

Octavio Rivera Krakowska\*

### Resumen

En 1918, se publicó la *Monografía del teatro* de Marcelino Dávalos. En la composición de su *Monografía...*, Dávalos, quien figura en la historia del teatro mexicano principalmente como dramaturgo, empleó básicamente dos fuentes documentales: *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* de Manuel García de Villanueva, publicada en Madrid en 1802, y la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari, editada en México a fines del siglo XIX. Este texto trata sobre las relaciones de la *Monografía...* con ambas obras, así como sobre las ideas de un teatro nacional que formaban parte de los intereses de los intelectuales y artistas, principalmente por supuesto, de los artistas teatrales, en el México que buscaba un renacimiento en las primeras décadas del siglo XX.

### Abstract

Primarily known as a playwright, Marcelino Dávalos published the *Monografía del teatro* in 1918, a work that is based on two main sources: *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* by Manuel García de Villanueva (Madrid, 1802), and the *Reseña histórica del teatro en México* by Enrique de Olavarría y Ferrari published in Mexico at the dawn of the nineteenth century. This essay unveils the relationship between the *Monografía...* and both works. It also explores the ideas intellectuals, artists, and theater people discussed in relation to a Renaissance of the national stage in the first decades of the twentieth century.

\* Universidad Veracruzana.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro mexicano, *Monografía del teatro, Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico, Reseña histórica del teatro en México.*

## I. Los “balbucesos” del teatro mexicano

“Terminan aquí estos mal perjeñados [sic] apuntes de la Historia [sic] del teatro en México, y forzoso es confesarlo: si recordamos lo que por teatro nacional se entendió en Grecia; los motivos que tuvimos para afirmar “Roma no tuvo teatro nacional”, tenemos de confesar que no hemos tenido sino los balbucesos de algo de lo que en mejores días podrá llamarse *teatro mexicano*.”<sup>1</sup>

Con este párrafo concluye la sección “Teatro mexicano” de la primera parte (primer tomo) de la *Monografía del teatro* (1917-1918) de Marcelino Dávalos (1871-1923), quien es conocido en la historia del teatro en México, sobre todo, por su trabajo como dramaturgo. La idea declarada, casi inexpresable, casi vergonzosa, casi desgarradora de Dávalos de la incipiencia del desarrollo del teatro en México, manifiesta su certeza de la carencia de vigor y brillo en la dramaturgia nacional, deslucida al compararla con la producción dramática de otros pueblos. Dramaturgia mexicana producto de la expresión orgullosa de una tradición teatral, que hablara de un pueblo educado en el valor del teatro como parte de su propia identidad, dramaturgia que no fuera un hecho aislado resultado de la labor de algunos pocos individuos.

La literatura dramática mexicana, en voz de Dávalos, no había sido capaz de incorporarse a las manifestaciones más valiosas de la cultura nacional, de perdurar en el tiempo y en las generaciones, de encender el entusiasmo más allá, acaso, de los éxitos pasajeros de dramaturgia y producciones teatrales logradas momentáneamente dentro de las fronteras de las paredes de los edificios teatrales. Con el deseo de “sanar” al débil teatro mexicano, de inyectarle energía nueva, de buscar opciones distintas para trazar nue-

<sup>1</sup> Marcelino Dávalos, *Monografía del teatro*, 1917, I, 228. En adelante, cuando cite esta edición lo haré en el texto entre paréntesis. La tapa de la edición de la *Monografía del teatro* consigna “1918”, la portada la de “1917”.

vos y seguros senderos en el teatro mexicano, algunos miembros del Ateneo de la Juventud emprendieron tareas por el teatro,<sup>2</sup> entre ellos, Marcelino Dávalos con su propia producción para la escena y con un esbozo de historia universal del teatro: *Monografía del teatro*; y Pedro Henríquez Ureña, con una pieza dramática: *El nacimiento de Dionisos*.<sup>3</sup>

Unos años antes de la edición de *Monografía del teatro*, Ricardo del Castillo, seudónimo de Darío Rubio (1878-1952), publicó *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional* (1912),<sup>4</sup> quizá el único acercamiento que Rubio, en profundidad y por escrito, hizo en relación con el teatro. Su texto obedece a la pasión por el teatro y a su necesidad de insistir en la urgencia de emprender la tarea de la creación de una “verdadera” dramaturgia nacional en un país que deseaba intensamente desprenderse de un sistema social, político, económico y artístico de vetusta atmósfera porfiriana que ahogaba al embrión del México moderno. Para Del Castillo, el obstáculo más grande por vencer radicaba en la presencia dominante en los teatros de México de la “zarzuela mexicana”, término erróneo, por lo de “mexicana”, desde su punto de vista, pues se aplicaba a pésimas y burdas imitaciones de los ejemplares más deleznable de la “zarzuela española”, mediante “adaptaciones” que explotaban el nacionalismo de superficie (trajes, decorados, lenguaje vulgar, asuntos ajenos a la realidad e intereses mexicanos). Este género “infimo”, según las clasificaciones de la época, tanto en España como en México —por vulgar, grosero, y por atender, sobre todo, a la intención de despertar la devoción popular y el éxito económico—, era capaz de recurrir a cualquier

<sup>2</sup> En los “Estatutos del Ateneo de la Juventud”, acta de constitución del 3 de noviembre de 1909, en donde aparecen 26 socios fundadores, Ortiz Bullé-Goyri señala a aquellos “que participaron directa o indirectamente en experiencias teatrales, ya fuese como dramaturgos, críticos o promotores del teatro” y que son Luis Castillo Ledón, Marcelino Dávalos, Carlos González Peña, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Véase, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, pp. 52-54.

<sup>3</sup> Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos*, 1916; 1ª. ed.. *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269. Sobre esta obra puede verse: Octavio Rivera, “Fin de siglo y principio: *El nacimiento de Dionisos* de Pedro Henríquez Ureña”, pp. 8-11.

<sup>4</sup> Ricardo del Castillo [Darío Rubio], *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*, 1912.

despropósito escénico y dramático y de alentar a dramaturgos y músicos mediocres con la ilusión de la fama y el dinero.

El tema del “balbuco”, según Dávalos, de la “inexistencia” de un teatro mexicano no era, entonces, nuevo. En la historia del teatro en México, las tentativas de “crear” un teatro mexicano se habían visto sofocadas por los empresarios y los intereses del Estado que buscaban el dinero fácil, así como la explotación y agravamiento de la ignorancia del espectador. En este estado de cosas, las búsquedas de los dramaturgos –fuera del circuito de la zarzuela– no tenían posibilidades de crecer, florecer, obtener frutos. En los espectáculos que se armaban, el mérito artístico era lo de menos y la mayor parte de los dramaturgos se dedicaron entonces a recoger “los últimos desperdicios de la literatura española”<sup>5</sup> y a alimentar la “inmoralidad” que en todas sus expresiones desfilaba por los escenarios. El problema, según Del Castillo, era que los autores no estudiaban, ni se esforzaban, no conocían costumbres y sentimientos, no desarrollaban el talento que, quizá, tenían. Según ellos en México no había “materia prima”. Para Del Castillo, lo productivo para el arte teatral en México serían los autores del “género serio” en quienes estarían las esperanzas de la “literatura dramática nacional”. Esta idea de la carencia de una dramaturgia nacional se mantuvo durante años, y sería recogida, después de Dávalos, particularmente, por Rodolfo Usigli en *México en el teatro* (1932),<sup>6</sup> quien por su compromiso personal, fuerza, presencia, perseverancia, estudios, se propuso la creación de un teatro mexicano, tarea a la que, como sabemos, dedicó talento y vida. La idea de los “balbucoos” de lo que era el “teatro mexicano” no era nueva, pues, ni entre críticos y dramaturgos contemporáneos a Dávalos, ni lo fue después durante décadas, como veremos a continuación.<sup>7</sup>

Concluido en 1973 y publicado en 1977, el *Zoon theatrykon* de Héctor Azar es un texto, dividido en quince secciones, que discurre sobre el concepto y la función del teatro, sus implicaciones

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>6</sup> Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, 1932.

