

Apuntes para la evolución de la versificación en el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII (1692-1743)

Carine Herzig



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2443>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.2443

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2013

Paginación: 195-219

ISBN: 978-2-86781-898-1

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Carine Herzig, « Apuntes para la evolución de la versificación en el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII (1692-1743) », *Bulletin hispanique* [En línea], 115-1 | 2013, Publicado el 01 junio 2016, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2443> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2443

Apuntes para la evolución de la versificación en el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII (1692-1743)

CARINE HERZIG

Université Michel Montaigne - Bordeaux 3

Le présent travail s'intéresse à la question de l'évolution de la métrique dans le théâtre de la première moitié du XVIII^e siècle. À partir d'un corpus de 36 pièces, dont la date de première représentation s'échelonne entre 1692 et 1743 et qui appartiennent aux genres dramatiques « phares » de la période, il s'est agi d'isoler et d'identifier des tendances dans le type de vers et de strophes employés dans le théâtre populaire, c'est-à-dire celui joué dans les corrales.

Mots-clés : théâtre espagnol, XVIII^e siècle, métrique, versification, comedia de magia, influence musique.

El presente trabajo se centra en la cuestión de la métrica en el teatro de la primera mitad del siglo XVIII. A partir de un corpus de 36 obras, cuya fecha de estreno se escalona entre 1692 y 1743 y que pertenecen a los géneros dramáticos más relevantes del periodo, se trató de aislar e identificar tendencias en el tipo de versos y estrofas usados en el teatro popular, o sea el teatro representado en los corrales.

Palabras claves: teatro español, Siglo XVIII, métrica, versificación, comedia de magia, influencia música.

The present work focuses upon the question of the evolution of metric in the first half of the eighteenth century theatre. From a corpus of thirty-six pieces, of which the dates of the first performance spread from 1692 to 1743, belonging to the period leading dramatic genres, we isolated and identified trends in the type of verse and strophes used in the popular theatre, ie, played in corrales.

Keywords: Spanish theatre, Eighteenth Century, metric, versification, comedia de magia, musical influence.

Luzán escribe en la *Poética* (1737) que la poesía es «imitación de la Naturaleza en lo universal o en lo particular hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres o para uno y otro juntamente» (*Poética*, I, 5). A partir de esta definición general, distingue, siguiendo a Aristóteles, tres modos en que se puede hacer la imitación poética («narrando», «transformándose [...] en otra persona» o «escondiendo enteramente su persona»), y precisa a este propósito que «el tercer modo es cuando el poeta, ocultándose enteramente introduce siempre otras personas: y éste es el modo más perfecto y propio solamente de la poesía dramática, de la tragedia y comedia» (*Poética*, I, 10). Así, la «poesía dramática» no es sino una «especie», una «clase» (Luzán emplea también esta otra palabra), de la poesía o imitación poética. Verdad es que hasta una fecha relativamente tardía se confunden poeta y dramaturgo, que encarnan dos caras distintas de la actividad versificadora, labrando ambos poemas y cincelandos metros, aunque según modalidades y con fines bien distintos. La palabra «dramaturgo», cuando se usa, se aplica más bien al mundo de la representación, la puesta en escena, la escenografía, y no a la escritura. Queda que en la primera mitad del siglo XVIII (y hasta finales del siglo), el teatro sigue escrito (muy mayoritariamente) en versos y continúa considerándose como una «especie» de la poesía, o como un poema «representado» o «al vivo». De ahí el interés que pueda revestir el tema en el marco de un estudio amplio sobre la evolución del fenómeno poético entre el siglo XVII y el XVIII (o en el paso de un siglo a otro)¹, y especialmente en relación con lo social y la sociabilidad: huelga recalcar el lugar fundamental que ocupa el teatro en la sociedad de la época, como fenómeno artístico y cultural evidentemente, pero también y sobre todo como fenómeno social de primera importancia. Se puede en efecto difícilmente concebir el hecho teatral fuera de la representación, fuera de la recepción del público al que va dirigida una obra, situando al espectador al centro de la problemática teatral. Los poetas dramáticos de la primera mitad del siglo XVIII se hallan pues frente a una evolución y unas opciones estéticas estrechamente relacionadas con el gusto (o los gustos) del público, al que han de adaptarse en mayor o menor medida, pero que contribuyen también a hacer evolucionar, con sus propuestas e innovaciones, en una relación de mutua influencia, de intercambio.

