



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 29 (2023)

EL TEATRO ESPAÑOL DEL HORROR DE ENTRE-SIGLOS: DIEZ EJEMPLOS DE ESCENOGRAFÍA GÓTICA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Óscar RUIZ HERNÁNDEZ

(University of Massachusetts Lowell)

<https://orcid.org/0000-0003-3505-2719>

Recibido: 30-7-22 / Revisado: 15-11-22

Aceptado: 26-9-22 / Publicado: 15-10-23

RESUMEN: El subgénero dramático iniciado a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en España de los «dramones» o «dramas góticos» sigue siendo muy polémico por su carácter híbrido entre los movimientos literarios y estéticos de la Ilustración, el Neoclasicismo y el Romanticismo. Junto al estado de los teatros madrileños, la escenografía y la interpretación en la época, en este artículo examino detenidamente diez ejemplos pertenecientes a este tipo de obras, caracterizadas por elementos de clara influencia gótica, que pueden considerarse de transición, y que contribuyen a la transformación de un género, al calor de la reforma neoclásica, hasta los albores del Romanticismo.

PALABRAS CLAVE: Teatro, España, Escenografía, Literatura Gótica, Siglo XVIII, Siglo XIX.

THE SPANISH HORROR THEATRE AT THE TURN OF THE CENTURY: TEN EXAMPLES OF GOTHIC SCENOGRAPHY BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

ABSTRACT: The dramatic subgenre initiated at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century in Spain, referred as «dramones» or «Gothic dramas», is still very controversial because of its hybrid nature between the literary and aesthetic movements of the Enlightenment, Neoclassicism and Romanticism. Along with the state of Madrid's theatres, the scenography and the acting techniques at the time, in this article I carefully examine ten examples belonging to this type of works, characterized by elements of clear Gothic influence, which can be considered transitional, and that contribute to the transformation of a genre, in the heat of the Neoclassical reform, until the dawn of Romanticism.

KEYWORDS: Theater, Spain, Staging, Gothic Literature, 18th Century, 19th Century.

Surgido a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX, justo antes del triunfo de la estética romántica, existe un subgénero dramático en España que sigue envuelto todavía en una fuerte polémica por motivo de su naturaleza mixta. Numerosos estudiosos han prestado atención a estas obras dramáticas, pero dadas sus características híbridas entre los movimientos literarios y estéticos de la Ilustración, el Neoclasicismo y el Romanticismo, han recibido numerosas denominaciones. José Yxart los designó «dramones de tumba y hachero» (1894: 17); Emilio Cotarelo, «dramones espantables» (1902: 426), y siguiendo a este, Ermanno Caldera se refirió a ellos tan solo como «dramones» (1992: 1221); Nigel Glendinning los llamó «tragedias de mazmorra» (1994: 101), y Guillermo Carnero, «drama gótico» (1997: 136). Fueran o no un brote de lo que Russell P. Sebold etiquetó en aquel capítulo de su libro como primer romanticismo español (1983: 109-136), la controversia suscitada por estas obras ha pasado a formar parte de una polémica aún más amplia sobre la existencia o no de una verdadera literatura gótica en España que esté representada no solo por la novela y el cuento fantástico, sino también por el teatro y la lírica.¹

Aunque, por diversas razones, la mayoría de los críticos abogan por una postura más conservadora en la que niegan la autenticidad de esta literatura gótica española, libros como el de David Roas (2006), edición de su tesis doctoral, y, en particular, el reciente libro de Xavier Aldana Reyes (2017) enfocado en la novela y el cine españoles,² han revitalizado esta polémica al señalar maneras más amplias de entender este subgénero temático y estético. A pesar de que Roas dedica uno de los apartados de su libro al «drama gótico» (2006: 103-115), y se han analizado muchas de estas obras en diferentes estudios académicos, todavía es inexistente un examen amplio y detallado centrado en la escenografía y puesta en escena de este subgénero dramático de entre-siglos.

Junto al estado de los teatros madrileños, la escenografía y la interpretación en la época, examino en este artículo diez ejemplos pertenecientes a este tipo de obras que llamaré de manera conciliadora «dramones góticos»,³ caracterizados por elementos de clara influencia gótica, y que pueden considerarse de transición hacia el Romanticismo por algunos elementos de su escenografía y puesta en escena, pero no tanto por su ideología ni por la manera de representar a sus personajes. El resultado de mi investigación con una aproximación monográfica muestra cómo los cambios que se producen en los elementos relativos a la representación teatral (escenografía, iluminación, declamación de los actores) contribuyen a la transformación de un género, al calor de la reforma neoclásica, hasta los albores del Romanticismo.

Ciertamente, durante esta etapa de entre-siglos asistimos a un periodo fascinante para la escenografía y la iluminación en escena. No solamente podemos observar el inicio de la modernización de los coliseos y una preocupación, algo excesiva, por controlar y reformar el teatro y la escenografía, sino que también se da un nuevo interés por la educación en

¹ La controversia sobre si utilizar o no el término «gótico» para calificar estas obras se intensificó en la década de los 90. Por ejemplo, Caldera (1992) distingue estos «dramones» y diferencia claramente en la escenografía el «pathos» de lo «gótico» al hablar de los motivos estéticos del subterráneo y el calabozo, que son para él «un motivo escenográfico casi exclusivo de esta época, ya que reaparecerá muy raramente en los dramas románticos, que le [sic] preferirán las ruinas góticas o el panteón» (1992: 1223). Por otro lado, poco después, en su artículo de 1994 «Lo gótico, lo funeral y lo macabro...», Nigel Glendinning sí contempla la literatura gótica española desde una perspectiva más amplia y menciona algunos ejemplos de lírica, novela y de lo que él llama «tragedias de mazmorra» (1994: 101), como ya mencioné más arriba.

² Aldana menciona más bibliografía y otros estudiosos que han analizado la literatura de temática gótica en España, entre los que destacan Miriam López Santos, Abigail Lee Six y Ann Davies (2017: 19-22).

³ Aunque a finales del siglo XVIII el término «gótico» tenía que ver más con la literatura ambientada en la Edad Media, me refiero en este artículo a su acepción relacionada con el tipo de texto «de misterio, fantasía y terror que aparece a finales del siglo XVIII», como es recogida en el *DRAE* bajo la entrada de «novela gótica».

técnica teatral de los actores, todo ello por la influencia de nuevos modelos extranjeros. Incluso aunque estos no terminaran de cambiar «absolutamente» las costumbres previas, aclara Joaquín Álvarez Barrientos (2019: 11), las obras comienzan a ser especialmente atrayentes desde la perspectiva visual. Junto a estos «dramones góticos» que pasaré a analizar, se pueden destacar otros grandes subgéneros dramáticos de mayor carácter espectacular, como la ópera y la zarzuela, o más especialmente las comedias de magia y las complicadas escenificaciones de las comedias militares con animales en escena.⁴

Sin embargo, estas reformas se dieron muy lentamente y en su mayoría quedaron incompletas. Si hablamos de los teatros como el lugar de la representación escénica, durante la primera mitad del siglo XVIII, el teatro español no experimentó grandes cambios. Más allá de la materia literaria, afirma Ana María Arias de Cossío, el edificio teatral continuaba siendo arquitectónicamente «una prolongación de las características del siglo XVII, incluso en el círculo cortesano donde las posibilidades de innovación habían sido mucho mayores» (1991: 27). Debido a esto, concuerda Álvarez Barrientos, las nuevas comedias de gran espectacularidad, que exigían mutaciones y una tramoya cada vez más complicadas, revelaron la necesidad imperiosa de construir modernos y renovados locales (2019: 37).

Hasta que los nuevos coliseos madrileños se establecieron definitivamente, señala Ana Contreras, corrales y coliseos coexistieron como los dos espacios de representación durante algunos años en el siglo XVIII. Primeramente, los corrales fueron sucesivamente mejorados y transformados desde los años treinta y cuarenta bajo la influencia de los escenógrafos italianos. No obstante, aunque fueron equipados con la maquinaria y tramoya a imitación de las del coliseo del Buen Retiro y otros teatros cortesanos, seguían sin ser el espacio predilecto para representar los nuevos espectáculos de gran teatro (Contreras, 2018: 152). En contraposición a estos, en teoría, la construcción de los nuevos coliseos permitiría la utilización de modernas y más sofisticadas máquinas y tramoyas, las innovadoras perspectivas francesas e italianas en pintura escénica, y, en definitiva, desarrollar el «teatro nuevo» deseado por los clasicistas.⁵

Junto con la transformación de los espacios escénicos y la reforma de Aranda de los locales de los Reales Sitios, indica Emilio Palacios (1998: 88); destaca la construcción del Teatro de los Caños del Peral en 1737, inaugurado un año después. Como indica Fernando Doménech, se señaló como el primer coliseo madrileño de planta italiana para representar ópera, a la que era tan aficionado Felipe V (2007: 107-110). Igualmente, para 1745 ya se habían convertido los Corrales de la Cruz y del Príncipe en modernos Coliseos⁶ (Herrera Navarro, 1993: xxviii; Álvarez Barrientos, 2019: 36). Jerónimo Herrera Navarro nos informa de que estos fueron reformados con los más recientes adelantos mecánicos, con nuevas posibilidades escenográficas y sorprendentes efectos visuales gracias a juegos de luces y de tramoya, ya fueran apariciones y desapariciones, vuelos, transformaciones o mutaciones, y cambio de decoraciones (1993: xxviii).

⁴ Considero oportuna la mención especial de estos subgéneros teatrales de «espectáculo», destacables por su uso de la escenografía u otro aparato teatral. Me refiero a las comedias de magia y, entre las militares, a las comedias que tratan sobre «mujeres-guerreras» entre otros muchos. Para una documentación detallada sobre este tipo de comedias resultan de gran utilidad los trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos (2011) y Rosalía Fernández Cabezón (2003), respectivamente.

⁵ Aunque no se conserva ningún teatro con la tramoya original del siglo XVIII en España, sí se preservan algunos en Europa, como el del palacio de Drottningholms en Suecia, el cual mantiene incluso las escenografías del momento (Contreras, 2018: 151-152).

⁶ No obstante, más adelante, reseña Arias de Cossío, cuando la noche del 11 de julio de 1802 el teatro del Príncipe se destruyó por un incendio, se reedificó en el mismo lugar de acuerdo a los planos de don Juan de Villanueva y conforme al nuevo estilo neoclásico. El teatro volvió a abrir sus puertas el 14 de septiembre de 1806 (1991: 48).

Con todo, el coliseo español dieciochesco no siguió por completo los modelos italianos porque mantuvo características propias de los corrales⁷ que lo diferenciaron de los demás coliseos europeos (Contreras, 2018: 152; Álvarez Barrientos, 2019: 30). Álvarez Barrientos los denomina «defectuosos», porque, aunque siguieron la nueva estructura italiana, no fueron propiamente ovales y continuaron la tendencia nacional. Balcones, gradas, lunetas, patio, etc., es decir, todos los elementos propios de los corrales que permitían a la sociedad observarse y socializar debían mantenerse (Álvarez Barrientos, 2019: 36).