<sup>7</sup> Véanse además, Octavio Rivera, “Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso”, *El teatro mexicano visto desde Europa. Actas del Primer Coloquio Internacional de Teatro Mexicano en Francia*, 1994, pp. 93-105; y Domingo Adame (coordinador), Elka Fediuk y Octavio Rivera, *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*, 2008.

sociales y educativas y su estrecha relación con las otras artes, entre otros asuntos.<sup>8</sup> Un tema capital, no ausente desde el principio del libro, es el teatro que se produce en México, al que Azar, se dedica especialmente en las últimas cinco secciones. Uno de los asuntos que trata vuelve a ser la “ausencia” de una dramaturgia mexicana, y las líneas con las que se abren estos cinco capítulos, las siguientes: “Uno de los más graves problemas del teatro mexicano es la marcada falta de obras. Los autores son pocos y menos aún las obras dignas de llevarse a escena. Creo que esto obedece, entre otros factores, a la débil esperanza de nuestros dramaturgos de ver representadas sus obras algún día.”<sup>9</sup>

En 1996, el tema es observado por Vicente Leñero en su artículo “Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano”.<sup>10</sup> Leñero discurre sobre el rechazo de la dramaturgia mexicana por parte de los creadores escénicos —especialmente los directores de escena— en las décadas de los setenta y ochenta: “Para qué [llevarlos a la escena] si eran terriblemente anticuados: realistas, costumbristas... casi siempre mediocres”,<sup>11</sup> así, en estas condiciones:

Sometida a tan feroz ninguneo, la dramaturgia mexicana terminó por estancarse. Continuó estancada, más bien. Imposible pensar en un desarrollo cuando los responsables de la política teatral la declaraban inexistente. Difícil, sumamente difícil para los dramaturgos nacionales, descubrir una voz propia, desarrollar un estilo, encontrar un lenguaje teatral actualísimo, si sus obras no eran probadas en escena: aparecían de cuando en cuando en publicaciones periódicas, o se amontonaban en antologías de “teatro mexicano reciente”. Su destino se anclaba ahí, en la palabra escrita, no en el foro [...].<sup>12</sup>

Y aconseja a los dramaturgos no creer en la trampa que, pontificando, señalaba: “dice más de nuestra realidad una buena obra extranjera que una mediana obra mexicana.”<sup>13</sup> Por el contrario:

<sup>8</sup> Héctor Azar, *Zoon theatrykon. Análisis, reflexiones y proposiciones para integrar la teoría CADAC como nuevo método de enseñanza artística. 1954-1973*, 1977.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>10</sup> *Documenta. CITRU. Teatro mexicano e investigación*, 1996, pp. 82-85.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 85.

Los autores no tienen por qué flagelarse ni por qué continuar sintiéndose víctimas. Deben aprovechar los resquicios de esta evidente cuarteadura [la trampa] y colarse por ella para ofrecer propuestas viables, verdaderamente significativas. No lo conseguirán de la noche a la mañana, pero las nuevas generaciones de dramaturgos están demostrando ya que el punto de partida para ingresar de veras al movimiento escénico mexicano, es dejar de lado la literatura dramática y transformarla, en sus trabajos, en literatura teatral.<sup>14</sup>

Aquel mismo año (1996), Hugo Salcedo escribe un pequeño ensayo titulado “¿Existe un Nuevo Teatro en México?”<sup>15</sup> La pregunta entonces es distinta. No se trata ya de saber si existe el teatro en México, sino de saber si hay un “nuevo teatro”, con lo que la declaración de la inexistencia del teatro mexicano parece estar descartada. Para Salcedo:

El “nuevo teatro” en México se anuncia mediante fórmulas renovadas, avanza en la expresión escénica más contemporánea que se ocupa de la experimentación estructural, mediante la atrevida fragmentación de la fábula y la desaparición del diálogo como motor del conflicto. Inconformes con la dramaturgia tradicional, algunos de los autores del fin de siglo se atreven a explorar con las posibilidades del verbo interior del personaje, hacen aportaciones desde el terreno propio de las acotaciones o didascalias, potencian el uso del espacio escénico mediante la lluvia de signos no convencionales, se alejan del realismo para devolverle al discurso la teatralidad que había olvidado por el efecto de la llana imitación.<sup>16</sup>

En la primera década de este siglo XXI, las perspectivas han cambiado: los dramaturgos perciben el ejercicio teatral con una actitud diferente; los estudiosos del teatro, a la distancia y frente a la producción teatral mexicana en conjunto, asumen una nueva posición; los problemas son otros: en México ¿cómo se escribe?, ¿sobre qué se escribe? Dentro del amplio grupo de autores dramáticos que hablan de sus procesos personales, de sus intereses, Jaime Chabaud, en la línea de lo que propone Leñero: hacer una

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> Hugo Salcedo, “¿Existe un Nuevo Teatro en México?”, *Telón abierto. Ensayos sobre literatura y teatro*, 1997.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 74.

“literatura teatral”, declara y hace un homenaje a Liera: “Óscar Liera me llevó con su única lección como maestro al horizonte que vive mi generación de dramaturgos en términos pragmáticos: hemos subido el escenario y es desde ahí que vemos el mundo ficcional”,<sup>17</sup> y David Olguín opina que:

Aun cuando algunas de nuestras obras, por su tema o locación, no parezcan mexicanas, el habla, el punto de vista y la estructura mental lo son. Es una obviedad necesaria afirmarlo. Aunque en nuestra poesía y narrativa sucedió hace años, ahora en el teatro mexicano podemos decir plenamente que somos contemporáneos del resto del mundo. Nuestras influencias son de lo más diversas, tan diversas como nuestro propio país, empobrecido en su injusta distribución de la riqueza y rico en su variada expresión de bienes culturales, aunque también concentrados en pocas manos.<sup>18</sup>

Concluyo este muestrario de observaciones sobre la existencia del teatro mexicano, a las que me condujo la “confesión” de Dávalos, con las palabras de Alejandro Ortiz Bullé-Goyri a propósito de México y su teatro en el siglo XX:

Así como Bernard Shaw le dijo a Usigli que nadie podía negar en México su talento, tampoco podemos negar —¡faltaba más!— la existencia y la multiplicidad del teatro mexicano. Y más que hablar por ello de un teatro mexicano, como ocurre también en la narrativa, habrá que hablar de los teatros mexicanos y de las dramaturgias en México.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, p. 210.

<sup>18</sup> David Olguín, “El viaje sin fin”, Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *ibid.*, p. 226.

<sup>19</sup> Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Presentación”, *Tema y Variaciones de Literatura. “El teatro mexicano del siglo XX”*, p. 11.

## 2. Manuel García de Villanueva y la *Monografía del teatro de Dávalos*

La *Monografía...* de Dávalos, por más que puedan ser sólo unos “[...] mal perjeñados [*sic*] apuntes [...]” (I, 66-67), según el dramaturgo, no evita ser una obra útil y rara entre los textos escritos en México, dedicados al teatro, en los primeros decenios del siglo XX. La *Monografía...* comprende dos tomos, que Dávalos denomina “partes”. El primero de ellos refiere, de manera general, manifestaciones dramáticas y/o teatrales orientales y occidentales, autores, temas, obras.<sup>20</sup>

Se puede observar, entonces, que para hablar del teatro en el mundo occidental, elige como punto de partida el teatro en Grecia [1] y ahí están entonces los consabidos Esquilo [1.1], Sófocles [1.2], Eurípides [1.3] y Aristófanes [1.4]. Al griego, le sigue el teatro latino [2]: Plauto [2.1] y Terencio [2.2]; y, atento a un orden cronológico, en tanto es posible, continua con comentarios sobre otros teatros europeos [3 a 11]. De ahí el itinerario cambia el curso y hace anotaciones sobre el teatro chino [12.1], japonés [12.2], persa e indio [12.3] y africano [12.4]. Vuelve a Europa para hablar del teatro portugués [13] y concluye con las manifestaciones teatrales que por el sitio que ocupan en la *Monografía...*, juicios y extensión dentro del volumen, parecerían ser, para el dramaturgo, las más

