán reformista a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. En 1770 y 1800 fracasaron sendos intentos gubernamentales por hacer triunfar la tragedia francesa y modernizar la escena española, pero no desmayaron y, convertidos ya abiertamente en afrancesados, seguirán aplicando medidas en este sentido aprovechando el reinado de José Bonaparte y la presencia de las tropas francesas. Todavía mantenían la esperanza de conseguir su objetivo, es decir, superar el atraso histórico de España, modernizarla e incorporarla a la Europa más avanzada y progresista. Dos formas opuestas de entender España se enfrentaron por primera vez y desgraciadamente no fue la última...

Bibliografía

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas: El léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1992.

ANÓNIMO, *Assumpto 18. ¿Qué es más útil para **civilizar una nación e ilustrarla**, la comedia o la tragedia? Resuélvese que la comedia según estilo de España es mucho más útil que la tragedia aun en el caso de que se dé distinción formal entre la tragedia y la comedia*. A continuación sigue la *Disertación que prueba la resolución antecedente* [1763]. Manuscrito 11047 (fols. 260-284) de la Biblioteca Nacional de España.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, tomo I, ed. de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliere, 1915.

- CHECA, José, “La reforma literaria”, en Agustín Guimerá (ed.), *El reformismo borbónico. Una visión interdisciplinar*. Madrid, Alianza/CSIC, 1996, pp. 209 y ss.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III” (I), en *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1983), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 176-196.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III” (II), en *Anales de Literatura Española*, núm. 3 (1984), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 207-234.
- FREIRE, Ana M^a, “El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)”, en Josep María Sala Valldaura (ed.), *El Teatro español del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida, 1996, t. I, pp. 377-396.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, “Teatro”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco Aguilar Piñal. Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 135-233.