No obstante, las reformas neoclásicas no solo intentaron adaptar los antiguos y obsoletos corrales de la época, sino también mejorar su estado físico y el aparato escenográfico, que incluía la iluminación, la perspectiva del escenario, los decorados y telones de escena. Aunque la reforma teatral ya se había iniciado anteriormente con el ministro Grimaldi, alcanzó su mayor intensidad durante la presidencia de Aranda en el Consejo de Castilla (1766-1773).⁸ Palacios subraya, entre las principales novedades impulsadas por Aranda, la organización de bailes de máscaras al estilo de los celebrados en el teatro de la ópera de París, así como promover toda una serie de reformas en la organización y funcionamiento de los teatros (1998: 87-88). Este enfoque del conde de Aranda en el teatro pasó a una reforma que afectó también a la escena y los decorados. Por ejemplo, con el propósito de «purificar» el teatro, Aranda ordenó que se sustituyeran los paños o cortinas de la escena por decoraciones pintadas, así como también adelantar la orquesta hacia el público, la cual estaba antes escondida entre los paños (Arias de Cossío, 1991: 30).

Así, se intentó adecuar la pintura de escena y el edificio teatral a los nuevos gustos literarios y artísticos. Arias de Cossío resalta también la elección de Aranda de dos artistas que, dentro del «círculo académico», representaron las dos nuevas vertientes del arte ilustrado: por un lado, Diego de Villanueva, de influencia francesa, cultivaba la corriente de «visos racionalistas» que se deseaba imponer; por otro, Alejandro González Velázquez, de influencia italiana, personificaba la tradición «firmemente asentada» (1991: 35). A estos se les suman otros muchos escenógrafos, entre los que destacan Pedro de Ribera, Antonio Carnicero, los hermanos Tadey y José Rivelles.⁹ Sin embargo, Contreras destaca cómo, en realidad, «nunca llegó a haber un estilo netamente neoclásico en el teatro», pues incluso Jovellanos se quejaba del «gusto *riberesco* de las mutaciones de su tiempo» (2018: 156). Contreras considera que en las decoraciones y la escena de este periodo «se va dando una

⁷ Doménech incluye en su libro detalles del plano de los Caños del Peral realizado por Virgilio Rabaglio, siendo reproducido por completo a color en la Figura I (2007: 192-193). La descripción física del nuevo Teatro de los Caños del Peral, como indica Doménech, señala que inicialmente se quiso utilizar el anterior edificio, manteniendo, por ejemplo, los muros. Asimismo, se pretendía ampliar en gran medida el local, pero según planos posteriores, se terminó por demoler el antiguo corral. Además, la forma de herradura planeada terminó convirtiéndose en un rectángulo acabado en semicírculo. Y así, Doménech expone otras muchas diferencias con los bocetos iniciales (2007: 118-124). Aunque en estos planos ya se puede ver la estructura general de teatro a la italiana, Doménech subraya la confluencia de ambas tradiciones en la construcción de lo que sería «un edificio de compromiso entre dos tradiciones teatrales, la española y la italiana» (2007: 124). Para más detalles sobre la construcción de los coliseos y renovación de los corrales, véanse asimismo los estudios de Shergold (1989), García Melero (1994), Davis (2004), López de José (2004), Thomason (2005) y Arregui (2013).

⁸ Curiosamente, uno de los desencadenantes de la reforma teatral pareció ser el estallido del llamado «Motín de Esquilache» (1766). Aunque la carestía de pan fue la verdadera causa de esta revuelta popular masiva ocurrida en Madrid, coincidente con otras agitaciones por toda España; Contreras señala la reforma del teatro como una de las primeras medidas que el gobierno del conde de Aranda puso en marcha tras ocuparse de las revueltas (2018: 14-15). Es más, Contreras, razonando a la inversa, considera como hipótesis de estudio que esta reforma se debió a que el teatro, como espacio público, «pudo haber tenido más incidencia en el motín de lo que se piensa, tanto por sus temáticas como por las posibilidades de encuentro y organización social que la asistencia al teatro propiciaba» (15). Por este motivo, no solo se redujo el precio del pan, sino que se fomentaron varios espectáculos como los toros, el teatro y cualquier otra distracción popular que gozara del favor ciudadano, como recuerda Palacios (1998: 88).

⁹ Aunque se sabe poco sobre los escenógrafos y pintores que trabajaron en la España del siglo XVIII, véase más información sobre la vida y obra de estos y otros escenógrafos en Arias de Cossío (1991: 31-52) y Contreras (2018: 156-163).

transición conceptual y estilística del espacio (del barroco a un lejano neoclasicismo y en algún caso directamente al prerromanticismo)», por lo que prefiere denominar este estilo intermedio que se dio en España en los años centrales del siglo como «*barroco ilustrado*» (Contreras, 2018: 157).

De todos modos, uno de los principales objetivos de la reforma neoclásica fue conseguir un mayor realismo en las representaciones, por lo que intentaron mejorar todo el aparato escenográfico. De esta manera, las decoraciones pintadas, la iluminación y, sobre todo, la perspectiva¹⁰ de los decorados en escena cobraron cada vez más importancia, hasta tal punto que los escenógrafos y tramoyistas empezaron a ser incluidos en los carteles y en los anuncios de la prensa junto al elenco de actores, muchas veces elogiando su destreza (Álvarez Barrientos, 2019: 274). El realismo proporcionado por los efectos de claroscuro era muy valorado y muestra la estrecha relación entre la pintura y la escenografía y el teatro en este momento.¹¹ Como explica Álvarez Barrientos, los pintores se inspiraban en la escena y, viceversa, los directores de escena, en cuadros. Efectivamente, «cada vez el teatro era más pictórico», pues los propios decoradores eran pintores y la escenografía hacía «soñar e imaginar» al espectador (Álvarez Barrientos, 2019: 269).

Sin embargo, el realismo que los neoclásicos buscaban en las decoraciones pasaba por «depurar» la tradición barroca y adaptarla a los esquemas clasicistas basados en las famosas tres unidades (Arias de Cossío, 1991: 39). Mantener la unidad de lugar en escena resultaba en una reducción importante en el número de mutaciones o cambios de escena, por lo que este asunto fue siempre controvertido entre los preceptistas, que seguían debatiendo largamente sobre la verosimilitud (Arregui, 2013: 245-246). Por este motivo, durante esta época encontramos en ocasiones algunas propuestas «confusas y nada realistas, más bien alegóricas» (Álvarez Barrientos, 2019: 265).

Con todo, y a pesar de que estas reformas continuaron en el siglo XIX —formaron parte del proyecto de la Junta de Teatros organizada en 1800 por Santos Díez González (Álvarez Barrientos, 2019: 272)— la mejora de los teatros fue demasiado lenta y terminó por no concluirse. La caída del conde de Aranda supuso un duro golpe para la reforma. Los avances obtenidos no debieron ser excesivamente «visibles» por más de veinte años, dados los testimonios de espectadores y viajeros que los juzgan todavía como «corrales» por su falta de modernidad (Arias de Cossío, 1991: 27-28). Treinta años después de la inauguración de los nuevos coliseos, tanto el tipo de mutaciones como su procedimiento de realización siguen siendo los mismos, así como la perspectiva, aunque se altere su estilo (Contreras, 2018: 156). Aunque la maquinaria, la escenografía y la indumentaria mejoraron, nunca se obtuvieron «los niveles de corrección deseados» (Álvarez Barrientos, 2019: 267). Incluso todavía a mediados del siglo XIX se enumeraba la falta de verosimilitud en las representaciones ocasionada por una mala escenografía (Planella y Coromina, 1840: 88-89).

Como recalca Arias de Cossío, esta reforma no llegó a imponerse por falta de «una infraestructura adecuada en el campo legislativo y en el campo didáctico» (1991: 53). A pesar de las nuevas propuestas artísticas y del deterioro¹² de los telones, de los decorados y de las pinturas de escena existentes, raramente estos son reemplazados, sino que continuamente son restaurados y arreglados según las nuevas corrientes y las necesidades de

¹⁰ Si se desea saber más sobre la nueva perspectiva oblicua y el realismo que esta confería al espectáculo, véase Álvarez Barrientos (2019: 267-269).

¹¹ No se conoce cómo se pintaban estos telones y bastidores de los teatros madrileños, pero sí se conservan cuatro acuairelas para los teatros de los Reales Sitios (Álvarez Barrientos, 2019: 270).

¹² Fechada en 1799, y dentro de un legajo del Archivo de Villa (Sección Corregimiento: Legajo 1-40-36), Arias de Cossío cita una nota que encuentra de Antonio Tadey, pintor de escena, indicando al Comisario de Teatros las decoraciones que todavía pueden ser aprovechadas y cuáles son inservibles porque están prácticamente deshechas «de tanto lavado» (1991: 47).

las obras representadas, de ahí que en ocasiones se presentaran «verdaderos “monstruos” de arquitecturas bárbaras» (Álvarez Barrientos, 2019: 264). Estas incongruencias y errores incluían el manejo de la maquinaria y las mutaciones, por lo que se rompía a menudo la ilusión teatral y disminuía la calidad de la representación, a pesar de que la mayoría de los espectadores solo buscaba el entretenimiento y estos «sabían qué esperar» (264-265). De esta forma, un posible motivo de renovación e innovación en los decorados escénicos queda reducido lamentablemente al mínimo por motivos, otra vez, económicos, ya que los beneficios de los teatros iban a parar todavía a la Junta de Hospitales, por lo que las compañías teatrales no podían permitirse tales gastos (Arias de Cossío, 1991: 65).

A pesar de lo dicho en este panorama sobre la escenografía y los intentos de reforma, en muchos casos es imposible saber la fidelidad con la que se representaron en los teatros estas obras y cómo se escenificaron sus detalladas acotaciones escenográficas recogidas en los impresos publicados de las mismas. La verdad es que muchas de las obras analizadas en este artículo, en esencia deformaciones y exageraciones del subgénero sentimental por su argumento y representación escénica, pueden ser consideradas en cierta medida como obras de transición entre los presupuestos neoclásicos y la estética romántica. Sin embargo, en estos «dramones góticos», la falta de cohesión en la estructura, estética y temas entre estas obras, hace muy difícil establecer las características integrales de este subgénero de transición. Jesús Cañas Murillo, resumió el estado de la cuestión y señaló algunas de estas «discrepancias» existentes entre estas obras y las obras neoclásicas y románticas: «Así, la completa ausencia de moralización en el drama romántico, la diferente utilización de los ingredientes sentimentales, los temas empleados y su enfoque inicial...» (1994: 69). Roas, de la misma manera, describe la problemática y detalla con precisión los diversos rasgos de estas obras que contienen:

elementos propios de la novela gótica inglesa y de la novela sentimental, como pueden ser el sentimentalismo exacerbado (historias de amantes desgraciados, de mujeres perseguidas, de amores pasionales), el componente terrorífico no sobrenatural y la estética lúgubre (predominan la noche, la oscuridad, los calabozos, los sepulcros) (Roas, 2006: 107).