<sup>20</sup> Esta primera parte de su *Monografía...* se encuentra organizada en las siguientes secciones, como señala el “índice” (reproduzco el “índice” en el orden que guarda en la *Monografía...*, añado la numeración entre corchetes, tanto de párrafos como de subpárrafos. Los títulos en negrita aparecen así en el original): [1] **El teatro en Grecia**; [1.1] Esquilo; [1.2] Sófocles; [1.3] Eurípides; [1.4] Comedia; [1.5] Aristófanes; [1.6] Teatros-Actores; [2] Teatro Latino; [2.1] Plauto; [2.2] Terencio; [3] Teatro italiano; [4] Teatro inglés; [5] **Teatro alemán**; [5.1] El teatro prusiano hasta la formación del imperio alemán; [6] Teatro sueco; [7] Teatro noruego; [8] Teatro ruso; [9] Teatro dinamarqués; [10] Teatro polaco; [11] Teatro holandés; [12] **Teatros chino, japonés, persa, indio y africano**; [12.1] El teatro en China; [12.2] El teatro japonés; [12.3] Teatro persa e indio; [12.4] El teatro en África; [13] Teatro portugués; [14] Teatro francés; [15] Teatro español; [15.1] Periodo anterior a Lope de Vega; [15.2] Autores contemporáneos y posteriores a Lope de Vega Carpio; [16] El teatro en México; [16.1] Desde la Conquista hasta la Independencia 1521-1821; [16.2] Desde la Independencia hasta 1851; [16.3] Mariano Arista, Manuel María Lombardini, Antonio López de Santa Ana [*sic*]; [16.4] Juan Álvarez, Ignacio Comonfort, Félix María Zuloaga, Miguel Miramón y Benito Juárez. De 1855 hasta 1863; [16.5] Junta de Notables. El Segundo Imperio; [16.6] Benito Juárez. Sebastián Lerdo de Tejada. De 1867 a 1876; [16.6] La paz de los treinta y cinco años.



significativas: el teatro francés [14], el español [15] y el teatro en México [16].

En un texto de 228 páginas en donde no se quiere dejar de mencionar el teatro de tal variedad de lenguas y culturas, el “bالبuceo” teatral mexicano ocupa 57, lo que es decir el 25 por ciento del tomo. La segunda parte (segundo tomo) de la *Monografía...* es una antología de fragmentos –en muchas ocasiones el parlamento de uno sólo de los personajes– de obras dramáticas de los países o zonas estudiadas. Así se suceden selecciones de textos griegos, latinos, italianos, ingleses, alemanes, noruegos, persas e indios, franceses, españoles y mexicanos.<sup>21</sup> ¿Cuál es el por qué de la “utilidad” y la “rareza” que arriba he mencionado? Bajo el riesgo de equivocarme, la *Monografía...* es, quizá, hasta nuestros días, el único intento hecho en México, por un mexicano, de elaboración de un texto sobre la “historia del teatro universal”. Probablemente, como afirma Valdés Martínez, la *Monografía...* es un “material de lectura que Dávalos preparó en tanto impartía o después de dar un curso de Lectura Escénica en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación [...]”.<sup>22</sup> De ser así, la *Monografía...* tendría, sobre todo, una intención didáctica.

Para la elección del título de su obra, Dávalos parece muy consciente de no estar haciendo una “historia del teatro universal”. Ofrece información breve, opiniones, listas de autores, de obras dramáticas, en un orden de intención cronológica, como hemos visto, que concluye con el teatro de su propio país –el único teatro americano que incluye–, menciona algunos aspectos de la vida teatral, y alude a algunos actores, razón por la cual puede ser más adecuado dar a su trabajo el nombre de “monografía”: “Descripción o tratado especial de determinada parte de una ciencia, o de algún asunto en particular”.<sup>23</sup>

Con el deseo de ofrecer un panorama del teatro universal, organizado por teatros “nacionales”, Dávalos se interna en algunas

<sup>21</sup> Dávalos no ofrece los datos bibliográficos de donde toma los fragmentos que reproduce. Aspecto que sería interesante, por supuesto, investigar.

<sup>22</sup> José Santos Valdés Martínez, “Porque han de saber ustedes... Acerca del dramaturgo Marcellino Dávalos, por el ambiente teatral del barrio de la Guerrero en las postrimerías de la Belle Epoque porfiriana”, *Tema y Variaciones de Literatura*. “El Teatro Mexicano del Siglo XX”, p. 372.

<sup>23</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, s. v. monografía.

manifestaciones teatrales de difícil acceso en su época, dramaturgos y piezas que sería excepcional poder leer en México —o ver en los escenarios mexicanos— en las primeras décadas del siglo XX, y las cuales, aún hoy, no está al alcance de la mano conocer en nuestro país, fuera, quizá, de los atisbos al teatro extranjero —especialmente el contemporáneo— (dramaturgia y puesta en escena) que permiten algunas ediciones, festivales, videos e, incluso, internet.

Dávalos no muestra especial interés en señalar las fuentes de su información, no hay un aparato crítico en su *Monografía...* que busca el conocimiento y la difusión de un tipo de teatro de consumo limitado, a diferencia del que se vendía a la mayor parte del público, fiel a la sala del Teatro Principal, por ejemplo, en donde el programa estaba constituido por zarzuelas y revistas, españolas y mexicanas, principalmente, como da fe Manuel Mañón en su *Historia del Teatro Principal*,<sup>24</sup> y que, como se ha visto, lamenta Del Castillo. Dávalos menciona, pocas veces, algunos de los trabajos y autores de donde provienen los datos, entre otros: el *Diario Enciclopédico Bovillon* de 1769 (I, 109), Viagero (I, 123), Mr. Nicole (I, 139); Duvergier de Hauranne (I, 144); Mme. Staël (I, 144); Haine y Beyle (I, 144); Stenhald [sic] (I, 144); Janin (I, 145); *Las siete partidas* (Alfonso X) (I, 150); Jerónimo de Zurita (I, 152); Navarro Ledesma (I, 155); Voltaire (I, 164, 177); Hernán Cortés (I, 172); Joseph de Acosta (I, 172-173); García Icazbalceta (I, 174); Martínez de la Rosa (I, 177); Corneille (I, 177-178); Lope de Vega (I, 178); Olavarría y Ferrari (I, 226).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, 1932.

<sup>25</sup> Puede ser útil ofrecer algunas noticias sobre: *Diario Enciclopédico Bovillon* de 1769. Posiblemente se refiera al *Journal Encyclopédique* de la ciudad de Bouillon (Bélgica) que se publicó en la segunda mitad del siglo XVIII; Viagero: “*El Viagero Universal* [(*El viajero universal ó noticia del mundo antiguo y nuevo obra recopilada de los mejores viajeros por D.P.E.P.*)]. El título de la obra en francés es *Le voyageur français ou Connaissance de l’ancien et nouveau monde* es una obra realizada por el presbítero Pedro de Estala entre los años 1796-1801 y firmado por este autor con las siglas D.P.E.P. Los 39 volúmenes originales, realizados en octavo, se subdividen en 116 cuadernos que se fueron publicando sucesivamente para ser encuadernados con posterioridad. Los cuatro tomos que forman el suplemento, a su vez, se subdividieron en 12 cuadernos. Cada uno de los cuadernos se compone de varias cartas, en los volúmenes originales el número de cartas suma 795, y son 76 las de los tomos del suplemento. / La idea de la obra parte de la que en Francia editó Joseph Laporte [1713-1779] —conocido también como La Porte. Este jesuita francés escribió 26 de los 42 tomos que salieron a la luz entre 1765 y 1795.” Jesús Paniagua Pérez, *Los grabados en la obra “El Viagero Universal”*, *Revista*