Al empezar a investigar sobre este tema de la evolución de la versificación en el teatro de la primera mitad del siglo XVIII, comprobé la escasa existencia

1. Haré más las palabras de Francisco Aguilar Piñal en las páginas introductorias de su obra *Poesía y teatro del siglo XVIII*: (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974, *Cátedra Feijoo. Textos y estudios del siglo XVIII*, n° 4) «Quizás no parezca justificado el incluir en un mismo volumen el estudio de la poesía y el teatro como objetivo común de la historia de la literatura. Sin embargo, hasta finales del siglo XVIII no aparece una distinción clara entre ambos géneros, cuando empieza a cultivarse el teatro en prosa [...]. Para el gusto barroco la acción dramática era una manifestación más de la poesía, no sólo en su acepción profunda de creación literaria, sino en la significación vulgar de lenguaje versificado. Tan poeta era el que componía versos épicos, satíricos o amorosos como quien ideaba una comedia para ser representada en las tablas. La expresión lingüística de uno y otro había de sujetarse necesariamente a las normas de la métrica.» (p. 3)

de estudios propiamente dedicados a este aspecto particular: si hay obras que tratan de la evolución del teatro en sí en el periodo (si bien no tan numerosas como se podría esperar probablemente por los consabidos juicios negativos formulados sobre el teatro de la época, considerado como decadente y repetitivo, sin aportaciones mayores); si por otra parte un número relativamente copioso de estudios están dedicados a las transformaciones de la escritura poética propiamente dicha, sus moldes, su «lengua», los sitios en que se crea y se manifiesta, la cuestión del metro en el teatro ha suscitado poco interés entre los investigadores, y muchas veces cuando ha sido el caso ha sido de manera somera, general y globalmente poco precisa. Para ilustrar este fenómeno, pondré tres ejemplos que me parecen significativos:

- Javier Lucea García, en su interesante obra *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*², dedica un espacio importante a las orientaciones generales que afectan a la poesía de la primera mitad del siglo, y si proporciona una lista de las obras de teatro que tuvieron más éxito en el periodo, se contenta con dos folios para describir parcialmente la evolución de su versificación;
- en su *Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*³, Paul Mérimée, analizando en el cap. III el sentido y el contenido del teatro de Antonio Zamora y José Cañizares dedica el apartado IV a la versificación de las obras de ambos dramaturgos... ¡y resuelve la cuestión en poco más de una página!;
- por fin, Joaquín Álvarez Barrientos, en su edición de *El anillo de Gíges y mágico rey de Lidia* (de Cañizares)⁴, dedica unos pocos folios al problema particular de la versificación y su evolución en la época. Tras unas consideraciones generales sobre el lenguaje usado, concluye que «[...] el verso había perdido el papel que tenía durante el Siglo de Oro, manteniendo la atención del público, y en el XVIII esa atención se lograba mediante lo visual. De cualquier forma, en este teatro, el verso dramático no tiene una función poética, sino meramente narrativa» (p. 24). Y añade más abajo:

La lengua y su versificación no es lo que más preocupa al hombre que escribe teatro; le basta con escribir versos, líneas de ocho sílabas, que rimen asonantes, como romances o redondillas, con facilidad para que en cualquier momento pueda admitir la forma musical. El verso es entendido no como el portador de poesía, sino como el medio empleado para comunicar una trama y, en lógica relación con la decisión de usar una lengua callejera, se emplea el metro y las formas de la copla popular. En realidad, no es indispensable que el verso lleve ocho sílabas; puede tener menos o más, pero la estructura rítmica es la del octosílabo. Joaquín Arce ya se refirió a ese cambio respecto al verso [...]: «Esta literatura, y sobre todo la lírica, se acerca en algunos momentos y, consecuentemente, a la prosa, al lenguaje llano y directo... este prosaísmo obedece a una aspiración renovadora.» (p. 90)

2. Javier Lucea García, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984.

3. Paul Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche/Université Toulouse-Le Mirail, 1983.

4. Cf. José de Cañizares, *El anillo de Gíges, y mágico rey de Lidia*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983 (Anejos de la Revista *Segismundo*, 9).