Por lo que se desprende de los textos, la escenografía deseada para estas obras tiene muchas similitudes con las ambientaciones románticas, aunque todavía estemos a varios años de la verdadera revolución estética del Romanticismo. Los espacios escénicos y la escenografía de muchos de estos dramones góticos supondrán igualmente un anticipo de varios aspectos escénicos y temáticos románticos. Cañas Murillo destaca concomitancias con la «ambientación y los lugares» en los que ocurre la acción, puesto que en estas obras se encuentran habitualmente «ambientes de pobreza, de miseria, de carencias materiales... habitaciones lúgubres, sin apenas luz, poco amuebladas; lugares sombríos, a donde la luz del sol no consigue llegar»; así como es usual que «transcurran en países lejanos, exóticos, orientales» (1994: 67).¹³ Y es que estas historias, recuerda Roas, «buscaban producir, a la vez, terror y compasión», así como también mostraban «una clara voluntad didáctica: educar en los valores de la monarquía, la religión, la virtud y los valores familiares», es decir, que en ellas se mezclaban «el clasicismo formal, los tópicos góticos y sentimentales y el incipiente gusto romántico» (2006: 107). Por este motivo, para Roas:

¹³ El motivo de esto último se debe a ser en su mayoría adaptaciones y traducciones extranjeras (sobre todo francesas) o para evitar la censura. Así, entre otras: en *La enterrada en vida*, «La Escena es en un castillo a las inmediaciones de Londres» (i); en *Las cárceles de Lemberg*, «La escena se presenta en Lemberg, capital de la Rusia polaca» (i); o en *El Imperio de la verdad o El sepulturero*, «La escena se representa en Alemania y en el ducado de Witemberg» (i).

Lo que las caracteriza fundamentalmente (y esto fue el origen de muchas críticas negativas que obtuvieron) es la sensibilidad, el patetismo, la desesperación, el llanto, la furia y otras manifestaciones emocionales relacionadas básicamente con el amor, motivación fundamental de protagonistas y antagonistas... Y no hemos de olvidar tampoco el didactismo inherente a todas ellas, un principio puramente ilustrado (Roas, 2006: 108).

Realmente, los espacios en los que se desarrolla la acción están marcados por las pasiones extremas, pero sobre todo por la violencia. Todos los elementos del decorado, la iluminación y la caracterización de los personajes vienen a confluír en la expresión de una violencia inexcusable en todas estas obras. Una violencia hacia los personajes no solamente como inicio o motor del argumento que permita llegar a una reflexión moral en la conclusión, sino una violencia extrema y extendida por toda la obra que termina por constituir el tema y el objetivo central del drama: horrorizar al público.¹⁴ Es una violencia física, desde luego, pero sobre todo es una violencia psicológica que llega a la tortura muchas veces literal de todos los personajes, incluso los tiranos y malvados, más allá de la culpa y del remordimiento cristiano. En *La enterrada en vida*,¹⁵ el personaje más torturado psicológicamente es el «malo» de la obra, Amberton, por sus terribles celos incontrolables por su esposa Matilde, la «víctima». Es frecuente en esta obra leer acotaciones como la siguiente: «Amberton volviendo en sí mirando a todos con horror» (II, IV, 12).

Así, contamos con innumerables ejemplos de violencia y crueldad. En las obras analizadas en este artículo, destaco la pócima dada a Carolina y su secuestro, así como el apaleamiento del esclavo que ocasiona su muerte en *El Imperio de la verdad o El sepulturero*.¹⁶ Los personajes son muchas veces obligados a presenciar su fosa, como en *El barón de Trenk*,¹⁷ donde se indica que «Habrà una losa que figure ser el sepulcro del Barón de Trenk, y en la que estarán grabadas unas letras que digan *Trenk*, y una calavera pintada» (I, 1). Por otro lado, en *La enterrada en vida*, el tirano incluso obliga a la heroína a presenciar el cadáver del amante, o supuesto amante, para despreciarla. Así ocurre también en *El bosque peligroso o Los ladrones de la Calabria*,¹⁸ aunque Camila descubre poco después que Colisan sigue vivo y solo ha sido fingimiento gracias al maquillaje: «Es de advertir que Colisan tendrá en su rostro una palidez mortal; los cabellos esparcidos le caerán sobre la cara, y tendrá atado a la cabeza un lienzo ensangrentado» (III, 42).¹⁹

¹⁴ Véase la interesante explicación sobre la polémica entre «terror» y «horror» señalada por Roas (110-115).

¹⁵ Aunque muchas son traducciones, esta parece ser una obra original española atribuida a Eugenio de Tapia (Caldera, 1992: 1222).

¹⁶ Como indica María Jesús García Garrosa, se trata de una traducción de un drama francés de original desconocido (García Garrosa, 1997: 312). Fue estrenada en 1806 en el Teatro de la Cruz con cuatro representaciones del 9 al 12 de diciembre y 8316, 6389, 4800 y 3567 reales recaudados respectivamente (Andioc y Coulon, 2008). Aunque su traductor parece ser Juan López de Estremera, en su nota 5, Andioc y Coulon dicen que se encuentra recibo de esa misma fecha donde se menciona a Dionisio Solís por añadir, corregir y mudar varios elementos en la comedia (Andioc y Coulon, 2008: 931).

¹⁷ Escrita al parecer por Nicolás Pérez y, según el impreso, estrenada en Barcelona el día 19 de octubre de 1807; en Madrid fue representada en el Teatro de los Caños del Peral en 1808, con dos representaciones el 16 y el 17 de enero, con una recaudación de 4645 y 3693 reales, respectivamente (Andioc y Coulon, 2008).

¹⁸ Traducción de *La forêt périlleuse, ou, Les brigands de la Calabre*, cuya autoría se atribuye a Joseph Marie Loaisel de Tréogate.

¹⁹ También, por influencia del subgénero militar y de aventuras, son frecuentes las peleas y luchas con arma blanca, sables o pistolas y fusilería, y su correspondiente sonido y estruendo en escena: lo podemos observar en *El duque de Viseo*, *Las minas de Polonia*, *Oscar hijo de Osián*, *El barón de Trenk*, *El bosque peligroso o Los ladrones de la Calabria*, por poner algunos ejemplos.

Los personajes femeninos, si son protagonistas, son normalmente las víctimas de la obra e igualmente maltratadas: en *Las cárceles de Lemberg*,²⁰ Emilia, la mujer de Polbieski, es acusada falsamente de adulterio, pues su hijo nace a los diez y no a los nueve meses, por lo que es encerrada por ello durante más de seis años, de tal forma que no se sabe «si podrá caminar, después de tantos años que no hace ejercicio» (IV, 4). No obstante, también hay mujeres perversas que ejercen maltrato, peores que el propio antagonista principal de la obra si cabe: en *El barón de Trenk*, la Mariscala, la esposa del tirano, se revela como mucho más vengativa y sanguinaria que su marido, urdiendo asesinatos por envenenamiento o ahogando a sus rivales en el río Elba.

Entre los espacios predilectos de estos dramones góticos para representar la violencia, destacan los subterráneos y cavernas como cárceles, así como cámaras de tortura. Frecuentemente se martiriza y se da suplicio al preso o se amenaza con ello, principalmente en *El barón de Trenk* y *Las cárceles de Lemberg*, entre otras. En esta última se especifica: «Pequeña sala, en casa del Presidente, que comunica a las Cárceles por una puerta rústica con rejas. En las paredes se verán colgados los instrumentos de la Tortura» (II, 6). Estas mutaciones de cárcel y de gruta, con sus connotaciones prerrománticas y simbólicas, fueron muy populares en el siglo XVIII, como demuestran los numerosos ejemplos de diseños teatrales de los miembros de la familia Galli Bibiena, de Juarra o de Piranesi (Arias de Cossío, 1991: 36; Contreras, 2018: 182); o los inventarios de telones y cortinas pintados, que hacen referencia a este tipo de decorados (Álvarez Barrientos, 2019: 270). El objetivo del subterráneo y del calabozo como tópico escénico es despertar horror y compasión. Caldera subraya la estrecha vinculación entre el calabozo y esta «obsesión» por las cadenas como «otro emblema del sufrimiento y la falta de libertad» que señalan quién es la víctima y que pueden ser usadas incluso metafóricamente para anunciar su entrada en escena o, si se quitan, para indicar su liberación (1992: 1224). En *La enterrada en vida*, se encuentra esta acotación, citada también por Caldera:

Medio oscuro. Se oye primero el sonido de una cadena, en seguida sale en paso lento Matilde, arrastrando una cadena que no le permite llegar más que hasta el peñasco. Pasando junto al cadáver se horroriza de verlo, da un grito, se cubre el rostro con las manos, y pasa. Se sienta en el peñasco y después de un corto silencio dice... (III, 1, 14-15).

Por otro lado, el número excesivo de cadenas y restricciones del preso inocente puestas para conmover al público alcanza a veces la ridiculez. Caldera califica también como «grotesca» (1992: 1225) la siguiente acotación en *El barón de Trenk*, cuando este es apresado de nuevo tras un intento fallido de fuga:

Prisión de Trenk, el que aparece en un poyo con argolla puesta al cuello, de la que cuelga una cadena que va a parar a las esposas de las manos, de cada una de estas sale otra cadena que termina en los grillos de los pies, y de estos también sale otra cadena larga que va a parar a una gruesa anilla, que está fija en la pared del calabozo. En los mollaros de cada brazo tiene en cada uno una argolla con cadena

²⁰ Estrenada en Madrid en 1806 en el Teatro de los Caños del Peral, con siete representaciones del 1 al 7 de enero y una recaudación de 7301, 6391, 6376, 3707, 6402, 8060 y 3726 reales, respectivamente; en el Teatro de la Cruz, contó en ese mismo año con otras cuatro representaciones del 18 al 21 de julio con 3619, 2429, 3018 y 2128 reales recaudados; y en 1807 otras tres del 2 al 4 de diciembre (5994, 4817 y 3383 reales) y otra más el 8 del mismo mes con 8179 reales recaudados (Andioc y Coulon, 2008).

que va a parar a la misma anilla. Trenk tendrá la cara llena de sangre como que figura estar desangrándose (IV, 25).

Junto con la utilería, el vestuario y el mobiliario en escena, el público podría observar el aspecto de los actores acorde con la caracterización de los personajes. Como en el ejemplo anterior, se nos presentan heridos y ensangrentados, aunque en la mayor parte de las veces, tan solo pálidos, despeinados, escuálidos o llorosos. De esta forma, en *El Imperio de la verdad o El sepulturero*: «Dicha [Carolina], Trosart, Zarena y demás criados, unos con luces, y otros que conducen a Coleluk desnudo de medio cuerpo arriba, cubierto de heridas y sangre» (III, v, 15). En *Las cárceles de Lemberg*: «Los dos mozos entran por las verjas conduciendo a Carlos encadenado, que vendrá pálido, con barba larga, pelo tendido, con un traje grosero» (II, II, 6); o también: «Brin y el Mozo sosteniendo a Emilia y ayudándola a bajar, la que sale pálida, vestida con extrema miseria y muy abatida» (IV, v, 17). Es también el caso de Heloísa en *El duque de Pentiebre*,²¹ donde se dice: «Subterráneo que solo recibe escasa luz de una lamparilla; sobre una piedra pan y agua; Heloísa reclinada junto a una miserable camilla» (II, 6); o más tarde: [habla Amelia] «... ¡grosero alimento!... ¡hierros!... / [...] (Contemplándola [a Heloísa]) ¡a pesar de sus desgracias / conserva mil atractivos, / amargas lágrimas vierte, / y lanza ardientes suspiros!» (II, III, 7).