El mérito de Dávalos con su *Monografía...* es el de informar al interesado en el tema, poniendo a su disposición un texto que permitiera una visión general del arte teatral, acompañado de un antología dramática. Como investigador, por otra parte, el trabajo pudo haber sido sencillo. La *Monografía...* en casi el 75 por ciento que queda de la primera parte, si le restamos el 25 por ciento que se ha dicho dedica al teatro en México, consiste en reescribir de manera muy simplificada la obra de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra cuyo título completo es *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*, publicada en Madrid, en 1802, obra y autor que, cabe agregar, Dávalos en ningún momento menciona.<sup>26</sup>

Manuel García de Villanueva fue un cómico madrileño, apodado El Malo, “actor desde 1782 a 1807 y que alcanzó gran notoriedad por su obra *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788”.<sup>27</sup> *Origen, época y progresos...* de García de Villanueva se encuentra organizada, en sus

---

*Española del Pacífico. Asociación Española de Estudios del Pacífico (A.E.E.P.)*, 1991, p. 48; Pierre Nicole (1625-1695), jansenista, escribió *Les Visionnaires* (1666) en donde declara que un dramaturgo es un “empoisonneur public”; Prosper Duverger de Hauranne (1798-1881), hombre de letras y político francés, miembro de la Academia Francesa, escribió “Du romantique” (1825); Jules Janin (1804-1874) novelista y crítico dramático para el *Journal des Debats* (1836), escribió *Histoire de la littérature dramatique* (1853-1858) en seis volúmenes, los volúmenes tres y cuatro están dedicados a Víctor Hugo; Jerónimo Zurita y Castro (1512-1580), historiador español, autor de *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580); Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), periodista y cervantista español. En cuanto a Haine y Beyle y Stenhald [*sic*] puede ser que en el texto de Dávalos haya un error: “Stendhal” era el seudónimo de “Henri Beyle”; o que se refiera al poeta Heinrich Heine (1797-1856). Los otros autores enlistados me parece que son figuras más conocidas sobre las cuales no sea necesario, ahora, dar algunos datos adicionales.

<sup>26</sup> Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*, 1802. En adelante, cuando cite el texto de García de Villanueva lo haré de esta edición, en el texto, entre paréntesis. La Biblioteca Nacional de México posee un ejemplar.

<sup>27</sup> Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, p. 62. Sobre “Manuel García”. apunta Palacios Fernández para evitar los errores: “Dos actores con el nombre de

secciones principales, de la siguiente manera: [1. Dedicatoria].<sup>28</sup> El autor ofrece su obra a Don Luis María Fernández de Córdoba, Duque de Medinaceli, ilustre y aristocrática figura de la España de su tiempo, cuyos títulos y cargos ocupan poco más de las tres primeras páginas del *Origen...* y quien había aceptado los nombramientos de Protector y Hermano de la Congregación de María Santísima, la Novena, agrupación religiosa a la que pertenecía García de Villanueva. El [2.] “Prólogo” explica, en general, la forma de elaboración, el contenido, diseño y propósitos del *Origen...* Sobre la disposición cronológica señala:

Para seguir un orden cronológico, y señalar en él sus mas notables épocas y progresos, era forzoso el irlos á buscar desde su origen, á fin de ver los usos y costumbres de la antigüedad en esta materia,

---

Manuel García actuaron en los teatros madrileños, cuyas biografías suelen aparecer confundidas. Uno [Manuel del Pópulo Vicente García (Sevilla, 22 de enero de 1775-París; 9 de junio de 1832)] era mejor cantante que actor, y por su gran dedicación se convirtió en figura cotizada de la ópera. Fue tenor en los teatros de París, Italia, Nueva York y México. Hombre lleno de gracia y pasión, que acabó sus días placenteramente regenteando una Escuela de canto, que él fundó, de la que fueron principales discípulos sus hijas, la Malibrán [María Malibrán, nombre artístico de María Felicia García Sitches (París, 24 de marzo de 1808-Manchester, 23 de septiembre de 1836), cantante de ópera] y la Viardot [Paulina García Sitches conocida como Pauline Viardot-García o Paulina García de Viardot (París, 18 de julio de 1821-18 de mayo de 1910), mezzosoprano y compositora]. Manuel García, *El Malo*, era madrileño de nacimiento y se forjó como cómico en los teatros de provincias, hasta que en 1782 se integró como sobresaliente en la compañía de Eusebio Ponce. Ascendió a primer galán de recitado y de cantado, y casó con la famosa tonadillera Lorenza Correa. En 1788 publicó un *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, donde, tras trazar una minuciosa historia de la farándula, acaba elogiando al actor (‘una clase de ciudadanos tan útiles al estado’) y dándole interesantes consejos sobre su comportamiento, para hacer frente a las acusaciones vertidas en el *Diario de Madrid*. Años más tarde dio a la prensa un amplio discurso histórico sobre *Origen, épocas y progresos del teatro español* (Madrid, Sancha, 1802), donde estudia la evolución de los teatros europeos y se hace un análisis más detallado del teatro español de su época. Todo esto supone conocimientos no habituales en los actores, que él maneja con soltura, lo cual nos permite suponer que fue un hombre culto y gran lector.” Véase, Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)” ; José María Díez Borque, *et al.*, *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, p. 309.

<sup>28</sup> La edición no llama de manera alguna a esta sección de la obra, razón por lo cual hago esta indicación entre corchetes. En adelante, los números entre corchetes, indican las secciones de la obra, mismas que no están numeradas en el original.

poniéndolos en término de comparación con los que después se han conducido de gente en gente hasta nuestros días. Y así tomándolos desde su cuna, he ido descendiendo por todas las más célebres naciones hasta los tiempos presentes, fixándome con particularidad en lo que me ha parecido era un objeto de mas interes para nuestra nación, que es la Historia del Teatro Español (I-II).<sup>29</sup>

En cuanto al empleo de sus fuentes y su objetivo advierte, buscando protegerse y proteger a su obra de los posibles ataques:

[...] no merece, caro Lector, te pares á hacer prolixamente la crítica de esta mal formada obra, diciendo entre lo que te ocurra, si es que se exalta tu imaginación en descrédito de ella y mio, que es un plagio de muchas obras, pues yo mismo te lo confieso: protestando que desde un principio el objeto que me propuse en su forma, vuelvo á repetir, fue el de tomarme una molestia tan grande, como es el de reunir aquella parte mas principal de las noticias históricas, que andan esparcidas, á fin de que tuviésemos recopilado en castellano un *Resumen de la Historia general del Teatro*, ínterin otra pluma mas bien cortada que la mía lo executaba (II).

E insiste:

En quanto a el vexamen que me quisieren hacer de que he copiado, alegaré en mi favor lo que se dice en una de nuestras mejores comedias, y es que los mas de los autores se han copiado unos á otros en quanto á la verdad de los hechos, que están sacados de los mejores y mas veridicos escritores, como se puede ver en las citas que van al pié del discurso para mejor comprobarlos” (III).

Previsiones de García en relación con los detractores que Dávalos simplifica con la disculpa: “estos mal perjeñados apuntes” (66-67).

Con un poema en versos endecasílabos de Josef Julián de Castro:<sup>30</sup> [3.] “Poema lírico, discurso histórico. Introducción”,

<sup>29</sup> Cito los pasajes de la obra de García de Villanueva respetando su ortografía y puntuación originales.

