

más complejos —caballos, perros...— interpretables, por ello, desde la óptica primaria del Carnaval aunque también susceptibles de recibir otros múltiples significados.

Por último, he de referirme, de manera obligada, al artículo del profesor Javier Huerta Calvo, «Imágenes de la locura festiva en el siglo XVIII». Muchas son las virtudes del documentado estudio. En contra de lo que podría pensarse, se demuestra el enorme éxito editorial que las obras de Erasmo de Rotterdam, en especial el *Elogio de la locura*, y de Luciano de Samósata tuvieron en el siglo XVIII. Junto a Cervantes y Rabelais —también partícipes de la línea burlesca de la literatura—, constituyen los más importantes referentes culturales de la centuria. Analiza el crítico la figura del loco como principal eslabón entre la alta y la baja cultura, si bien la percepción de la locura cambia ostensiblemente en el nuevo siglo. Se pasa de una concepción dinámica e incluso festiva a otra estática y con fuertes dosis represivas. Para acabar, se centra en el bufón como principal representante literario del difuso límite entre cordura y locura.

El volumen se completa con trabajos dedicados a estudiar el majismo en las artes plásticas y la literatura, y la literatura erótica del siglo ilustrado.

Emilio PERAL VEGA

PALACIOS, Emilio: *El teatro popular español del siglo XVIII* (Lleida: Editorial Milenio, 1998), 343 pp.

Los distintos artículos que Emilio Palacios ha recogido en *El teatro español del siglo XVIII*, fruto de algunas de sus investigaciones de la última década, dan cuenta de la realidad teatral de una etapa de la dramaturgia española, cada vez mejor conocida, como es la del Setecientos. El teatro popular del siglo XVIII va ocupando, a través de trabajos como el presente, el lugar que merece dentro de la Historia del Teatro Español.

La existencia en el teatro dieciochesco de dos tendencias estéticas opuestas, la neoclásica y la popular, regidas cada una de ellas por una concepción particular del hecho dramático, es algo hoy día incuestionable gracias al quehacer investigador de estudiosos como Emilio Palacios, quien ya manifestaba, en la *Historia del teatro en España siglos XVIII y XIX* (Madrid, 1988), que el teatro dieciochesco popular merecía examinarse con un rigor que hasta el momento no se le había concedido.

La estética teatral neoclásica, avalada, entre otras razones, por su carácter oficial, ha gozado siempre de prestigio, a pesar de su evidente fracaso en los coliseos dieciochescos. Sin embargo, la corriente popular menospreciada como literatura de masas, y condenada al olvido por haberse preocupado de las exigencias de un público ávido de acción, aventuras, espectacularidad y sentimientos, comienza ahora a surgir como lo que fue: una verdadera propuesta estética.

El teatro popular español del siglo XVIII muestra el panorama teatral dieciochesco desde la estética popular, que, partiendo de la comedia nueva del Barroco, fue cambiando en paralelo a la evolución del público de los coliseos. Los géneros populares se adaptaron a las características de sus espectadores; se desarrolló una espectacular puesta en escena; y se crearon géneros que atendieran a las nuevas sensibilidades, como la comedia sentimental.

Desde la misma *Introducción*, Emilio Palacios muestra la realidad teatral del Setecientos: la oposición entre las dos corrientes dramáticas, neoclásica o «erudita» y popular; los soportes teóricos de ambas; el público asistente a los coliseos; la voluntad renovadora de mediados de siglo; los detractores y defensores de la tendencia popular y su reflejo en la prensa del XVIII; la reforma de 1799; los autores y géneros populares más destacados...

Cabe destacar el esfuerzo sistematizador de géneros y subgéneros dramáticos populares, cuya clasificación resulta muy práctica para el estudioso del teatro dieciochesco. La tendencia a la mezcla de los diferentes recursos populares hace complicado, en ocasiones, determinar la naturaleza de algunas piezas. De hecho, la variedad de marbetes empleados por los autores del XVIII, para definir el género de sus obras teatrales, es prueba manifiesta de que esta mezcla de elementos dificultaba los criterios de clasificación.

Emilio Palacios establece tres modalidades genéricas básicas que incluyen todas las posibilidades conocidas. Por un lado, el teatro espectacular, con el drama religioso, la comedia de magia, la heroica y el teatro lírico. Por otro lado, el teatro romanesco basado en la acción, bien exterior con la comedia de guapos y bandoleros, o bien interior con la comedia sentimental o lacrimógena. Y por último, el teatro costumbrista que englobaría la comedia de figurón y el teatro breve.