Por otro lado, estos subterráneos son tan herméticos que incluso no suelen, o es muy raro, tener ventanas, aunque también hay casos: en *El barón de Trenk*, se dice en la primera acotación que hay «en el foro una ventana alta» (I, I). Esta sirve para reflejar y mejor representar ese anhelo de libertad del cautivo.²² El escenario del subterráneo o de la cárcel es normalmente escenificado dentro de un solo acto, en escenas concretas dentro de la obra, o en casi toda ella como decorado principal, por lo que resulta sencillo imaginar cómo sería la planificación de los decorados y la escenografía en los cambios de escena y entre actos. Sin embargo, es interesante ver cómo, de nuevo, con el propósito de marcar esa oposición entre libertad u opulencia, y encarcelamiento y miseria, el subterráneo o prisión se alterna con frecuencia con lujosos salones o escribanías de palacios y castillos. En *Las cárceles de Lemberg* se alterna entre actos la decoración de la cárcel y la de un «Gabinete magnífico con arañas encendidas, mesa decente con escribanía, luces y sitiales» (III, IO).

En *El barón de Trenk* se vuelve a llevar esta situación al extremo, puesto que el calabozo se muda continuamente entre escenas ambientadas en un salón o un despacho de escribanía. Probablemente, como era frecuente en la época,²³ el escenario se dividiría para su representación en dos partes, una con el calabozo permanentemente, y la otra representando un salón que fácilmente puede modificarse como escribanía. De esta manera, sería fácil alternar las dos escenas con ayuda de la iluminación y, quizá, un pequeño telón.

²¹ Traducción realizada por Vicente Rodríguez de Arellano del original *Fénelon ou Les religieuses de Cambrai* (1793) de M. J. Chénier (García Garrosa, 1997: 305). Como señalan Andioc y Coulon, fue estrenada el 30 de mayo de 1803 en el Teatro de la Cruz, con una iluminación especial en celebración de los días del Príncipe y una recaudación de 9181 reales. Contó con un total de veintitrés representaciones (dieciséis entre mayo, junio y noviembre de 1803, y otras siete en mayo de 1806). Andioc y Coulon registran también otra representación planeada para la tarde del 2 de mayo de 1808 en el Teatro de la Cruz, pero terminó por no representarse (Andioc y Coulon, 2008), seguramente por el levantamiento popular de la ciudad que desembocó en la Guerra de la Independencia.

²² El tema de las huidas (aunque solo se insinúe) es muy frecuente, aunque no suelen conseguir escapar hasta que el representante de la autoridad (noble, la justicia o el rey), los libera y castiga al malvado. Fracasan en *El barón de Trenk* y *Las minas de Polonia*, pero en otras obras triunfan: la de Carolina gracias a la ayuda del esclavo compasivo en *El Imperio de la verdad o El sepulturero*; y la de Amelia para pedir ayuda y poder rescatar a su madre en *El duque de Pentiebre*.

²³ Para evitar las impropiedades de las unidades neoclásicas y las excesivas mutaciones, se conocen numerosos ejemplos en los que se propuso dividir el escenario para que se vieran varios decorados a la vez, o incluso en diferentes niveles, lo que nos recuerda de nuevo a la escena barroca (Álvarez Barrientos, 2019: 265-266).

No obstante, los espacios de estos dramones góticos no se limitan ora a ámbitos suntuosos (despachos de escribanía, salones), ora a cárceles y calabozos miserables. También existen escenarios de la dimensión religioso-cristiana, muchas veces ambientados en conventos y monasterios, donde los personajes principales sufren similares calvarios.

Aunque parece que no fue representada, la obra *Los amantes desgraciados o El conde de Cominge*²⁴ es sin duda uno de los mejores ejemplos porque su escenografía se acerca más a un subgénero gótico pleno. No me detendré tanto en esta pieza de «amores desgraciados»²⁵ porque ya ha sido estudiada con mayor profundidad por otros críticos con anterioridad, como Glendinning en la obra ya citada, o, en especial, María Jesús García Garrosa (1992), quien analiza la plasmación de esta historia en los tres géneros de la novela, el drama y la poesía. Glendinning subraya asimismo en su análisis la estrecha conexión de la escenografía y el argumento con la literatura gótica, el horror y el pesimismo:

Los amores frustrados se celebran en esta obra, y las sombras, las bóvedas y demás aspectos lúgubres subrayan la negrura y tristeza de la vida... Las escenas representadas son nocturnas u oscuras: un sótano con una cruz y calaveras; [un monje, Adelaida disfrazada de hombre,] a punto de expirar; el conde al lado del hoyo que prepara para su propio entierro. Otras obras..., en cambio, buscan desenlaces más esperanzadores [donde] los amantes se salvan; cásanse y viven felices (Glendinning, 1994: 106).

Destacan las largas y detalladas acotaciones sobre la escena y el decorado de esta obra, que a veces se prolongan durante más de una página, seguramente por influencia del texto original adaptado. Por poner un ejemplo, incluyo parte de la muy citada acotación que da comienzo al acto primero. La obra, que se desarrolla en «la Abadía de la Trapa, o la Cartuxa» (14), comienza con la siguiente, y muy detallada, ambientación:

Se levanta el telón, y se dexa ver un subterráneo grande y profundo, que se supone ser la bóveda en que se entierran los Religiosos... una sola lámpara ilumina al subterráneo. A lo último de la bóveda se ve una cruz como las que se usan en nuestros cementerios, baxo la cual hay un sepulcro un poco elevado y formado de piedras toscas. Muchas calaveras amontonadas unen este monumento con la cruz... más adelante, hacia la mano izquierda, hay un hoyo que parece se acaba de abrir... de distancia en distancia y a muy poca altura una infinidad de cruces que señalan las sepulturas de los Religiosos... Al fin de la bóveda, y encima de la misma cruz se lee la siguiente: *Aquí es donde la muerte y la verdad elevan su hacha pálida y terrible. Desde este sitio, al mundo inaccesible, caminan todos a la eternidad...* (*Los amantes desgraciados*, 1, 15-16).

²⁴ Traducción al español de Manuel Bellosartes del drama de Baculard d'Arnaud. Como indica García Garrosa, se trata de la primera versión dramática de la historia conocida en España, publicada en Madrid en 1791. García Garrosa apunta otras ediciones de 1792, 1820 y 1836, pero a pesar del «éxito editorial», parece que «no llegó a representarse, y fue prohibida el 4 de junio de 1801» (1992: 363-364).

²⁵ Glendinning resume el argumento de la obra de esta forma: «Es una historia de amores desgraciados, consecuencia de la enemistad de dos familias y el rigor de los padres. Los jóvenes —Comminge y su amiga Adelaida— han sido criados juntos y se quieren. Pero los padres de Adelaida la casan con otro, y el conde, por su parte, debe contraer matrimonio con una hija de la Casa de Foix. Se le encierra en una torre cuando quiere renunciar a este destino, pero visita nuevamente a su antigua amiga al salir de la prisión. Desgraciadamente, el marido de esta última encuentra a los amigos juntos y hiere al conde con su espada. Comminge hiere al otro y después se mete monje, condolido de sus acciones. Muerto el marido a consecuencia de la herida, Adelaida entra disfrazada en el mismo monasterio que su amigo. Allí se descubren los amantes justo antes de morir, y caen en el mismo hoyo» (Glendinning, 1994: 105-106).

En este sentido, el espacio escénico de *El duque de Pentiebre* es sin duda otro de los más interesantes por su exceso, que raya otra vez casi en la exageración de lo que sería una parodia del subgénero de los dramones góticos. Al igual que en *Los amantes desgraciados*, no solo se nos presenta un «subterráneo» en escena que funciona como «prisión» de Heloísa, la víctima, sino que este subterráneo está dentro de un «convento» que funciona asimismo como otra «prisión» simbólica para Amelia, la hija de Heloísa.²⁶

También en *El imperio de la verdad o el sepulturero* se usan los elementos funerarios religiosos, en este caso como resultado de la obsesión por la amada perdida. Como se introduce en la obra, el padre de Teodoro, para evitar que este continúe su relación amorosa con Carolina, engaña a su hijo y le hace creer que su amada ha muerto. Similar al espacio donde se plasma la historia de Cominge, Teodoro enajenado, construye un sepulcro para Carolina en su propia habitación en una escena totalmente marcada por la suntuosidad, el luto y la música funeraria:

La escena representa un salón, propio de la habitación de Teodoro de Witemberg, tapizado de paños negros; en medio de esta habrá figurado un sepulcro, que imite al mármol, con la estatua de Carolina; a una parte varios criados vestidos de luto, al lado opuesto Teodoro sentado junto a una mesa, y recostado en ella; a lo lejos deberá oírse resonar una música fúnebre, cuyas voces cantarán la siguiente letra (II, 7).

Tengan o no un componente religioso, estos espacios no solo son testigos de extrema desesperación, violencia, tortura y sufrimiento, sino también de muerte. El elemento morboso se suma a lo macabro con frecuencia, con cadáveres en escena que ocasionan pavor a la víctima y sirven como mal augurio para el personaje. Es decir, para el público que asiste a la obra, es una advertencia del probable futuro nefasto para la víctima, con lo que se aumenta la tensión dramática y el interés de la audiencia a través del horror. En *La enterrada en vida*, Matilde es encerrada en una caverna subterránea junto con el cadáver de su primo, Floyer. Aunque al principio queda oculto a la vista de Matilde, el cadáver es visible al público, lo que incrementa el suspense ante la posibilidad de que la joven lo descubra y la anticipación del horror que esto supone:

Subterráneo con varias quebras por donde se pasa al interior de la caverna. En la entrada de una de ellas, se descubre una parte del cadáver de Floyer, puesto de modo que cuando salga Matilde, no le pueda ver. Junto aquel habrá un asiento de peñasco, sobre el cual se ve un jarro tosco con agua y un poco de pan muy negro. Al lado opuesto habrá una mesa y una silla (III, 14).

A pesar de la frecuencia de cadáveres y heridos, ciertamente los elementos sobrenaturales como fantasmas y apariciones, que también identifican al subgénero gótico, se evitan o son censurados. Si bien, al igual que Carnero, Roas denomina estas obras «dramas góticos»²⁷ por su «inspiración gótica» (2006: 108); no obstante, ambos terminan por ser

²⁶ Esta fijación por el tema tiene una justificación histórica muy concreta: en el siglo XIX se institucionaliza el papel del convento como lugar de reclusión para las mujeres que se rebelaban contra la autoridad de su correspondiente tutor en cuestiones amorosas. Tal función cobró carácter legal con el nombre de «depósito judicial». Se explican por tanto las críticas y las continuas quejas del peligro que suponía para los conventos esta práctica, pues implicaba la presencia en los conventos de mujeres que habían llegado allí en contra de su voluntad (Comellas, 1997: 183).