<sup>30</sup> “López de Castro (Don José Julián). Fecundo coplero, y autor de algunas piezas dramáticas. Nació en Madrid, año de 1723, hijo de Manuel de Castro y Juana García. Hizo sus primeros estudios con intención de seguir la carrera de la

García de Villanueva abre su tratado. El poema resume algunas ideas y temas que García desarrolla en el texto: la comedia surge en Grecia como forma de aliviar las tristezas del ser humano, de ahí se extiende a Roma en donde se convirtió en género decadente, razón por la que se prohibió, para renacer, más tarde, cultivada incluso por los emperadores. A continuación, el poema puede dividirse en dos secciones: una, la que alaba el teatro en España desde Juan del Encina hasta Leandro Fernández de Moratín y, dos, un elogio de la comedia.<sup>31</sup>

Con el [4.] “Epítome”, García emprende la redacción de su recorrido por la historia universal del teatro. Inicia con el teatro de la antigua Grecia, luego viene el latino, las ideas sobre teatro de los padres de la Iglesia y notas sobre las festividades de los hebreos, de algunos pueblos de medio oriente y las de antiguos pueblos europeos, para pasar, después, a las manifestaciones teatrales españolas e italianas de la Edad Media y, aproximadamente, hasta el siglo XVI (1 a 68). Al empezar el “Epítome”, García incluye, de manera paralela al texto principal de su escrito, como en una

---

Iglesia; sirvió de paje al Vicario de Madrid, y logró el título de Notario apostólico. Inclinado a la composición de versos y escritos populares, y al mismo tiempo al comercio especulativo de libros, dejó la curia, y estableció imprenta en esta capital, calle de Jesús María, y después en la del Correo, por los años de 1756, y tuvo puesto de libros en la Puerta del Sol. Vino posteriormente á extremada pobreza, sosteniéndose por algún tiempo con el solo y escaso producto de sus papeles, jácaras y relaciones de ciego, hasta el año 1762, en que enfermó de hidropesía, y falleció, día 13 de marzo, en el Hospital general, á la edad de treinta y nueve años. / Da Baena extensa, pero aun no completa noticia de sus obras; entre ellas merecen alguna atención las dramáticas, que consisten en varios entremeses, y por la comedia: *Mas vale tarde que nunca* (notable por las chistosas y conocidas relaciones del gracioso Perejil); el papel histórico de las representaciones teatrales españolas que publicó en Madrid, sin año, con título *La comedia triunfante*, y reimprimió José [sic] García de Villanueva Hugalde y Parra en su *Origen... del Teatro...* Madrid, 1802, con retrato ¿de Castro? en el frontis, grabado de Marti [...]. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, p. 221.

<sup>31</sup> García justifica la inclusión del poema de la siguiente manera: “El Poema que precede, y que encontré, por un acaso, le inserto únicamente á causa de, las noticias que contiene, y el orden con que las conduce, el qual no dexa de ser bastante exacto y verídico: esta sola consideración me movió á publicarle, pues las materias que en él se tratan tienen suma analogía con las de mi obra, dirigiéndose en particular á manifestar las épocas del teatro español; y ciertamente que á no ser por ellas, bien distante me hallaba de darlo á luz, porque conozco, muy bien que ni el estilo ni los versos tienen el menor mérito” (VI).

especie de nota a pie de página –impreso en letra más pequeña que la del texto principal–, dos “resúmenes”: el primero sobre la “historia de la tragedia” (2 a 8), y el segundo dedicado a la “historia de la comedia” (9 a 13). El texto se encuentra cargado con gran cantidad de notas a pie de página y citas textuales de las cuales el autor señala las fuentes. Una vez concluida esta sección, García separa, en capítulos, las manifestaciones escénicas de cada una de las “naciones” que incluye.<sup>32</sup>

En su *Monografía...*, Dávalos elimina la [1. Dedicatoria], el [2.] “Prólogo”, y el [3.] “Poema lírico, discurso histórico. Introducción”, inicia su *Monografía...* con dos de los temas del [4.] “Epítome”: el teatro en Grecia y el teatro latino e incluye la mayoría de los capítulos sobre los teatros nacionales de García de Villanueva, más o menos en el mismo orden; considera los apartados sobre la ópera italiana, la inglesa y la francesa dentro de las secciones dedicadas a sus expresiones teatrales; elimina el apartado sobre el “Teatro de la sociedad olímpica” y las largas notas a pie de página sobre Lope de Vega, la zarzuela u ópera españolas y Calderón de la Barca; y añade dos capítulos no considerados por el actor español: “El teatro noruego” y “El teatro en México”.

Dávalos recoge, recorta, sintetiza, amplía y hasta “dramatiza”, según el caso y con su individual criterio, el texto del español. Veamos, como ejemplos, los siguientes fragmentos. El primero, en donde abrevia un texto sobre *La Celestina*, dice García:<sup>33</sup>

<sup>32</sup> El orden, en general, es el siguiente: [5.] Teatro italiano (pp. 68-78); [6.] Ópera italiana (pp. 78-83); [7.] Teatro inglés (pp. 83-88); [8.] Ópera inglesa (pp. 89-106); [9.] Teatro alemán (pp. 106-116); [10.] Teatro dinamarqués (pp. 116-118); [11.] Teatro polaco (pp. 118-119); [12.] Teatro holandés (pp. 119-123); [13.] Teatro sueco (pp. 123-128); [14.] Teatro ruso (pp. 128-132); [15.] Teatro prusiano (pp. 132-135); [16.] Dramas chinos (pp. 136-137); [17.] Dramas del Japón (pp. 137); [18.] Los persas e indios (pp. 137); [19.] Africanos, asiáticos y musulmanes (pp. 138-140); [20.] Americanos (pp. 140-141); [21.] Teatro portugués (pp. 141-153); [22.] Teatro francés (pp. 154-165); [23.] Ópera cómica [francesa] (pp. 165-205); [24.] Teatro de la sociedad olímpica. Abierto el año pasado de 1801. Ópera bufa (pp. 205-226); [25.] Espectáculos y teatros de España (pp. 226-319); [26.] En nota a pie de página. “Vida de Lope de Vega Carpio” (pp. 273-295); [29.] En nota a pie de página. “Zarzuelas u ópera españolas” (pp. 295); [31.] En nota a pie de página: “Vida de don Pedro Calderón de la Barca” (pp. 305-309); [30.] Notas al teatro español (pp. 320-330); [32.] Índice de las materias mas notables contenidas en este tomo, según el orden de las épocas que en el se manifiestan (pp. 331-342).

<sup>33</sup> He eliminado varios pasajes de este texto de García para ver de manera más cercana lo que reproduce Dávalos.

Nuestros Españoles pretenden que la gloria de ser la primera composición dramática escrita con elegancia y regularidad se daba á su *Celestina*, antes que al *Orfeo* de los Italianos. [...] Pero sea quien fuese el autor, ciertamente es antiquísimo, y no posterior á la mitad del siglo xv, puesto que Fernando Roxas de Montalban, que hacia fines de aquel siglo concluyó la *Celestina*, habla de ella como de obra ya esparcida y divulgada, [...] y solo diré, por lo que mira á nuestro propósito, que el grande aplauso y la acogida universal que tuvo la *Celestina*, parece que puede dar á los Españoles algún derecho para aspirar á la gloria de haber introducido en los teatros modernos la regularidad dramática. [...] El *Orfeo*, [...] no fue publicado hasta después de algún tiempo por el propio Policiano; pero no salió de Italia ni pudo obtener aplauso universal. Al contrario la *Celestina* movió tanto ruido en el orbe literario, que pocas obras podrán gloriarse de haber causado otro tanto. Ya á principios del siglo xvi se tradujo en italiano, y la culta Italia la acogió con tal empeño, que sus prensas no cesaron de hacer repetidas impresiones. Lampillas dice haber visto en Genova tres diversas ediciones de este drama, y cita ademas una de Milán del año 1514, otra de Venecia de 1515, y otras dos de 1525 y 1535; á las cuales podria yo añadir algunas otras hechas en Venecia y en otras partes por aquellos mismos tiempos, lo que manifiesta cumplidamente quanto leian y estudiaban los Italianos la *Celestina* á principios del siglo xvi, quando cabalmente empezaba á introducirse el buen gusto dramático en su teatro. Los Españoles en todo el tiempo de su cultura, quando con noble ardor promovieron toda especie de poesía, y se adquirieron no poco crédito en la dramática, ilustraron de varios modos la *Celestina*. Don Nicolás Antonio cita *después de otras ediciones* de este famoso drama, una de Sevilla de 1539, otra de Salamanca de 1558, de Alcalá de 1563, de 1569, de 1591, de Salamanca 1570, y de Madrid 1601. Don Nicolás Antonio pudo decir con verdad *después de otras ediciones*: porque solo de Sevilla adquirió Don Antonio Mayans una de 1534, y Don Xavier Lampillas ha visto otra en Genova de 1538. Ademas de las muchas ediciones que he citado Don Carlos Andrés adquirió una de Barcelona de 1566, y Mayans otra de Valencia de 1575 corregida y enmendada, y fácilmente se pueden encontrar otras muchas (68-72).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Nicolás Antonio Nicolás (Sevilla, 28 de julio 1617 - Roma, 13 de abril 1684), autor de *Bibliotheca hispana vetus* (1672) y la *Bibliotheca hispana nova* (póstuma, impresa en 1696). Carlos Andrés, Antonio Mayans y Francisco Xavier Lampillas estudiosos, en el siglo xviii, de la literatura española.