Álvarez Barrientos termina remitiendo a cuatro obras que, a decir verdad, tratan más de la evolución de la lengua en general, el léxico, el vocabulario, que de los metros del teatro⁵ y de manera más bien sucinta.

Ahora bien, puede ser que no haya mucho que decir sobre el tema; pero no nos podemos contentar con semejante explicación. Puede ser también que esta cuestión quede poco estudiada por su carácter «bastardo» (si se me permite el término), ya que se sitúa finalmente a caballo entre el arte dramático y el arte poético propiamente dichos. También es cierto que la simplificación de las formas en el teatro de la época tendió a crear una impresión de sencillez, que no es tan falsa, hasta de «pobreza», y dejó sentado que la cuestión del metro en esta dramaturgia no es la más relevante. Es en gran medida verdad; pero, si de manera evidente los cambios introducidos en aquellos años en los temas, personajes, acción, «ideología» en el sentido amplio de la palabra, tuvieron un eco directo en la versificación y las estrofas usadas —que los reflejaban y registraban—, tampoco puede ignorarse que el desarrollo de las formas musicales y la puesta en escena espectacular tendió a modificar las formas poéticas a secas, lo que a su vez influyó en la acción, la lengua de los personajes, los temas, etc. Así que tampoco se puede considerar la cuestión de la versificación como tan secundaria.

Como no cabía realizar en el marco de este trabajo un examen exhaustivo de todas las obras estrenadas en la primera mitad del siglo XVIII, me fue indispensable delimitar un corpus que fuera un punto de partida para comprobar o formular hipótesis. Dicho corpus tenía que ser lo suficientemente significativo como para permitir identificar tendencias. He elegido las 36 obras que lo iban a formar a partir de los criterios siguientes: primero, que fueran obras de éxito (obras que fueran lo suficientemente significativas de la dramaturgia de su tiempo y que por su impacto pudieran ejercer una influencia en el repertorio); segundo, que las fechas de su primera representación se escalonaran entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII (el estreno de las obras que estudio se sitúa precisamente entre 1692 y 1743) para poder registrar eventuales permanencias o evoluciones a lo largo de estos 51 años y trazar un panorama cronológico; tercero, que fueran representados de manera relativamente equilibrada los géneros, o subgéneros, de más relevancia: comedia de magia, comedia de figurón, comedia de santos, comedia histórica o heroica, zarzuela o «fiesta», tragedia o comedia a la francesa. Obvio es que los versos y las estrofas usados pueden variar sustancialmente de un género a otro.

Es indiscutible que la teatralidad y la estética barrocas siguen dominando el teatro popular de la primera mitad del siglo XVIII —si bien con modalidades distintas a las del siglo XVII y unos cambios relacionados con la época—, si nos

5. Éstas son las cuatro obras citadas por el crítico: Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 33; Rafael Lapesa, «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales», *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-1967, pp. 189-218; Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981 (9a ed), cap. «El español moderno»; Fernando Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985.