²⁷ Tanto Carnero (1997: 153-155) como Roas (2006: 107-108) incluyen en sus estudios sendas listas de títulos que podrían pertenecer a este tipo de dramas góticos. Roas, además, añade otra lista de dramas que por su título tendrían que ver también con lo fantástico y terrorífico, pero ya durante la época romántica (2006: 109-110).

conservadores cuando concluyen en su examen de la cuestión que la falta de lo fantástico y lo sobrenatural impiden hablar de un teatro auténticamente gótico. Así, Carnero concluye, cuando analiza *La holandesa* (1787) de Gaspar Zavala y Zamora, que la falta de «lo sobrenatural» y de «lo terrorífico-religioso» impide hablar de un «goticismo pleno» en la obra (Carnero, 1997: 152); y Roas coincide al señalar que:

Si bien en muy pocas de ellas se explotó el elemento sobrenatural, distintivo y caracterizador de lo fantástico, interesa detenerse en este tipo de obras porque su objetivo era provocar en el lector el nuevo placer del miedo, ese «delightful horror» del que hablaba Burke. Y también, porque allanaron el camino a la popularización de la novela gótica y del futuro cuento fantástico (Roas, 2006: 103).²⁸

El mejor ejemplo de esta supresión de lo sobrenatural en favor del horror lo constituye la tragedia *El duque de Visco* de Manuel José Quintana, que sigue claramente la línea gótica marcada por el horror y la violencia, pues la obra presenta los mismos elementos que los dramones góticos hasta ahora mencionados, como subterráneos, calabozos y cadenas. Esta obra suscitó en su momento una gran polémica, ya analizada por Glendinning (1994: 100-111) y por Roas (2006: 104-107), en quienes me baso. Este drama está fundado en una obra inglesa escrita por Matthew Lewis, *The Castle Spectre* (1797), pero fue muy mal acogida por los eruditos por lo que se desprende de la reseña publicada en el *Memorial Literario* tras su estreno en 1801, considerada como otro de esos dramas híbridos e inverosímiles para horrorizar al público (Glendinning, 1994: 110; Roas, 2006: 106).²⁹

No obstante, Glendinning señala cómo Quintana, siendo consciente de «los problemas» que su adaptación podía suponer, «había modificado bastante el original, evitando las exageraciones más extremadas, simplificando la trama, y sustituyendo a la aparecida por sueños y pesadillas. Desaparece en su versión, por completo, la sombra vestida de ropa blanca y rociada de sangre» (1994: 111). El sueño narrado, pero no representado por el personaje de Quintana está lleno de elementos góticos, como afirma Roas (2006: 104). En él, Enrique describe que sueña cómo estando en el panteón de su familia, una mujer sonriente, a la que cree Matilde, descubre ser Teodora por la herida en su pecho, a quien había asesinado, y, transformada en esqueleto, esta intenta ahogarlo: «Sus ojos de sus órbitas saltaron, / Todos sus miembros, sus facciones todas / se deshacen de pronto, y en la imagen / de un esqueleto fétido se torna» (*El duque de Visco*, II, IV, 10). A pesar de las críticas recibidas, Roas comenta el suficiente éxito de la obra, representada durante doce días en su estreno, del 9 al 20 de mayo, con una media de cinco mil reales

²⁸ Roas deja abierta su interpretación al apuntar hacia esa nueva popularización de la estética del «placer del horror». Xavier Aldana Reyes, quien considera a Roas como pionero en su labor de recuperar la literatura fantástica española (2017: 11), entiende que existen «complicaciones terminológicas», y así, al igual que en la francesa, la literatura española ha privilegiado otros términos por encima de la etiqueta «gótico», como lo «fantástico» o lo «cristiano maravilloso» (Aldana, 2017: 9-10). Por este motivo, en el extenso panorama que Aldana realiza en su libro sobre la narrativa y el cine españoles para reivindicar la existencia de una literatura gótica española, este utiliza igualmente una interpretación más amplia al entender que una obra pertenece al subgénero gótico cuando constituyen «an art of pleasurable fear» o, en el siglo XX, «horror fiction». Para Aldana, el énfasis «is less what makes a piece Gothic and more why this might be relevant, what it tells us about the construction of the Gothic in Spain at a particular time, as well as what type of critical or imaginative work its use enabled» (Aldana, 2017: 6).

²⁹ La censura fue acérrima en el caso de *El duque de Visco*, que fue duramente criticada debido a sus elementos sobrenaturales en el *Memorial Literario*. Sin embargo, estas críticas, algunas del propio Leandro Fernández de Moratín, no deben ser óbice para entender el éxito que tuvieron este tipo de obras en la época: «Más allá de su voluntad censora, la importante profusión de este tipo de críticas demuestra, al mismo tiempo, el éxito de las manifestaciones narrativas y dramáticas del horror» (Roas, 2006: 115).

de recaudación diarios, así como volvió a representarse años más tarde en 1818, 1821 y 1822 (2006: 106).³⁰

Fuera de los espacios subterráneos, los temas religiosos y los elementos fantásticos, encontramos un caso diferente en *Oscar hijo de Osían*,³¹ que se destaca de otras obras por sus espacios exteriores: «El teatro representará un país montuoso y silvestre, terminado por una cadena de rocas, por entre cuyas quebras se verá el mar. Al principio se figurará el crepúsculo de la mañana» (1, 3). En contraposición con el jardín cuidado, el bosque y la naturaleza silvestre se identifican con lo inculto, el peligro o incluso lo demoníaco, mientras que el mar y la tempestad suelen simbolizar el estado emocional turbulento de los personajes (Contreras, 2018: 169, 183). Existe igualmente en esta obra el tópico de la encarcelación en conjunto con el tema del naufragio, aunque la narración de la prisión del marido y el hijo son indirectas. Además, se nos presentan otros prisioneros «psicológicos». La mujer, Malvina, pasa a ser «prisionera» entre dos amores: por su marido quizá muerto y por su amigo que los ha podido salvar y ha estado allí para consolarla. Óscar, el amigo, también es «prisionero» de sus pasiones: entre la amistad que le une a su amigo y el amor que brota por la mujer de su amigo en su ausencia.

La riqueza de los espacios escénicos de esta obra no se termina ahí. También se da la conjunción del tema del cementerio con el bosque lóbrego en un mismo escenario: «Bosque lúgubre donde se verán varios sepulcros groseramente contruidos, entre ellos el de Fingal, con algo mayor grandeza en su forma. Luz, la de la luna» (III, 49). La versatilidad de los escenarios es impresionante: a la mañana siguiente, este mismo lugar servirá igualmente de capilla para celebrar la boda (IV, 67), pues el marido, temiéndose lo peor cuando ocurre el naufragio, deja dicho que, a su muerte, su amigo Óscar se case con su esposa y se encargue de su hijo.³²

Bastante distante de las otras obras es también *El bosque peligroso o Los ladrones de la Calabria* en cuanto a sus personajes, la mayor parte bandidos, y el desarrollo de la acción, mucho más dinámica y entretenida, lo que la acerca a obras más populares y de aventuras como la comedia heroica barroca y dieciochesca. En ella, el subterráneo tiene su entrada oculta tras un peñasco por medio de un mecanismo: «Brisemont va al peñasco, tira hacia sí una peña que sale un poco, y esta da vuelta sobre un eje en que está, y deja ver una abertura cerrada con una puerta; abre esta puerta con una llave, que da tres vueltas, y baja al subterráneo» (1, 9). Este es la guarida de los ladrones, una gran caverna con muchas estancias, bodega y riquezas. Dentro de este subterráneo, se encuentra el calabozo donde el capitán de los malhechores retiene a la bella Camila hasta que acceda a corresponder a sus peticiones amorosas: «caballerosamente» le da un plazo de cuatro días o si no la matará (II, 19-20).

Se habla continuamente de la violencia de los ladrones, aunque en ocasiones suena un poco a guasa, puesto que su descripción exagerada está puesta en la boca de Fresco, el acobardado criado-gracioso de la obra:

³⁰ Existe una discrepancia en cuanto al estreno, pues según Andioc y Coulon, se estrenó en Madrid en 1801 en el Teatro del Príncipe con once representaciones del 19 al 29 de mayo de 1801, con 8593, 7853, 7297, 5896, 4324, 6552, 5739, 4320, 1800, 1616 y 1572 reales recaudados respectivamente. También se representó en el Teatro de la Cruz con seis representaciones en 1803, del 13 al 18 de septiembre, con una recaudación de 5312, 4159, 3526, 2914, 2802 y 6692 reales). También en 1804, en el mismo teatro, con dos representaciones el 26 y el 27 de septiembre con 4926 y 4691 reales recaudados (Andioc y Coulon, 2008).

³¹ Acomodada al español por Juan Nicásio Gallego de una tragedia francesa atribuida a Antoine Vincent Arnault.

³² Sin embargo, el marido sobrevive, por lo que Óscar, enajenado por el amor que siente por su esposa, le pide la muerte a su amigo en una tremenda escena de patetismo en el bosque-cementerio, donde el marido comprende el daño que le ha ocasionado y también le pide que le mate... La muerte, al final, de uno de los dos amigos rivales (muere el marido) en ese enfrentamiento, y el suicidio del que sobrevive, Óscar, convierte esta obra en una tragedia debido a esa equivocación.

Ya me parece que estoy viendo a estos hombres feroces caer sobre nosotros como rabiosos tigres, despedazarnos y devorarnos luego. Sí señor, devorarnos: muchos hay entre estos malvados que se mantienen con carne humana; así me lo han contado varias veces. Allá dentro he visto grandes asadores, terribles calderas con agua hirviendo, y qué sé yo qué otras diabluras... Si les diese la idea de comernos asados, habíamos hecho un famoso viaje (II, 15).

No obstante este «infierno», repito, el capitán menciona a menudo la mucha «contención» que está teniendo por el amor y la virtud que le inspira Camila. La caverna no es tan horrible cuando se prepara la mesa para la cena:

La decoración es la misma que en el segundo acto; se pone una mesa con dos cubiertos bien adornada; sobre ella arderán cuatro velas en otros tantos candeleros de plata, de cuyo metal será toda la servidumbre. El teatro se aclara; Brisemont trae un canastillo con varias botellas, y Fresco saca platos (III, 33).

A pesar de este ambiente festivo y muchas veces paródico, como he dicho, la obra termina otra vez con venenos, engaños y muertes, pues para escapar y rescatar a la dama en apuros, matan a todos los ladrones menos a dos que estaban dormidos por la borrachera. Una vez analizados los espacios más habituales, hablaré ahora de los gestos y el arte de la actuación.