En la *Monografía...* se lee:

Mucho se ha discutido si fueron la *Celestina* o el *Orfeo* quienes iniciaron la nueva corriente del teatro en Europa. Lo cierto es que Fernando Rojas de Montalbán, hacia la mitad del siglo xv, habla de aquélla como de obra ya esparcida y divulgada. Su gran aplauso y su acogida universal da a los españoles el derecho de haber introducido en el teatro moderno la regularidad dramática. El *Orfeo* no salió de Italia, mientras la *Celestina*, a principios del siglo xvi, había ya sido traducida al italiano; se hicieron de ella repetidas impresiones. Lampilla [sic] afirma haber visto tres diversas en Génova, una en Milán por el año de 1514; en Venecia una en 1515, otra en 1525 y la última en 1535. Don Nicolás Antonio cita más ediciones hechas en Sevilla, Salamanca, Madrid; Don Carlos Andrés habla de una hecha en Barcelona en 1566 y Mayans de otra impresa en Valencia en 1575 (I, 62-63).

Quizá no esté de más decir que García también sigue de cerca las fuentes, aunque suponemos que sí las consultó directamente, a diferencia de Dávalos. En otros casos, Dávalos reescribe sin demasiados recortes. En el texto de García se dice sobre el teatro polaco:

Muy obscuras son las noticias que tengo del teatro de Polonia, pues solo se extienden al *Avaro magnífico*, comedia de un Personage Real, de la que habla con elogio el Diario Enciclopédico de Bovillon (I [An. 1779. Oct.]), la de *Los gastos por vanidad en la necesidad*, y el *Joven castigado*, que también son alabadas; mas no podemos hacer juicio de su mérito dramático por carecer de ellas. Sin embargo dice el Viagero que “las diversiones de Varsovia se reducian á una mala ópera italiana y una comedia nacional detestable: tambien se solia dar algún concierto extraordinario.” Pero se sabe por el Abate Andrés que el Príncipe Martin Ludomirski [siglo xviii] plantificó en Varsovia un colegio de actores nacionales para el debido desempeño de las piezas, donde se educase é instruyese en la declamación á jóvenes de uno y otro sexo. Este zelo de dos ilustres magnates en promover las composiciones y el arte escénico puede probar, que tanto este como el gusto dramático han hecho en aquella nación harto mayores progresos de los que han llegado á nuestra noticia: los acaecimientos políticos posteriores quizá habrán desvanecido

las esperanzas que con tan útil establecimiento podía prometerse el teatro en aquellos dominios.

El citado, Viagero, t. 32. p. 59, dice: “El teatro estaba junto al palacio que llamaban de Krasinski bello, edificio de elegante arquitectura, que á la sazón se llama Palacio de la Justicia, donde están los Tribunales, la Policía &c. y frente al jardín, público que llaman de la Comisión” (118-119).

Dávalos arregla del siguiente modo:

Bien escasas son las noticias del teatro en Polonia; el Diario Enciclopédico Bovillón (1769) [*sic*] habla de las obras anónimas: *Avaro magnífico*, *Los gastos por vanidad en la necesidad* y *El joven castigado*, de las que se expresa con elogio.

Viajero a su vez dice: “Las diversiones en Varsovia se reducen a una mala ópera italiana y a una comedia nacional detestable.”

El Abate Andrés asegura que el Príncipe Martín Ladominski [*sic*] fundó en Varsovia un colegio de actores nacionales para uno y otro sexo.

El teatro estaba junto al palacio Krasinski y era de una muy elegante arquitectura.

La suerte de Polonia, después de su desastroso fin a manos de las potencias, nos dispensa de seguir tratando acerca de su teatro (I, 109-110).

En ocasiones, el dramaturgo mexicano intenta dramatizar, como al referir la anécdota de la *Farsa de mujer muda*.<sup>35</sup> A nota García:

<sup>35</sup> La anécdota de la pieza aparece narrada de manera muy similar en la obra de Gustave Joseph Witkowski, *Les medecins au théâtre. De l'antiquité au dix septième siècle*, A Maloigne, Paris, 1905, pp. 122-123: “La femme muette François Rabelais (1495-1553). Le 17 septembre 1530, Rabelais payait un écu d'or pour son immatriculation sur les registres de la Faculté de Médecine de Montpellier; ‘on peut placer à cette époque, dit Achille Jubinal, la représentation de la *Femme muette*, jouée par lui et ses camarades’. Rabelais ne nous en a laissé que la fleur: Je ne vous avois onques plus vu, dit Panurge, que jouâtes à Montpellier, avec nos antiques amis, la morale Comédie de celui qui avoit épousé une jeune muette. Le bon mari voulut qu'elle parlât. Elle parla par l'art du Médecin et du Chirurgien qui lui coupèrent un encyliglotte qu'elle avoit sous la langue. La parole recouvrée, elle parla tant et tant que son mari retourna au Médecin pour remède de la faire taire. / Le Médecin répondit en son art bien avoir remèdes propres pour faire parler les femmes, n'en avoir pour les faire taire. Remède unique être surdité du mari contre celui interminable parlement de la femme. Le Paillard devint sourd, par ne sais

Para dar una idea al lector de lo que eran estas piezas, que ocuparon el segundo lugar en el teatro francés, diremos el argumento de algunas de ellas, —y por la uña se sacará el león.

*MORALIDADES.*

Un joven que se había casado con una mujer muda, queriendo que ella hablase, buscó un cirujano para que la cortase el frenillo, ejecutado esto recobró su habla; pero era tanto lo que hablaba, que el marido volvió á verse con el cirujano para que le diese un remedio para hacerla callar; él respondió que en su facultad había remedios para hacer hablar las mujeres, pero no para hacerlas callar; y que el único que conocía era la sordera del marido. Efectivamente lo hizo así, pero de allí á poco el cirujano pasó á pedirle su trabajo, y el marido respondió que estaba sordo, y que no oía su petición (154-155).

Texto que Dávalos compone de la siguiente manera:

No resisto a la tentación de describir el argumento de una de las *Moralidades* más en boga en aquel feliz entonces: un joven casó con una muda, a causa del frenillo; va el esposo por un cirujano que lleva a buen término la curación y... ¡cátate! la ex-enferma habla tanto, tanto, tanto, que el desolado consorte vuelve al galeno implorando remedio; pero éste no puede ofrecerle otro que el de volverle sordo. ¡El esposo acepta de mil amores! El castigado es el buen doctor que en cuanto se presenta a cobrar sus honorarios oye por toda respuesta decir al esposo: “No oigo nada... nada... nada.” (I, 136).