atenemos sin ir más lejos a los géneros que tuvieron más éxito a lo largo del periodo y dominaron los escenarios, con todavía muy pocas traducciones o adaptaciones del teatro francés (sólo diez en la primera mitad del siglo⁶). Sin contar con las numerosas reposiciones de comedias del siglo XVII, refundidas o no, que reseñaron con tanta precisión Paul Mérimée y René Andioc⁷. Respecto a estas últimas, es difícil saber si se conservaban intactos los metros y las estrofas usados, o si se simplificaban, pues dichas reposiciones rara vez se publicaban, quedándose en su mayoría en el campo efímero de la representación. Según Francisco Aguilar Piñal en un trabajo suyo sobre las refundiciones de comedias en el siglo XVIII⁸, las transformaciones más corrientes tenían que ver ante todo con la aparatosidad de las puestas en escena: se trataba en efecto de acercar al máximo estas obras a las comedias «de fábrica» y sus ostentosas representaciones, que apasionaban y cautivaban a los espectadores de los teatros públicos (y no sólo a ellos). La segunda modificación primordial a la que alude Aguilar Piñal, atañe al tipo de personajes que se encontraban en las comedias del siglo anterior, considerados ya como anacrónicos y que por lo tanto debían ser adaptados a los nuevos tiempos y las nuevas mentalidades. Finalmente no disponemos de informaciones suficientes ni calitativa ni cuantitativamente sobre las modificaciones operadas en la lengua misma, que quizás sufriera también alguna modernización o adaptación a los nuevos gustos y los nuevos tipos de personajes, lo que es muy probable, aunque sólo fuera a nivel del léxico. Pero las obras del siglo XVII, a pesar de su pervivencia y su presencia relativamente frecuente en cartelera (piezas de Calderón esencialmente) no dominan los escenarios de la primera mitad del siglo XVIII. El teatro que arrasa bien es el de autores contemporáneos como Zamora y Cañizares (cuyas obras representan más del 90 % de las piezas del corpus que he constituido para el presente trabajo, al lado de otros grandes nombres como Juan Salvo y Vela o Tomás de Añorbe y Corregel, pero con una proporción mucho más inferior), un teatro que siendo heredero de la dramaturgia barroca anterior, se inscribe plenamente en los gustos del momento, a nivel de la puesta en escena, los personajes, los temas y la lengua; y también, claro está, a nivel de la versificación.

Mención aparte merece la música, de importancia creciente en los teatros públicos desde finales del siglo XVII y que se va imponiendo a lo largo de la primera mitad del XVIII, en que habrá cada vez más comedias dichas «de

6. Sobre este punto, remito a mi trabajo «Le théâtre espagnol à l'aube des Lumières: un théâtre sous influence(s)», in *Laube de la modernité (1680-1760)*, P.-E. Knabe, R. Mortier y F. Moureau (bajo la dirección de), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 237-254, en particular pp. 248-249. Antes de 1760, fueron traducidas del francés al castellano seis tragedias (*Cinna*, *El Paulino*, *Británico*, *Atalía*, *El sacrificio de Efigenia* y *Bruto*), tres comedias (*La Dama Doctor o teología de la almohadilla*, *El enfermo imaginario* y *El avariento*) y una comedia sentimental (*La razón contra la moda*).

7. Paul Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le Mirail, 1983 René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970.