Tampoco se dio demasiada importancia a la enseñanza de la declamación, aunque sí existieron algunos intentos de reforma. En tiempos del conde de Aranda se organizó en los Reales Sitios una compañía fija para los mismos que funcionó desde 1768 a 1777, dirigida por José Clavijo y Fajardo —el famoso periodista y escritor ilustrado—, y formada por los actores más renombrados del momento. Asimismo, Aranda estableció una Escuela de Declamación de tendencia francesa para formar actores profesionales, pero no tuvo demasiado éxito (Palacios, 1998: 88). Después, por tanto, de la década de los sesenta en la que destacaron los esfuerzos de los ministros Grimaldi y Aranda en los teatros cortesanos, así como las reformas promovidas por Olavide en Madrid y Sevilla, a partir de la década de los ochenta surgirá una nueva oleada de reformas que intentó reestructurar con fuerza el teatro español y la declamación de sus actores, y en cuya difusión colaboró activamente la prensa.³³

Las composiciones escénicas, los gestos y el comportamiento de los actores en estas obras están relacionadas íntimamente con los grupos que componen los «cuadros» escénicos de la comedia neoclásica y del drama sentimental. Por ejemplo, en *Las cárceles de Lemberg*: «Se forma un cuadro, postrándose todos en diferentes actitudes de sorpresa, júbilo y temor; el Presidente queda al lado del Rey, en pie, el Senescal también en pie, pero en una postura humilde, Emilia permanece desmayada» (IV, x, 21). Estos cuadros se caracterizan por su estatismo y por su énfasis en ser efectistas con el fin de conmover al público, de tal manera que el actor «no tiene siquiera que moverse: su postura debe, por sí misma, en un contexto adecuado, hacer mella en el corazón del espectador» (Caldera, 1992: 1225). En *El Duque de Pentiebre*,³⁴ como ya mencioné más arriba, Heloísa se nos pre-

³³ En 1784 aparecían en el *Memorial Literario* las «Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta Corte» y dos años más tarde el conocido fabulista Félix María Samaniego publica otro análisis en el «Discurso XCII» de *El Censor*, con ciertas puntualizaciones de los editores en un número posterior. *El Correo de Madrid* publicaría también en 1788 un «Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos en lo moral y en lo político» de Agustín de Silva, marqués de Híjar (Palacios, 1998: 317).

³⁴ Caldera cita también algunos de los siguientes ejemplos (1992: 1225-1226), que paso a comentar en algunos casos, y a ampliar en otros.

senta en escena dentro del subterráneo «reclinada junto a una miserable camilla» dormida (II, 3) y lanzando «ardientes suspiros» (II, III, 7).

Igualmente, en *El bosque peligroso o Los ladrones de la Calabria*, se conoce por primera vez la existencia de Camila por sus gemidos a través de los barrotes de su calabozo dentro de la caverna de los bandidos: «Camila da algunos gemidos dentro del calabozo» (II, 16). Inmediatamente después Colisan, su joven prometido, la encuentra así, inmóvil, cuando «Descorre con fuerza la cortina que oculta a la reja, y se ve lo interior del calabozo: Camila está sentada en un sillón, y estará en una actitud que manifieste su dolor; una pequeña lámpara alumbra el calabozo» (II, 16); una escena, por cierto, muy metateatral, con telón dentro de telón, con un pequeño escenario dentro del principal, incluida su propia iluminación.

Otros cuadros frecuentes, heredados también de la dramaturgia ilustrada y neoclásica, son las escenas de reconciliación o reunión familiar: en *Las minas de Polonia*,³⁵ «Sube Edubinski por el madero y abraza tiernamente a su hija y a su Esposa a un tiempo, formando un grupo agradable» (II, 14); o «Aquí se hace un cuadro también general, porque Duncana corre a abrazar a Floresca que se halla atónita. Edubinski desatado, corre a abrazar a Polasqui, y luego a Floresca...» (III, 28). Esto ocurre especialmente si se alcanza un final feliz en la obra, como por ejemplo se detalla en la acotación final de *La enterrada en vida*, que supone el perdón y la reconciliación al impedir el suicidio de Amberton:

Corre Matilde a Amberton, de modo que no pude herirse, sin herir a ella, por lo que Amberton dexa caer el puñal; el amigo y el padre se le arrodillan a los lados. Amberton se arroja a los brazos de Matilde con toda la energía, teniendo los rostros cambiados, dexando caer sobre sus hombros el brazo en que tenía el puñal, y los criados toman una actitud de compasión que contribuya al grupo, y cae el telón (v, II).

Por otro lado, Caldera subraya tanto las numerosas acotaciones puntillosas del tipo «sin mirarle», «con agitación», «se desmaya», como la infinidad de gestos estereotipados y fijados, como levantar los brazos al dirigir súplicas al cielo o cubrirse el rostro al llorar,³⁶ que son indicados en las acotaciones. Aun así, no siempre se especifican estas indicaciones, pues las continuas referencias a actitudes de ruego y súplica a Dios son habituales y no necesitan ser continuamente indicadas. Se sobreentienden, pues, de las didascalias implícitas en el texto, pues estos gestos, reconoce Caldera, son «simplemente confiados a la mímica del actor» (1992: 1226). Con respecto a este hecho, Caldera cita también el siguiente ejemplo en *El barón de Trenk*, donde del personaje de Lewer se indica que «Hace las demostraciones más extrañas de desesperación» (II, 2) cuando se entera de que su hija perdida, Carlota, está casada con Trenk. Todo lo contrario ocurre en *La enterrada en vida*, cuando se especifica con todo lujo de detalle cada uno de los gestos que el actor de Amberton debe escenificar para expresar su igualmente su desesperación, atormentado por los celos porque piensa que su esposa le es infiel: «Amberton afanado se sienta taciturno, se quita el pañuelo, después se desabotona el cuello de la camisa, luego dexa caer los dos brazos sobre la mesa y en seguida se levanta desesperado» (II, IV, 10).

³⁵ Traducción de un original de Guilbert de Pixérécourt, estrenada en Madrid en el Teatro de la Cruz en noviembre de 1805. Contó en 1805 con diez representaciones del 4 al 13 de noviembre, con una recaudación de 9396, 8810, 8244, 8231, 6506, 7504, 8941, 6424, 5483 y 4807 reales, respectivamente; y en 1807 en el mismo teatro, con otras seis representaciones del 21 al 26 de noviembre, con 4120, 8252, 5887, 3888, 4143 y 3809 reales recaudados, respectivamente (Andioc y Coulon, 2008).

³⁶ Caldera señala que muchos de estos gestos estereotipados eran especialmente útiles cuando en algunas de estas obras existían personajes mudos, sin posibilidad de expresarse mediante el diálogo (1992: 1226).

Ya se deje libertad o se indiquen direcciones precisas, la actuación se reforzaba en muchos casos con las palabras del personaje y la capacidad de declamación del actor. En *El imperio de la verdad o el sepulturero*, las palabras de Carolina debieron estar acompañadas de una adecuada gesticulación y de un tono adecuado para expresar con exclamaciones su privación de libertad y su súplica a Dios: «*Carolina sola*. [Carolina:] En este horrible y tenebroso sitio, propia mansión de los delitos, gime oprimida mi inocencia sin esperanza de alivio: ¡oh Dios!...» (III, IV, 14). Sin embargo, a pesar de los muchos detalles de los textos impresos y, a veces, de las anotaciones en los márgenes de los manuscritos, no se sabe con demasiada precisión la calidad efectiva con la que se representaron estas obras ante el público.

Como informó en aquella época interesantemente Luciano Francisco Comella,³⁷ diversas reformas debían efectuarse en varios aspectos relacionados con los locales, los actores y el público durante ese periodo de finales de siglo. En especial, subraya los problemas causados por los defectos de construcción de los locales, que estropeaban la voz de los actores al tener que forzarla para que se les oyese; pero también dañaban la puesta en escena y la interpretación, puesto que afectaban a la naturalidad y sencillez exigidas para la coherencia de algunas representaciones. Comella conocía la diferencia que existía en los modelos interpretativos y declamatorios que se adscribían a cada género: no era lo mismo representar teatro tradicional o una comedia urbana y sentimental, porque requerían matices en el gesto y la voz que se perdían dada la mala condición de los espacios escénicos y la actitud de la audiencia que asistía a los espectáculos dramáticos (Álvarez Barrientos, 2019: 403).³⁸

Fueran o no representadas adecuadamente debido al edificio teatral y a la técnica actoral, y más allá de la gesticulación y declamación de los actores, los dramaturgos encontraron en la iluminación un arma imprescindible para prender al público que asistía a estas obras. Si el ruido de cadenas y los calabozos eran una forma de anunciar a la víctima al público, la simple oscuridad propia de estos espacios y la privación de la vista de las víctimas a través de velos y embozos era otra manera frecuente de hacerlo. En *Las minas de Polonia*:

por el madero bajan dos cosacos, de los cuales el uno trae una antorcha o hacha encendida, [...], Ragotz manda al cosaco de la hacha que encienda una lámpara colocada detrás del pilar, de modo que el interior de la mina se alumbrase de una manera pintoresca. Edubinski se quita el velo que le cubre los ojos, y queda atónito del horror que le inspira el sitio (II, II).

³⁷ Al igual que muchos preceptistas neoclásicos y también desde los periódicos, pero «con más humildad» y desde el otro bando estético (Palacios, 1998: 317, 323); la voz de los dramaturgos del teatro popular queda representada por la figura de Luciano Francisco Comella con la publicación no firmada de un plan de reformas en varias de las reflexiones que aparecieron en 1791 en su *Diario de las Musas*, en donde colaboraron distintos escritores del momento. Sin embargo, quedó incompleto poco después con la prohibición de Floridablanca del 24 de febrero de ese mismo año de 1791 de imprimir periódicos (Álvarez Barrientos, 2019: 402).

³⁸ Comella, contrariamente a la intolerancia de los neoclásicos en materia teatral, considera que el teatro debe adaptarse a los gustos y circunstancias sociales cambiantes que muestra el espíritu nacional. En definitiva, para educar el gusto del pueblo, primero hay que conocerlo y «contar con el carácter nacional», si se desea más tarde «con disimulo» hacer que se desprendan de «aquellas ideas, que le son connaturales» (*Diario de las musas*, 2 de febrero de 1791, 264; cit. por Álvarez Barrientos, 2019: 405). Álvarez Barrientos considera que las reflexiones de Comella sobre reforma teatral que expuso en la prensa son un buen termómetro de la «medida de la aceptación de los nuevos hábitos en materia de reforma entre la población teatral», especialmente de los debates sobre la legitimización profesional del actor, que deseaba un sueldo digno; así como indican con realismo pragmático la «actitud de los públicos ante esas reformas que llevaban años proponiéndose y calaban poco a poco» (Álvarez Barrientos, 2019: 405).

Nos recuerda María Angulo Egea que la llama de una vela servía habitualmente en los dramas sentimentales para crear un ambiente de «intimidad», muchas veces para leer o escribir una carta. Pero ahora, junto a la gran iluminación de salones y palacios, observamos las penumbras de rincones secretos, pasadizos, ruinas, cuevas y subterráneos, y la tenue llama de un candil o una vela anuncia o guía a los personajes, ya sean víctimas o tiranos, como acabamos de ver en el ejemplo anterior de *Las minas de Polonia*; de forma que estos lugares tan usuales en el teatro de la segunda mitad del siglo XVIII, se identifican con el miedo intrínseco a la oscuridad (Angulo, 2011: 80).