Tomando en cuenta que la obra de García de Villanueva había sido publicada en 1802, era conveniente añadir información concerniente al siglo XIX. Dávalos lo hace en relación con los teatros italiano, alemán, francés y español, así como en los capítulos agregados que he mencionado: el del teatro noruego y el del mexicano. En los añadidos, Dávalos se limita, en general, a mencionar los nombres de algunos dramaturgos y de algunas de sus obras. Es posible que una parte de las noticias que tuviera Dávalos sobre dramaturgos extranjeros, sus obras y las tendencias del teatro europeo en el XIX fueran, entre otras, el resultado de su propia

---

quels charmes qu'ils firent; puis, le Médecin demandant son salaire, le mari répondit qu'il étoit vraiment sourd et qu'il n'entendoit sa demande. Je ne ris oncques tant que Je fis à ce Patelinage.”

experiencia como espectador de teatros en la ciudad de México, o quizá de la información de la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari.<sup>36</sup> Recordemos que la presencia de compañías teatrales italianas y españolas con temporadas en la capital del país, con repertorios conformados principalmente por obras de dramaturgos italianos, franceses y españoles contemporáneos eran frecuentes. Estas compañías también permitieron que en México se conocieran algunas obras de Ibsen y de dramaturgos alemanes. De su experiencia como espectador de obras teatrales, como hombre de teatro, Dávalos habla del teatro, no sólo como dramaturgia, sino del arte de la representación teatral, en este sentido, y en relación con los actores italianos —a los que habría podido ver en México más de una vez en escena—, dice al ocuparse del teatro italiano del Renacimiento y trasladando sus virtudes hasta el momento de escritura de su *Monografía...*:

Estas compañías, perfectamente organizadas, recorrieron todas las ciudades de Italia y el extranjero: debióse a eso la preponderancia del teatro italiano; por eso Italia, que no tuvo genios entre sus autores, fue la que más influyó en el desarrollo del teatro en el mundo civilizado, gracias a la perfección desplegada en el aparato escénico y a la maravillosa interpretación de las obras; privilegio que hoy mismo nadie les ha arrebatado. (I, 57).

<sup>36</sup> Publicado nuevamente en 1961. 1ra. Ed. *El Nacional*, 1880-1884; 2ª. ed. 1895. La mayor parte de los dramaturgos mencionados por Dávalos, aparecen en la *Reseña...* de Olavarría y Ferrari. Entre otros, del teatro italiano menciona a Vittorio Alfieri (1749-1803), Hugo Foscolo (1778-1827), Silvio Pellico (1789-1854), Alberto Notta, Vincenzo Martini (1803-1862), Tomaso Gherardi del Testa, Giuseppe Giacosa (1847-1906), Gerolamo Rovetta (1851-1910), Roberto Bracco (1861-1943), Gabriel D'Annunzio (1863-1938) y Sem Benelli (1877-1949); del francés a Victor Hugo (1802-1885); Alfredo de Musset (1810-1857); Alejandro Dumas (padre e hijo), Émile Augier (1820-1889), Alphonse Daudet (1840-1897), François Coppée (1842-1908), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Henri Lavedan (1859-1940), Alfred Capus (1857-1922), Charles Maurice Donnay (1859-1945), Paul Hervieu (1857-1915), Eugène Brieux (1858-1932), Edmond Rostand (1868-1918), Henry Bataille (1872-1922); del español a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Ángel María de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), Ventura de la Vega (1807-1865), Antonio García Gutiérrez (1813-1884), José Zorrilla (1817-1893), Abelardo López de Ayala (1828-1879), Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), Luis Mariano de Larra (1830-1901), Luis de Eguilaz. (1830-1874), José Echegaray (1832-1916), Enrique Gaspar (1842-1902), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Josep Feliú y Codina (¿1845?, ¿1847?-1897), Miguel Echegaray (1848-1927). ¿Antonio Domínguez (1877-1942)?, Jacinto Benavente (1866-1954).

En la valoración que Dávalos hace de los dramaturgos del pasado sigue, en general, las ideas de García de Villanueva que eran las propias del gusto teatral del siglo XVIII. Grandes figuras de presencia universal eran ya Shakespeare y Lope de Vega. En cuanto a Molière, García de Villanueva muestra reservas sin negarle el genio. En torno a estos dramaturgos, Dávalos no hace contribuciones, sigue el modelo. Así, los poetas dramáticos anteriores a Shakespeare prepararon el camino:

donde debía atravesar triunfadora la gigantesca inspiración de William Shakespeare, capaz de llenar en unos cuantos años, el mundo civilizado; que ha llegado a nosotros, a través de los siglos, como el creador de los arquetipos de la escena. Sin más libro de estudio que la naturaleza, la historia como campo de acción, y sin otro maestro que su genio, dotó a su patria del tesoro incomparable de obras en las que se debaten –siempre en la cumbre– las más altas pasiones o las más ruines [...](I, 72)<sup>37</sup>

Sobre Molière, Dávalos señala con brevedad: “hizo en la comedia lo que sus émulos habían logrado en la tragedia. El ridículo de la ciudad y la corte dieron la trama, y dentro de un espiritual y gracioso ambiente se deslizan *El Misántropo*, *Tartufo*, *Las mujeres sabias* y muchas otras más” (I, 139-140);<sup>38</sup> Lope de Vega es, por

<sup>37</sup> Sobre Shakespeare en García de Villanueva véanse las pp. 85-86. Al seguir a García, Dávalos no pone en duda dato alguno de su fuente. En el caso de Shakespeare, por ejemplo, afirma que: “Murió Shakespeare cubierto de gloria y descansa en la abadía de Westminster, honor sólo conferido a los reyes. El mausoleo que Inglaterra le hizo levantar es digno de ella y del inmenso trágico”. (I, 72-73) Este dato aparece en la nota 1 de la página 85 de García, quien recoge la noticia del *Viajero... Cómo sabemos, en 1740, en la “Poets’ Corner” de la Abadía de Westminster, se instaló un monumento a Shakespeare, cuyos restos mortales, según sus estudiosos, descansan, desde 1616, año en que murió, en la Holy Trinity Church de Stratford-upon-Avon.*

<sup>38</sup> De la opinión de García sobre Molière destaco lo siguiente: “*Moliere* hizo en orden a la comedia lo que *Corneille* había hecho en la tragedia, y es una lástima que habiendo comenzado la profesión de actor con farsas indignas de un espectador de buen gusto, contraxese una inclinación hacia aquella especie de asuntos, que jamas pudo abandonar enteramente. [...] *Moliere* estudió el ridículo de la ciudad, y aun de la corte; y así los marqueses, los petimetres, y en una palabra quantos defectos observó, le ofrecieron otros tantos caracteres: los trató con un admirable fondo de gracia y de burla fina [...] *El Misántropo*, *El Tartufo*, ó *El Hipócrita*, y *Las Mujeres sabias*, son entre todas sus piezas las mas perfectas. [...] Las comedias en que *Moliere* se sujetó menos á las reglas, como *Le Bourgeois Chentil-homme*.

supuesto, y si la fuente es española, “el más grande de los poetas dramáticos...”, el “monarca del drama español...” (I, 158).

La producción dramática de Dávalos convive con el auge de la estética del Naturalismo en el teatro, y su desarrollo en México, de ahí que en varias ocasiones declare su fervor hacia esta tendencia y que, desde tal perspectiva, juzgue favorablemente algunas producciones del teatro antiguo, del que se produce en su propia época y, aun del teatro del futuro que, según él, tendrá valor en la medida de la permanencia del Naturalismo. Sobre Eurípides, por ejemplo, dice que “su plebeyo origen le hizo conocer de cerca a los hombres con sus ensueños y caídas, sus pasiones y vicios, y este mundo, diseccionado por su genio, fue el alma de su obra” (I, 21), razones que para Dávalos, de acuerdo con los principios de la estética naturalista, justifican el “naturalismo” del trágico griego:

En pleno siglo XIX un gran número de críticos veía en su teatro, comparándolo con el de Esquilo o Sófocles, sólo un conjunto de errores. Hoy, gracias a la saludable corriente de naturalismo que parece haber conquistado para siempre la escena, se ha hecho justicia a los tres: Esquilo, patriarca del más puro ideal; Eurípides, sesudo realista, y Sófocles, el justo medio entre los dos. (I, 22)

Andando en el tiempo y en la historia del teatro, el Naturalismo avala lo mejor de la producción teatral. Así: “Sudermann [Hermann Sudermann (1857-1928)] y Hauptmann [*sic*] [Gerhart Hauptmann (1862-1946)] arrancan el teatro alemán al romanticismo y en sus manos se torna la dramaturgia, en la que aún triunfan, en un teatro de ideas saturado de naturalismo por demás sugestivo” (I, 85), y en los dramaturgos franceses: “ya con sus dramas de ideas, ya con sus jirones robados a la vida, descansa un teatro sólido, pleno de naturalismo, que ha, por fortuna, conquistado para siempre la escena mundial”. (I, 146)