8. Francisco Aguilar Piñal, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.

música» (ni zarzuelas propiamente dichas ni óperas, reservadas éstas al público refinado y educado de los teatros palaciegos o particulares), retomando un término que por los años 1720 empieza a usarse en las portadas de ediciones de comedias o en los carteles que anunciaban los espectáculos dramáticos (es el caso, por ejemplo, de la obra de Cañizares *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y Montañés en la corte*, designada como «comedia de música» o «fiesta», calificación más común hasta el momento). Antes de finales del siglo XVII, las representaciones de comedias «de fábrica» en los teatros públicos (como el Corral del Príncipe y el de la Cruz) quedan excepcionales, esencialmente por la falta de tramoyas y «recursos» técnicos adaptados para poder realizarlas. En destacadas ocasiones (acontecimientos políticos o religiosos mayores, fiestas vinculadas con la realeza, etc.), se transportaban las tramoyas de los teatros palaciegos a los corrales, en los que venían instaladas mal que bien, o se abrían directamente las puertas de los teatros reales (teatro de Palacio o teatro del Buen Retiro) al público «popular», que asistía entonces embobado a puestas en escena grandiosas, en la mayoría de las cuales la música ocupaba un lugar importante. A partir de los años 1690, empezarán a dotarse los corrales de sistemas más elaborados que darán paso a representaciones cada vez más aparatosas y orientadas hacia los géneros musicales (zarzuelas) y las comedias «de música», cuyo desarrollo marca fuertemente la evolución del teatro popular de la primera mitad del XVIII. En efecto, los pasajes cantados son ya casi sistemáticos al final de las representaciones —para pedir perdón por los defectos y errores de la obra— y muchas veces se canta también al terminar cada jornada; de manera más general, el momento del canto siempre es un momento clave o de particular relevancia, que suele acompañarse de un cambio de versificación, pues si la música tiene un papel y una presencia muy variados según los géneros, lo cierto es que es esencial su influencia en la evolución de las estrofas y los versos usados. He podido en efecto comprobar que los pasajes cantados (generalmente señalados en las ediciones con una acotación del tipo «música», «canto», «aria» o «canta» tal o cual personaje⁹) suponen un tipo de estrofas, composiciones o versos diferentes del resto de la acción: los constituyen lógicamente estrofas más bien cortas y tradicionalmente vinculadas con géneros musicales, como son las coplas, seguidillas gitanas, cuartetos asonantados y canciones, romances cortos o romancillos. En cuanto al tipo de versos que componen estas estrofas, es bastante variado: en las obras examinadas destacan los pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos, junto a octosílabos, decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos en una proporción inferior pero tampoco insignificante. No es que estas formas estróficas y estos versos estuvieran ausentes, ni muchísimo menos, de la dramaturgia anterior; pero son ya más automáticos y se convierten en una verdadera convención teatral en algunas obras, especialmente las comedias de magia.

9. Aquí van algunos ejemplos de acotaciones: «Canta Amor», «Ella y música», «Canta una», «Cantan ninfas», «Cantan Cupido y Júpiter», «Cantan los dos», «Dentro música», «Florela cantando», «Canta Tierra», «Canta recitando», «Recitado», «Canta la música», «Tonada» (término que empieza a aparecer por los años 1740, anunciando la tonadilla escénica), «Aria», etc.

Si es verdad que el desarrollo de la música corre paralelo con el auge de las puestas en escena grandiosas, la presencia de la música y el canto varía sin embargo bastante de un género «espectacular» a otro:

- en las comedias de magia que he examinado siempre hay pasajes cantados, en mayor o menor proporción: por ejemplo, en *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*, obra de gran éxito de Zamora (de 1709), hay dos canciones breves, mientras que en el *Mágico de Salerno*, de Salvo y Vela (1716), hay por lo menos seis, y en la primera parte de *Marta la Romarantina*, de Cañizares (1716), se registran por lo menos ocho pasajes cantados más extensos y con formas estróficas muy variadas;
- en las comedias de figurón que forman parte del corpus aquí estudiado, la presencia del canto es muy desigual: en *El hechizado por fuerza*, de Zamora (1697), no hay pasajes cantados; aparece uno solo muy breve (4 versos) en *Don Domingo de don Blas*, de Zamora (1706-1707); en el *Falso nuncio de Portugal*, de Cañizares (1708?), hay tres pasajes cantados únicamente en la tercera jornada; y en el famosísimo *Dómine Lucas*, del mismo Cañizares (1716), los pasajes cantados ocupan un espacio notable (he registrado seis y son de mayor extensión que en las demás obras citadas);
- en las comedias heroicas o de historia, la presencia del canto es muy irregular: en *Los mazas de Aragón*, de Zamora (1708), no hay ningún pasaje cantado, y en su obra *Mazariegos y Monsalves* (1711?), no hay más de dos en la única primera jornada; en *El picarillo en España*, de Cañizares (1716), hay un solo fragmento cantado, mientras que en su obra *Carlos Quinto sobre Túnez* (1709?), el canto puntúa fuertemente la acción con diez pasajes;
- finalmente, en las comedias de santos examinadas, no hay ningún pasaje cantado, ora por la naturaleza del tema (hipótesis poco probable, en la medida en que abundan los elementos profanos en este tipo de obras), ora porque lo que predomina en las representaciones de obras «a lo divino» es lo visual, ora porque no forma parte de las convenciones del género¹⁰.