Por tanto, la oscuridad es indisociable al sufrimiento, al horror y al misterio que se pretende conseguir en estas obras y, por ello, es preponderante en la estética de estos dramas, donde el subterráneo y el calabozo son los representantes por excelencia de este elemento. Por eso mismo, el argumento de muchas de ellas transcurre durante la noche: en *El Imperio de la verdad o El sepulturero*, «la acción empieza al medio día y acaba al amanecer del siguiente» (1). Sin embargo, por motivos de exigencia escénica, el escenario debe siempre ser alumbrado, como precisan una y otra vez las acotaciones del texto, aunque sea únicamente «por la luz mortecina de una pequeña lámpara» (Caldera, 1992: 1227). Así, por ejemplo: «una sola lámpara ilumina al subterráneo» (*Los amantes desgraciados o El conde de Cominge*, I, 15); o «no habrá más luz que la de una lamparilla» (*El Imperio de la Verdad o El sepulturero*, IV, 18).

Asimismo, la tenue luz de los candelabros que portan tanto carceleros como víctimas sirve para intensificar el horror a través de la desfiguración de los rostros producida por los claroscuros. Véanse los juegos de luces que se detallan en la siguiente acotación de *La enterrada en vida*: «Milord Amberton, todo el rostro desfigurado, con dos candelabros que pone al entrar sobre la mesa, después saca a Arnot y al entrar le pone la mano en el pecho, y con una voz espantosa le dice: (aquí claro el teatro)» (III, II, 15).

No obstante, no debemos olvidar que incluso la escena más iluminada en los teatros de la época palidecería en comparación con la luz eléctrica de los teatros actuales. Es patente la precaria iluminación de los teatros de la época, incluso ya bien entrado el Romanticismo.³⁹ Como señala Angulo (2011: 78-80), los teatros públicos de la época gustaban de utilizar continuamente juegos de luces y sombras.⁴⁰ La iluminación consistía en numerosas lámparas de aceite, incluidos quinqués, arañas y candilejas que poblaban los bastidores, el escotillón de proscenio y otros lugares del teatro. Para oscurecer el escenario, las candilejas de la embocadura descendían o se empleaban mamparas para disminuir la intensidad de la luz. También se empleó cera o incluso grasa y sebo, por ser más baratos, pero el humo de estos producía malos olores y una neblina que impedía la visibilidad y era fatal para ojos y pulmones (Álvarez Barrientos, 2019: 280; De Santis, 2014). Con todo, es bien conocido el elevado presupuesto empleado en las velas repartidas por el teatro, así como el peligro de incendio y las molestias que la cera provocaban cuando esta se derretía y quemaba o manchaba a los espectadores. Esto empeoraba en los días de gala,⁴¹ cuando

³⁹ Aunque la total oscuridad del teatro proporcionaría una mayor atención de los espectadores en el escenario y una iluminación más realista, la sala del público nunca se apagó del todo hasta finales del siglo XIX por prejuicios de indecencia moral y porque «la “sociedad” no podía observarse a oscuras», y se perdía parte de esa función social que tenía asistir al teatro (Álvarez Barrientos, 2019: 285).

⁴⁰ Además, las pinturas de los telones muchas veces se realizaban teniendo en cuenta, no solo la perspectiva, sino también los efectos de luces y sombras producidos por velas y candilejas, ya que proyectaban círculos luminosos en los decorados y el humo podía alterar la percepción de los colores (Angulo, 2011: 79). La iluminación podía llegar a influir asimismo en la actuación y el maquillaje de los actores, a veces exagerado y «chillón» (Álvarez Barrientos, 2019: 284).

⁴¹ Aclaran Andioc y Coulon en la nota 13 de su introducción al primer volumen de su cartelera, que las iluminaciones eran especiales en los teatros con motivo de un cumpleaños de la familia real. A partir de 1790, se multiplicaron así las ocasiones de iluminar los coliseos: 30 de mayo (días del príncipe de Asturias), 25 de agosto (días de la reina),

se incrementaba la iluminación de los teatros y la cera caía derretida aún incluso sobre los trajes de los actores. Sin embargo, la iluminación especial atraía al público, recalca Angulo, y frecuentemente se destacaba este hecho en los medios publicitarios de la época como reclamo, a pesar de que «el calor aumentaba junto con el precio de las entradas» (2011: 79).

Por otro lado, cuando se hablaba de espacios exteriores, el elemento imprescindible en estas obras para representar la oscuridad era la «noche», especialmente en el Romanticismo. Como aclara María Soledad Catalán Marín (2003: 175-179), la nocturnidad se suma a los espacios para expresar simbólicamente la soledad y el aislamiento. También se utiliza como medio para huir u ocultarse, o incluso para avisar al público de que algo horrible va a suceder; pero sobre todo es «el momento propicio para lo sobrenatural» (178), aunque en la mayoría de estos dramones góticos del período anterior al Romanticismo, estos motivos se queden en simples pesadillas agoreras y espeluznantes, como ocurría en *El duque de Visco*.

Contrariamente, si la noche representa aspectos negativos como la muerte y la soledad, el amanecer o una escena bien iluminada significará todo lo contrario (Catalán, 2003: 180). Si la escena transcurre, pues, en un espacio abierto, la escena puede ser también iluminada por la luz del sol (muchas veces en el momento del amanecer o la aurora), o con la luz de la luna si es de noche. Existen varias fuentes que indican los procedimientos para iluminar el paisaje a diferentes horas del día y en las distintas estaciones del año, incluso haciendo amanecer o transcurrir un día completo y anochecer durante el desarrollo de la obra (Catalán, 2003: 156-157).

En el Romanticismo se puede observar la gran evolución de todos estos efectos gracias al interés que surgió en la época pasada, y así, uno de los mayores éxitos del juego de luces lo dio la iluminación de la escena por la luz de la luna, y así se recogen distintos testimonios de instrumentos para producir tal efecto: un «cajón de hojalata para la luna», un «cristal de la luna», un «quincé de la luna con su caja y todo su aparato en general». Además, había telones de fondo con luna y se conseguían ciertos efectos de luz en la escena al colocar en la embocadura «pantallas azules», que semejaban la noche, o «pantallas encarnadas» para imitar las puestas de sol, u otro tipo de tableros para tapar los huecos del alumbrado de la embocadura y así producir oscuridad en la escena (Catalán, 2003: 78 y 83).

Ejemplos de este tipo de posibles iluminaciones exteriores en escena los tenemos otra vez en *Óscar hijo de Osián*, donde se especifica «Al principio se figurará el crepúsculo de la mañana» (I, 3); «Bosque lúgubre [...]. Luz, la de la luna» (III, 49); y vuelve a ser de mañana en el mismo bosque en el acto cuarto y último, pero esta vez no se explica en ninguna acotación, sino que se sabe por el texto («...en la pasada/ noche soñé...», IV, I, 69) y por los hechos que suceden y que ya se anunciaron previamente durante la historia. Sin embargo, también tenemos algunos ejemplos de acotaciones escénicas a simple vista absurdos con relación a la iluminación, pues durante todo un acto de *Las cárceles de Lemberg*, la acción transcurre en un «Grande corredor de las cárceles» donde «En medio arde un farol», y sin embargo, también se especifica «Es de noche» (IV, 15). En este caso se trata, claramente, de una especificación temporal sobre la acción en lugar de la escenografía.

Una vez revisados los espacios, la técnica de los actores y la iluminación de estos diez ejemplos de obras correspondientes a la época entre los siglos XVIII y XIX, se pueden extraer una serie de conclusiones al final de este estudio. En este artículo he mostrado

la situación de los teatros, la técnica de los actores y el contexto escenográfico en el que se desarrollaron estos dramones góticos como otro subgénero de carácter único en este periodo de entre-siglos. En una época de renovación teatral gracias a los esfuerzos ilustrados, y con el fin de mejorar la calidad de las obras teatrales representadas, los proyectos de corte neoclásico buscaban beneficiarse de las innovaciones en el edificio teatral, las nuevas técnicas de declamación y el incremento de las posibilidades de utilizar la iluminación en los nuevos y restaurados coliseos de la Corte.

Sin embargo, estos cambios no terminaron de asentarse por varias razones, entre las que destacan: (1) la dificultad de implementar tantos cambios en la administración de los teatros y compañías, tan aferradas a la tradición, así como los obstáculos para desarrollar la educación declamatoria y actoral de los actores; (2) los problemas económicos y la administración de las recaudaciones que permitiera a los propios teatros y actores beneficiarse en mayor medida de su trabajo, así como destinar una parte de estos beneficios para la mejora e innovación en los decorados y utilería, ya que por entonces el arte de la escenografía estaba mal pagado y los beneficios de los teatros iban a la Junta de Hospitales; y (3) la Guerra de la Independencia.

La Guerra abrió sin duda un paréntesis en el que la actividad teatral quedaba relegada a un segundo plano⁴² y se ponía fin a más de medio siglo de continuos y dispares proyectos de reforma socioeconómica y teatral que terminaron en fracaso. Posteriormente a la Guerra, coincido con Arias de Cossío cuando afirma que la escena neoclásica se interrumpió «por el peso de las circunstancias históricas y por la influencia de Goya se encaminó pronto hacia nuevos derroteros» (1991: 65). La influencia de Goya desarrollaría la «incipiente mentalidad romántica» y junto con la era de Isidoro Máiquez, se introdujo «la pasión en la escena», donde el actor debía identificarse con el personaje y vivir con él las «vicisitudes del texto». Todo ello en contraposición con el modelo neoclásico que intentaba «alcanzar una perfecta imitación metódica aprendida mediante reglas» (Arias de Cossío, 1991: 62). La reforma neoclásica de Aranda fracasó porque el público se aferró siempre a la tradición, como ocurre con frecuencia en España.

Ya entrado el siglo XIX, el teatro y con él su decoración escenográfica, no figuraron entre las preocupaciones prioritarias del rey Fernando VII. Tendremos que esperar al famoso Juan de Grimaldi, francés asentado en España, protector de actores y posiblemente el primer empresario particular del teatro; para que empiecen a promoverse nuevas mejoras en el teatro. Durante la regencia de María Cristina se iniciarán más reformas de la actividad teatral gracias a los aires de libertad que empezaron a percibirse, como, por ejemplo, la abolición de la censura eclesiástica (Arias de Cossío, 1991: 66-68, 73). Por estas razones, a pesar de las múltiples reformas, incluso después en el siglo XIX, nunca cambió «the precariousness of the enterprise and the constant calls for reform» (Gies, 1993: 241).