Su adscripción al Naturalismo, y su admiración por Ibsen, lleva a Dávalos a componer la nota sobre el teatro noruego. El breve texto ofrece noticias sobre cuatro dramaturgos: Petter Dass (1647-1707), Henrik Wergeland (1808-1845), Henrik Ibsen (1828-1906) y Bjornstjerne Bjornson (1832-1910). El gran creador es

---

ó *El Aldeano Hidalgo: El Pourceaugnac, El Enfermo Imaginario*, tienen bellezas que casi hacen olvidar enteramente sus defectos. A la verdad son farsas; pero son farsas de *Moliere*.” (186-187)

el “Inmenso Ibsen, el Shakespeare noruego, nacido en marzo de 1828 y que desde *Catilina*, su primer drama, anunció al orbe una antorcha en la que debían bañar sus producciones los artistas del mundo conocido, por más que no cuadre a los críticos franceses que niegan la innegable influencia de él en su teatro” (I, 94), pues sus obras “justifican que ninguno antes o después de él resiste la comparación con Shakespeare; justifican que sí influenció al arte universal, a despecho de críticos más refugiados en su regionalismo, por lo demás humano, que en un principio de justicia sin fronteras geográficas” (I, 94).<sup>39</sup>

### 3. El teatro en México

Como arriba he dicho, el último capítulo del primer tomo de la *Monografía...* trata sobre el teatro en México. Para la elaboración de esta sección, Dávalos contaba con una obra de inestimable valor, la *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari, la cual sigue siendo hoy una fuente imprescindible y casi inagotable para el estudio del teatro y los espectáculos en la ciudad de México, particularmente en lo que se refiere al siglo XIX, al cual están dedicados la mayor parte de los cinco tomos en que se reeditó la obra en 1961.<sup>40</sup> La extensión de la obra de Olavarría y Ferrari, enfrenta a Dávalos a una mayor labor de síntesis. Como había hecho con la obra de García de Villanueva, Dávalos sigue la estructura y selecciona lo que le parece más importante, guardando un orden cronológico y, en lo posible, mencionando lo más relevante año tras año, como en su obra lo hace Olavarría a partir de 1824. Dávalos sigue el esquema y, como con el *Origen...* de García, el aporte radica, casi en exclusiva, en sintetizar, en hacer accesible, de bolsillo (es el formato de la edición de la *Monografía...*), la historia del teatro en México.

Si en la *Monografía del teatro* no hay investigación original, es importante no dejar de observar la liga que establece —aunque

<sup>39</sup> Entre 1896 y 1916, se tiene noticia, gracias a Olavarría y Ferrari, de cuatro representaciones de *Espectros* y de dos de *Casa de muñecas*. Véase Víctor Grovas Hajj, *Ibsen a la mexicana o de cómo recibió nuestro país al dramaturgo más representado después de Shakespeare*, pp. 111-113.

<sup>40</sup> No tomo en cuenta el número seis, que está formado por los índices en la edición de 1961.

de manera tosca y sin reflexiones concretas, fuera del lamento por la pobreza de la dramaturgia mexicana-, al unir a los teatros del mundo el teatro mexicano. En su *Monografía...*, el teatro en México, aunque “balbuceante” busca, y obtiene, un sitio en el concierto del teatro de las naciones. En las primeras décadas del nuevo siglo, las esperanzas de mejoras en México en el siglo XX, con una revolución política, social y cultural encima, el teatro en México se adivina intentando descubrirse a sí mismo, reconociendo o inventando identidades en la “cuna griega” del teatro occidental. Ya parecía haber quedado atrás el siglo XIX y sus conflictos, la misma revolución de 1910 había podido construir, en 1917, una nueva constitución política para un país que se quería y se pensaba nuevo y trabajaba por lograrlo. Por qué, entonces, no habría de haber un “teatro mexicano” (o, mejor aún, muchos), heredero de la cultura universal, capaz de edificar su propia poética, de creer en sí mismo, en el teatro, capaz de hacer del teatro “una respiración” como pensaba Usigli.<sup>41</sup>

## Bibliografía

- Adame, Domingo (coordinador), Elka Fediuk y Octavio Rivera. *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*. Xalapa, Facultad de Teatro/Universidad Veracruzana, 2008.
- Azar, Héctor. *Zoon theatrykon. Análisis, reflexiones y proposiciones para integrar la teoría CADAC como nuevo método de enseñanza artística. 1954-1973*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Edición facsímil de la edición de 1860. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- Castillo, Ricardo del [Darío Rubio]. *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*. México, Imprenta A. Sánchez Juárez, 1912.
- Chabaud, Jaime. “Todas las ocasiones para informar en mi contra”. Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.). *Un viaje sin fin*.

<sup>41</sup> Rodolfo Usigli, “Anatomía del teatro”, *Teatro completo. V. Escritos sobre la historia del teatro en México*, p. 236.



- Teatro mexicano hoy*. Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 205-210.
- Dávalos, Marcelino. *Monografía del teatro*. 2 vols. México, Departamento Editorial de la Dirección General de Educación Pública, 1917.
- García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres; y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*. Madrid, Don Gabriel de Sancha, 1802.
- Grovas Hajj, Victor. *Ibsen a la mexicana o de cómo recibió nuestro país al dramaturgo más representado después de Shakespeare*. México, Fontamara, 2008.
- Henríquez Ureña, Pedro. *El nacimiento de Dionisos*. Nueva York, Imprenta de Las Novedades, 1916, 1ª. ed.: *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.
- Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Cvltvra, 1932.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. 3ª. ed. 6 vols. México, Porrúa, 1961, 1ª. ed. *El Nacional*, 1880-1884; 2ª. ed. 1895.
- Olguín, David. "El viaje sin fin", Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.). *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 211-227.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.
- Palacios Fernández, Emilio. "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)". José María Díez Borque, Emilio Palacios Fernández, Ermanno Caldera, Antonietta Calderone, Jesús Rubio Jiménez. *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*. Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.
- Prieto, Andrés. *Teoría del arte dramático*. ed. de Javier Vellón Lahoz. Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- Rivera, Octavio. "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso". Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.). *El teatro mexicano visto desde Europa. Actas del Primer Coloquio Internacional de Teatro Mexicano en Francia*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1994, pp. 93-105.

- Salcedo, Hugo. "¿Existe un Nuevo Teatro en México?" *Telón abierto. Ensayos sobre literatura y teatro*. Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 1997, pp. 69-74.
- Usigli, Rodolfo. *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.
- . "Anatomía del teatro". *Teatro completo V. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 229-251.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 14ª. ed., Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1914.
- Witkowski, Gustave Joseph. *Les medecins au théâtre. De l'antiquité au dix septième siècle*. Paris, A Maloine, 1905.

## Hemerografía

- Leñero, Vicente. "Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano". *Documenta. CITRU. Teatro mexicano e investigación*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, núm. 3, México, 1996, pp. 82-85.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "Presentación". *Tema y Variaciones de Literatura*. "El teatro mexicano del siglo XX". Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, semestre 2, núm. 23, México, 2004, pp. 11-15.
- Paniagua Pérez, Jesús. "Los grabados en la obra 'El Viagero Universal'". *Revista Española del Pacífico. Asociación Española de Estudios del Pacífico (A.E.E.P.)*. Año 1, núm. 1, julio-diciembre 1991, pp. 48-58. [Publicación reproducida en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/50148172752398006671902/p0000001.htm> [con acceso el 20 de agosto de 2009].
- Rivera, Octavio. "Fin de siglo y principio: *El nacimiento de Dionisos* de Pedro Henríquez Ureña". *La Quimera*. Universidad de las Américas-Puebla, vol. 1, núm. 5, Cholula, 2001, pp. 8-11.
- Valdés Martínez, José Santos. "Porque han de saber ustedes... Acerca del dramaturgo Marcelino Dávalos, por el ambiente teatral del barrio de la Guerrero en las postrimerías de la Belle Epo-que porfiriana", *Tema y Variaciones de Literatura*. "El teatro mexicano del siglo XX". Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, semestre 2, núm. 23, México, 2004, pp. 365-377.