La influencia del teatro palaciego en el desarrollo y la evolución del teatro popular a finales del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII se manifiesta esencialmente en el campo de la escenografía y el papel preponderante que adquieren la música y el canto en los corrales y luego en los coliseos (pienso en

10. Es interesante notar que la música ocupa globalmente un lugar mucho más importante en las comedias de Cañizares que en las de Zamora, que escribió por otra parte muchas zarzuelas y numerosos «dramas musicales», según su propia denominación. Tradicionalmente se considera a Zamora, nacido en 1665 y muerto en 1727, como un seguidor, un continuador de Calderón, y verdad es que su teatro es un auténtico teatro de transición, entre dos siglos, con todavía muchos elementos de la dramaturgia barroca y muchas afinidades con el estilo calderoniano; el teatro de Cañizares (nacido 11 años después, en 1676, y muerto en 1750) se inscribe más plenamente en la nueva dramaturgia, y se suele presentar como el dramaturgo más representativo y emblemático de la primera mitad del XVIII.

particular en la adopción de las formas italianas del recitativo y el aria da capo, de los que tenemos algunas muestras en las obras examinadas). Pero parece que el teatro popular haya seguido otros derroteros en cuanto a la evolución de la lengua y la expresión en general con un desarrollo propio que a su vez influyó en el conjunto del teatro de la época. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII se opera un cambio en el lenguaje dramático que coincide con el obrado en la lengua poética, enfrentándose los dramaturgos al hecho poético de otro modo. Globalmente, la lengua se hace más sencilla, directa, menos elaborada y, en fin, menos «poética»: Álvarez Barrientos va hasta afirmar que los dramaturgos de la época escriben con el lenguaje de la calle, creando así una sensación de carencia de poesía¹¹. Sea lo que sea, aparece un lenguaje teatral nuevo que simboliza el paso paulatino de una época a otra, de una estética a otra, y hasta me atrevería a decir de una sociabilidad a otra, y si hay escasas aportaciones originales como apuntó en más de una ocasión Francisco Aguilar Piñal, entre otros muchos, sí existen unos cambios, unas adaptaciones, unas inflexiones, en resumidas cuentas una aspiración renovadora.

A la par que se obra esta «simplificación» de la lengua, se reduce el elenco de formas poéticas usadas, ofreciendo las piezas de la primera mitad del siglo XVIII menos variedad estrófica y métrica que las comedias del siglo anterior. Predomina de manera muy marcada el romance en todas las obras, tengan pasajes cantados o no, lo que no es de extrañar ya que ha sido tradicionalmente el soporte predilecto de una lengua más oral y popular, o supuestamente popular. Las otras estrofas más usadas son la redondilla y la silva (con rima consonante y en el caso de la silva algunas veces asonante). La décima y la quintilla, tan presentes en las comedias del siglo anterior, son ya excepcionales, así como la octava real. En buena parte de las obras que componen el corpus que he examinado, aparte de los pasajes cantados, cuando los hay, sólo se usan el romance, la redondilla y la silva (por ejemplo en *Mazariegos y Monsalves*, *El hechizado por fuerza*, *El espíritu foletto*, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra* o *Viento es la dicha de amor*, de Zamora; también en *Carlos Quinto sobre Túnez*, *El picarillo en España*, *El falso nuncio de Portugal* o *Marta la Romarantina*, de Cañizares; y en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela).

El metro usado con mayor frecuencia es evidentemente el octosílabo y el segundo más empleado es el endecasílabo, a menudo combinado con el heptasílabo. Esta reducción del tipo de estrofas significa que respecto a la centuria anterior la polimetría ya no es tan funcional como adecuación contenido/verso, en la medida en que significa que ya no corresponde forzosamente a un tipo de situación dramática determinado, como por ejemplo escena amorosa, queja, relato, monólogo, etc. Además, la variedad para el oído que suponía este cambio frecuente ya no es tan operativa o radica en otros elementos, como la

11. Cf. p. 23 de su edición de *El anillo de Giges*, ya citada.

música y el canto, sin contar que el sentido que llega a ser preponderante en el teatro de la época es la vista, mediante la cual se logra esencialmente la atención del público.