A partir de las líneas esbozadas en la *Introducción*, se estructura *El teatro popular español del siglo XVIII*. Cuatro capítulos dividen el libro; los dos primeros explican las bases teóricas de las dos tendencias teatrales del XVIII; el tercero analiza los géneros teatrales populares que tuvieron mayor relevancia, y aquellos que han sido menos estudiados; y el cuarto profundiza en algunos de los dramaturgos populares más destacados en esta centuria.

El capítulo primero desarrolla las polémicas teatrales del Setecientos, alentadas por una u otra corriente teatral. Se analizan los principios neoclásicos que reflejaba Ignacio de Luzán en su *Poética* de 1737. También recoge la tradición barroca que secundaban los populares, con su poética dramática, el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega. Por último, se ahonda en la clasificación de los géneros teatrales populares que ya se había adelantado en la *Introducción*.

El segundo capítulo centra su atención en el período caracterizado por la reforma del conde de Aranda de 1767. El ministro de Carlos III con sus ideales reformistas pretendía convertir el teatro en escuela de costumbres, y para ello vio preciso retirar de los coliseos las piezas populares, que poco ayudaban a la corrección de los vicios, y que tan lejos estaban, en principio, del ideal ilustrado. Así, Aranda encargó al erudito Bernardo de Iriarte el proyecto de seleccionar del repertorio de obras de nuestro teatro áureo, aquellas que considerara más arregladas, según el canon aristotélico, para que, con unas pequeñas correcciones, pudieran ser estrenadas. Estas «adaptaciones» del teatro áureo (de «cirugía» habla Emilio Palacios), junto con traducciones de piezas francesas, y la creación de tragedias y comedias originales que se ajustaran a la poética clásica, pretendían ser el antídoto contra el veneno del teatro popular. Palacios estudia la postura «conciliadora» de Bernardo de Iriarte, así como los resultados de la reforma arandina, incluyendo como documentos la carta que envió Iriarte al conde, y la lista de las obras seleccionadas.

Una vez configurado el ambiente teatral del XVIII, el capítulo tercero analiza algunos de los géneros populares más destacados, como el teatro religioso, y otros menos conocidos como las comedias de guapos y bandoleros. Un riguroso análisis da cuenta de

su variada tipología. En el caso concreto del género de bandoleros llegan a establecerse tres tendencias: la comedia de guapos, la de contrabandistas y la de bandoleros. Se estudian los diferentes tipos de bandidos, su ubicación en el territorio nacional, y los recursos argumentales más comunes, propios de los relatos de aventuras novelescas.

En cuanto al drama sentimental, se establece una distinción entre el drama serio o tragedia urbana, perteneciente a la corriente neoclásica, y la comedia lacrimosa o sentimental, que cultivó la *escuela de Comella* y que terminó de configurar como género el mismo Comella con obras como *La Cecilia* (1786) o *El hijo reconocido* (1790). Estas dos vertientes del drama sentimental, una «erudita» y otra popular, dieron origen a numerosas polémicas entre los partidarios de una y otra a lo largo del siglo XVIII. Palacios da cuenta de estas opiniones encontradas, sobre todo, de las reacciones «anticomellistas» de figuras como Mor de Fuentes, a través del *Semanario de Zaragoza* (1799), o de Andrés Miñano en el prólogo a su comedia *El gusto del día*. También se analizan las poéticas que sustentaron la tragedia urbana, así las *Instituciones Poéticas* de Santos Díez o el *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* de Juan Francisco Plano, entre otros. Hay que tener en cuenta que la tragedia urbana era un género híbrido, desconocido en las poéticas clásicas, y que necesitaba regularse estéticamente, para cobrar validez como género.

Tampoco se olvida Palacios de otros géneros que, sin ser propiamente del siglo XVIII, como la comedia de figurón o la loa, supieron adaptarse a las nuevas coordenadas sociales, y ganarse, con ello, el favor del público. Así, la comedia de figurón realizó un progresivo acercamiento a la realidad, que se tradujo en una crítica social de clara finalidad didáctica; y la loa (analizada a través de la obra de Moncín) se redujo a dos tipos básicos: la cómica, que solía servir para presentar a las compañías teatrales al comienzo de cada temporada, y la cortesana, de carácter laudatorio.

La parte final del volumen está dedicada a aquellos escritores que avalaron con sus obras la corriente dramática popular del XVIII. Este último apartado se ve representado por tres figuras: José de Cañizares, Luis Moncín y Luciano Francisco Comella.