⁴² Cuando Ana María Freire analiza el conjunto de la cartelera de obras representadas durante la Guerra de Independencia, su examen indica la desaparición casi absoluta del teatro de corte ilustrado, puesto que el mayor número de representaciones corresponde al teatro musical gracias a la reapertura de los Caños del Peral donde asistían el rey, los ministros y la nobleza que apoyaba al nuevo gobierno, aunque no aparecieron demasiadas obras nuevas de este género. En el coliseo de Príncipe también se representaron óperas, y sobre todo numerosas operetas y sainetes que acompañaban a la obra principal, y se repetían con frecuencia si gustaban. El resto de obras pertenecientes al teatro declamado tuvieron muy poca demanda, pues apenas unas pocas llegaron a alcanzar las veinte representaciones (158-159). En este período de guerra, solo constituyen una mención especial aquellas obras de tema patriótico que levantaban la moral del pueblo y satirizaban a los enemigos de la nación, como *Los patriotas de Aragón* o *El juego de las provincias*, que se representaron en treinta y dos ocasiones, u otras como *El sermón sin fruto de José Botellas en el Ayuntamiento de Logroño*, *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida* y *Defensa de Valencia y castigo de traidores*, que alcanzaron o incluso superaron las veinte representaciones (Freire, 2009: 159).

Estas mejoras e implementaciones iniciadas al final del siglo XVIII hubieran terminado por alcanzar también el teatro popular, y esto incluye estos dramones góticos de gran éxito entre el público, y que dependían tanto de la escenografía e iluminación para sus obras. A pesar de las fuertes censuras y restricciones a que eran sometidos por los eruditos, estos dramones se distinguieron de otras obras del momento al utilizar una imaginería marcada por fuertes elementos de la literatura gótica cuyo objetivo era mantener la atención del público a través del suspense, el horror y la compasión. Para ello, se sirvieron de argumentos llenos de violencia y tortura, tanto física como psicológica, pasiones extremadas, desgracias y miserias, pero evitaron el uso de elementos sobrenaturales y fantásticos para eludir la censura. Los actores reflejaron también las nuevas técnicas de actuación marcadas por el estatismo de los cuadros neoclásicos y las lágrimas de los dramas sentimentales, que buscaban apelar a la sensibilidad y compasión del público.

En contraste con ambientes suntuosos y bien iluminados, en este estudio he analizado cómo estas obras se caracterizaron por una gran variedad de espacios tétricos, fúnebres y morbosos, a pesar de que la mayoría se utilizaron con frecuencia y en conjunto unos con otros: subterráneos, calabozos, cavernas, conventos y monasterios, bosques y cementerios de todo tipo. Utilizaron asimismo una abundante utilería pensada para horrorizar a los espectadores y apelar a su piedad, como cadenas, herramientas de tortura, cadáveres, fosas y crucifijos. Los personajes se presentan pálidos, ensangrentados, gimiendo y lamentando su desesperación, privados de toda libertad y esperanza. La oscuridad reina en el escenario, tan solo rota por la mortecina luz de velas y candelabros que desfiguran el rostro de los actores... Exactamente como las «casas del terror» en los parques de atracciones de la actualidad.

No sabemos hasta qué punto fueron fielmente representadas en la época coetánea, dadas las normalmente muy detalladas acotaciones sobre los decorados, pero tal y como fueron concebidos estos dramones góticos en los textos conservados, estas obras debieron ser clasificadas como «de teatro» o gran espectáculo. Género híbrido del gusto de la época, con una fuerte influencia extranjera, no se llegó a formar un canon estético definido debido a la inexistencia de grandes obras maestras que fijaran completamente el género.

Juzgo un error el excluir la existencia de una corriente literaria en un espacio y tiempo determinados por el solo hecho de no cumplir con todas sus características, y este error es más evidente si nos referimos a la literatura española, que rara vez acepta una influencia extranjera sin amoldarla al espíritu nacional: tomemos por ejemplo la propia Ilustración europea, tan particular en España. Por esta razón, coincido con Aldana al suponer que la literatura gótica española, y en concreto, añadido yo, este teatro del horror de influencia gótica a finales del siglo XVIII, fue «an evolving form, first imported, then adapted to its readerly context, and, crucially, as a publishing reality where religious and cultural censorship made transgression —supernatural and social— a virtual impossibility» (2017: 25).

Debemos entender por tanto estas obras de la «otredad» de entre-siglos que denomina Aldana,⁴³ no como pertenecientes a un subgénero aislado, sino como el principio de una literatura gótica española en resonancia con las necesidades estéticas y sociales del pueblo español de la época. Por eso mismo, apunta Roas, a pesar de que en un inicio «la efusión

43 Aunque habrá que esperar hasta la década de 1830 para las primeras expresiones de una verdadera literatura gótica española, aclara Aldana, varios autores intentaron adaptar el subgénero gótico extranjero en el periodo de entre-siglos. Igualmente cierto en teatro, el resultado de tales esfuerzos fue «[a] form of genre hybrids that either brought the chivalric romance into contact with imported Gothic elements, or else evinced the influence of the pre-Romantic graveyard school and its predilection for a melancholic aesthetic of the sublime» (Aldana, 2017: 41). Para Aldana, el carácter gótico es imprescindible en la evolución de estos híbridos u obras pseudo-góticas, que en teatro paso a denominar «dramones góticos», puesto que el uso de los elementos góticos generalizó el sentimiento del «miedo» por encima del simple «entretenimiento» o «asombro», que resonó con la propia imaginería y religiosidad españolas (Aldana, 2017: 44-45).

de horrores que se reproducían en las páginas de las novelas o se representaban sobre los escenarios no tenía otro fin que impresionar por impresionar, explotando únicamente los elementos macabros y morbosos de dicho tipo de historias»; como se ha ido indicando, esta estética gótica se desarrollará más tarde en España en todos los géneros literarios, y así, concluye Roas, estas obras «pese a todo, sirvieron para popularizar el nuevo gusto por lo terrorífico y ominoso» (2006: 115).

Caracterizado por este periodo de transición de entre-siglos, entre convencionalismos e innovaciones, los dramones góticos, influenciados por el extranjero, son herederos de los dramas sentimentales de origen ilustrado y los cuadros moralizantes neoclásicos, pero se diferencian de estos porque también exploraron la iluminación y la escenografía de los espacios góticos y del horror. Su importancia dentro del teatro y la historia literaria española debe buscarse no tanto en la calidad de sus obras representativas, sino en su contribución para transformar la escena teatral durante la reforma neoclásica y preparar el terreno durante el siglo XIX para la literatura gótica y la revolución del Romanticismo, cuyas obras compartieron y desarrollaron numerosos elementos escenográficos de los dramones góticos, a los que terminaron por substituir.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de los textos

- BELLOSARTES, Manuel (1791), *Los amantes desgraciados o El conde de Cominge, drama en tres actos escrito en francés por Mr D'Arnaud, y traducido al castellano*, Madrid, Librería de Quiroga.
- (1823), *El bosque peligroso o Los ladrones de la Calabria, comedia en tres actos nuevamente arreglada para uso de los teatros españoles*, Valencia, José Gimeno.
- GALLEGO, Juan Nicasio (1818), *Óscar hijo de Osián, tragedia francesa puesta en verso castellano y acomodada a nuestro teatro por D. Juan Nicasio Gallego. Representada en los teatros de esta Corte*, Madrid, Imprenta que fue de García.
- GASCA Y MEDRANO, María (1836), *Las minas de Polonia, drama nuevo en tres actos traducido por D. María de Gasca y Medrano*, Valencia, Ildefonso Mompié de Montagudo.
- (s. a.) *Las cárceles de Lemberg, comedia en prosa en cinco actos*. Valencia, Miguel Domingo.
- [LÓPEZ ESTREMER, Juan] (s. a.), *El imperio de la verdad ó El sepulturero. Comedia en prosa en cinco actos*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer.
- [PÉREZ, Nicolás] (s. a.), *El barón de Trenk, drama original en prosa en cinco actos. Representada por primera vez en el teatro de Barcelona el día 19 de octubre de 1807. Parte primera*, Barcelona, Manuel Texéro.
- QUINTANA, Manuel José (s. a.), *El duque de Viseo, tragedia en tres actos*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer.
- [RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente] (s. a.), *El duque de Pentiebre, comedia en cinco actos por D. V. R. de A.*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer.
- [TAPIA, Eugenio de] (1815), *La enterrada en vida, comedia en cinco actos por T.*, Barcelona.

Estudios

- ALDANA REYES, Xavier (2017), *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Londres, Palgrave Macmillan.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011), *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

- ANDIOC, René y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 2ª edic., 2 vols.
- ANGULO EGEA, María (2011), «Cuadro, espacio y movimiento en el teatro sentimental de finales del XVIII y principios del XIX», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, Icel19 [etc.], pp. 65-96.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- ARREGUI, Juan P. (2013), «Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el s. XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 19, pp. 221-251.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*. En línea en Hemeroteca Digital: <https://acortar.link/fIRBuR>
- CALDERA, Ermanno (1992), «Horror y pathos en los “dramones” de principios del siglo XIX», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Barcelona, PPU, pp. 1221-1228.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1994), *La comedia sentimental: género español del siglo XVIII*, I. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CARNERO, Guillermo (1997), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- CATALÁN MARÍN, María Soledad (2003), *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (1997), «Novias de Dios y cautivas del claustro: el convento como espacio del amor humano en la literatura romántica española», en Luis Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambrano (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 169-188.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana (2018), *Asombros y encantos. La escenificación de la comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos.
- COTARELO, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez*, Madrid, Perales y Martínez.
- DAVIS, Charles (2004), *Los aposentos del corral de la Cruz (1581-1823). Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis.
- DE SANTIS, Vincenzo (2014), «Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIIIe siècle», *Revue Italienne d'Études Françaises*, nº 4 (en línea). <https://doi.org/10.4000/rief.638>
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2007), *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral: la commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (2003), «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de estudios filológicos*, 26, pp. 117-136.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (1992), «El conde de Cominges: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España», *Epos*, nº VIII, pp. 353-375.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (1997), «Traducciones de dramas franceses», en Francisco Lafarga Maduell (coord.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 295-323.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1994), «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. Historia del Arte, el teatro popular español del siglo XVIII*, nº 7, pp. 213-246.
- GIES, David T. (1993), *Glorious Invalid. Spanish Theater in the Nineteenth Century*. *Hispanic Review*, nº 61.2, pp. 213-245.

- GLENDINNING, Nigel (1994), «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, nº 10, pp. 101-116. <https://acortar.link/u34IQM>
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia (2004), «El teatro del siglo XVIII», en Juan Carlos Hidalgo Ciudad (ed.), *Espacios escénicos. El lugar de la representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 189-216.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1998), *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- PLANELLA Y COROMINA, José (1840), *Exposición completa y experimental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, Barcelona, Joaquín Verdguer.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española «DRAE»*. 23.^a edición.
- ROAS, David (2006), *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.
- SEBOLD, Russell P. (1983), «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», en *Trayectoria del romanticismo español: desde la ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, pp. 109-136.
- SHERGOLD, Norman D. (1989), *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis.
- THOMASON, Phillip B. (2005), *El coliseo de la Cruz (1736-1860)*, Woodbridge, Tamesis.
- YXART, José (1894), *El arte escénico en España*, 1, Barcelona, La Vanguardia.