Por fin, al examinar estas 36 comedias no he comprobado ninguna evolución mayor en el tipo de metros y estrofas usados: se nota en efecto una permanencia en las formas poéticas entre las fechas límites elegidas para el corpus (1692-1743), de donde podemos deducir que las modificaciones más significativas tuvieron lugar en los años finales del siglo XVII, en que emergen (por ejemplo con autores como Bances Candamo o Zamora) unos nuevos rasgos, que ya estaban en germen. En esta primera mitad del siglo XVIII, lo importante es en realidad la manera en que se combinan versos y estrofas de una obra a otra, configurando a la vez su carácter único y su inscripción en cierto teatro de cierta época.

Para concluir, me contentaré con subrayar dos aspectos. Primero, quisiera poner el acento en la «paradoja» que encierra la evolución de la versificación en la época considerada: asistimos a la vez a una simplificación de las formas poéticas —que se reducen esencialmente al romance, la redondilla y la silva (en este orden de importancia numérica)—, pero, al mismo tiempo, las obras ofrecen mayor complejidad en su cuadro métrico cuando incluyen momentos de canto, porque estos momentos tienen formas y versos más variados y combinaciones más elaboradas. O sea que otra vez cabe recalcar la importancia de la música en la evolución del teatro de aquella época, si bien no se trata del único factor influyente.

Segundo, recordaré las famosas palabras de Jorge Pitillas (seudónimo de José Gerardo Hervás) en la «Sátira contra los malos escritores de este siglo», publicada en 1742 en el *Diario de los Literatos*: con el fin de criticar la degradación de la cultura de su tiempo y remediarla, denuncia «la turba ingrata / de tanto necio, idiota presumido, / que vende plomo por preciosa plata». Es verdad que estamos aún lejos del ideal neoclásico de finales del siglo, «purificado y selecto, solemne e incontaminado», como apunta Joaquín Arce en la p. 144 de su *Poesía del siglo ilustrado*. Y si falta todavía la interpretación ilustrada de la cultura y la sociedad, esta primera mitad del siglo XVIII merece a pesar de todo, como bien demuestra el presente volumen, nuestra investigadora atención.

Corpus (obras clasificadas por su fecha de estreno, cuando es conocida)

- Ser fino y no parecerlo*, Antonio Zamora, fiesta (estreno Palacio y Retiro, 1692).
- El hechizado por fuerza*, Antonio Zamora, comedia de figurón (estreno Retiro, 1697).
- Áspides hay basiliscos*, Antonio Zamora, zarzuela (1704).
- No hay mal que por bien no venga, Don Domingo de Don Blas*, Antonio Zamora, comedia de figurón (1706-1707).
- Todo lo vence el amor*, Antonio Zamora, fiesta (estreno Retiro, 1707).
- El falso nuncio de Portugal*, José Cañizares, comedia de figurón (estreno Cruz, 1708 [?]).
- Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragón*, Antonio Zamora, comedia de historia/heroica (estreno Cruz, 1708).
- Carlos Quinto sobre Túnez*, José Cañizares, comedia de historia/heroica (estreno Cruz, 1709 [?]).
- Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*, Antonio Zamora, comedia de magia (estreno Cruz, 1709).
- No es todo de oro lo que reluce e ilustre fregona*, José Cañizares (1709).
- Mazariegos y Monsalves*, Antonio Zamora, comedia de historia/heroica (estreno Príncipe, 1711 [?]).
- Don Juan de Espina en Milán*, José Cañizares, comedia de magia (estreno Príncipe, 1713).
- No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra*, Antonio Zamora (estreno Cruz, 1713 [?]).
- Don Juan de Espina en Madrid*, José Cañizares, comedia de magia (estreno Príncipe, 1714).
- El honor da entendimiento y más bobo sabe más*, José Cañizares (estreno Cruz, 1715).
- El Dómine Lucas*, José Cañizares, comedia de figurón (estreno Cruz, 1716).
- El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, 2da parte, Juan Salvo y Vela, comedia de magia (estreno Príncipe, 1716).
- El picarillo en España, (y Señor de la Gran Canaria)*, José Cañizares, comedia de historia (estreno Cruz, 1716).
- Marta la Romarantina*, 1ra parte, José Cañizares, comedia de magia (estreno Príncipe, 1716).
- Duendes son alcahuetes, alias el Foletto*, 2da parte, Antonio Zamora, comedia de magia (estreno Cruz, 1719).
- Judas Iscariote*, Antonio Zamora, comedia histórico-religiosa (estreno Cruz, 1719 [?]).
- El sacrificio de Efigenia*, José Cañizares, comedia a la francesa (estreno Príncipe, 1721).
- De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y Montañés en la corte*, José Cañizares, comedia de música/fiesta (estreno Príncipe, 1725).
- El lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro*, Antonio Zamora, comedia de santos.
- Los amantes de Salerno*, Tomás de Añorbe y Corregel, comedia (1739).
- El anillo de Gíges y mágico rey de Lidia*, José Cañizares, comedia de magia (1740).