A través de Cañizares se analiza el teatro lírico, concretamente la zarzuela. Se observa la transformación de este género de temática mitológica en su nacimiento, en su evolución hacia el costumbrismo. Con Moncín se desarrolla el problema de la profesionalización del dramaturgo. Interesa aquí su labor diaria de autor, la escasez de recursos que solía venir unida al trabajo del escritor, sus dificultades para conseguir unos apoyos oficiales que de algún modo regularan su situación, etcétera.

Del último de los autores tratados, Luciano Francisco Comella, uno de los más polifacéticos entre los populares, se estudia una de sus caras menos conocida, la de periodista. Emilio Palacios es de los pocos que viene reivindicando, desde sus estudios teatrales, la labor del dramaturgo catalán. Don Luciano, junto con el «desconocido» Lorenzo de Burgos, fundó en Diciembre de 1790 el *Diario de las Musas*, desde donde se trataron los distintos aspectos que preocupaban a la sociedad del momento, así como se realizaron críticas teatrales de las obras que se representaban. Este periódico de carácter literario, como muchos otros en la época, es un buen reflejo de las opiniones y reacciones del mundo teatral dieciochesco. Por lo tanto, no es de extrañar que Palacios, en este recorrido por la realidad teatral del Setecientos, se haya decidido a mostrar el reflejo que el hecho dramático tenía en la prensa.

Cierra el volumen una completa bibliografía dividida en secciones; por un lado, las *Fuentes Literarias*, y por otro, la bibliografía propiamente dicha, segmentada en: *Bi-*

bibliografías y catálogos, *Sociedad y cultura*, y *Teatro*. Se echa en falta, sin embargo, un índice de autores.

En resumen, «al recomponer la historia del teatro dieciochesco conviene escuchar las opiniones de los dos bandos estéticos y evitar que los innumerables ensayos que publicaron los críticos neoclásicos, apoyados desde instancias oficiales, acaben por ahogar el sentir de quienes practicaron el teatro destinado al público mayoritario»; estas palabras que cierran el presente libro dan cuenta del rigor investigador que siguen los actuales trabajos sobre el teatro del Setecientos, gracias al interés de quienes, como Emilio Palacios, se han acercado al teatro dieciochesco liberados de los prejuicios que los neoclásicos supieron difundir, lo que les ha permitido captar y reflejar el complejo y rico mundo teatral del XVIII.

María ANGULO EGEA

AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Ventolera 1, Taller d'Investigacions Valleinclanians / Cop d'Idees (Sant Cugat del Vallés: Barcelona, 1992).

SÁNCHEZ-COLOMER, María Fernanda: *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*, Ventolera 2, Taller d'Investigacions Valleinclanians / Cop d'Idees (Sant Cugat del Vallés: Barcelona, 1997).

AGUILERA SASTRE, Juan: *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Ventolera 3, Taller d'Investigacions Valleinclanians / Cop d'Idees (Sant Cugat del Vallés: Barcelona, 1997).

Con motivo del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán y su obra, celebrado en la Universidad Autónoma de Barcelona, el Taller d'Investigacions Valleinclanians, perteneciente al Departament de Filologia Espanyola de esta universidad y dirigido por Manuel Aznar Soler, publica en 1992 el primer número de la colección «Ventolera»; una serie destinada a la divulgación de trabajos y estudios relacionados con diferentes aspectos de la trayectoria artística y teatral de Valle-Inclán, e ideada como un complemento a los tradicionales análisis críticos de sus textos dramáticos.

Inaugura la colección el ensayo del profesor Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, documentado estudio en el que se describe la relación de amistad y la afinidad artística y profesional que unió durante casi treinta años a Ramón M.^a del Valle-Inclán con una de las personalidades más relevantes e influyentes en la renovación escénica en los años precedentes a la Guerra Civil española, el director teatral Cipriano de Rivas Cherif. Las colaboraciones de ambos artistas en distintos teatros experimentales, los múltiples y frustrados intentos de Rivas por poner en escena *Farsa y licencia de la reina castiza* y los estrenos comerciales de *La cabeza del Bautista* en 1925 y *Divinas palabras* en 1933, son algunos de los aspectos tratados en este original trabajo que intenta recuperar una figura como la de Rivas Cherif, sin duda el primer director de escena moderno del teatro español.

Discípulo y continuador de las teorías teatrales defendidas por los vanguardistas europeos Gordon Craig, Jacques Copeau y Max Reinhardt, Rivas Cherif fundó y partici-