El Paulino, «Imitación del Cino de Pedro Cornelio», Tomás de Añorbe y Corregel, tragedia (1740).

El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, 2a parte, José Cañizares, comedia de magia (estreno Cruz, 1740).

El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, 3a parte, José Cañizares.

El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, 4a parte, José Cañizares.

Viento es la dicha de amor, Antonio Zamora, zarzuela música/dramma musical (1743).

La virtud vence al destino, Tomás de Añorbe y Corregel.

Princesa, ramera y mártir, Santa Afra, Tomás de Añorbe y Corregel.

El asombro de Jerez, Juana la rabricortona, 1ra parte, José Cañizares.

El asombro de Jerez, Juana la rabricortona, 2a parte, José Cañizares.

A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, José Cañizares.

Apéndice: versificación en 16 obras del corpus

Como muestra de lo expuesto y las conclusiones sacadas más arriba, propongo a continuación el cuadro métrico de 16 de las 36 obras que constituyen el corpus que he examinado. La elección de estas 16 piezas ha sido motivada primero por su género, o subgénero, ya que pertenecen a los géneros más representativos del teatro popular de la época: en esta lista se incluyen 2 comedias de figurón entre las más exitosas de su tiempo (*El hechizado por fuerza* y *el Dómine Lucas*), 2 comedias de historia/heroicas (*Mazariegos y Monsalves* y *Carlos V sobre Túnez*), 2 comedias de música o fiestas (*Todo lo vence el amor* y *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y montañés en la Corte*), 1 comedia y 1 tragedia a la francesa (respectivamente *El sacrificio de Efigenia* y *El Paulino*), 1 comedia de santos (*El lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro*) y 6 comedias de magia (*Duendes son alcahuetes, alias el Foletto; Don Juan de Espina en Milán; Don Juan de Espina en su patria; Marta la Romarantina, 1a parte; El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, 2a parte; y El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde, 2a parte*); el género más representado es lógicamente la comedia de magia, por ser el de mayor éxito y el más fecundo desde el punto de vista numérico a lo largo del periodo. También he seleccionado las obras en función de su autor, pues me parecía pertinente incluir en este apéndice obras de los cuatro autores más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, a saber Juan Salvo y Vela (1 pieza), Tomás de Añorbe y Corregel (2 piezas), Antonio Zamora (5 piezas) y el más emblemático de estos cincuenta años, José de Cañizares (8 piezas). Por fin, el último criterio de selección ha sido el de la fecha de estreno, que va desde 1697 hasta 1740.

Obras de Antonio Zamora

—*El hechizado por fuerza*, 1697, comedia de figurón

Primera jornada:

Versos	1-373	Romance a-a
	374-485	Redondillas
	486-883	Romance a-o

Segunda jornada:

Versos	884-1137	Romance o-a
	1138-1181	Redondillas
	1182-1446	Romance i-a
	1447-1666	Redondillas
	1667-1826	Romance í

Tercera jornada:

Versos	1827-2042	Romance ó
	2043-2074	Redondillas
	2075-2331	Romance á
	2332-2451	7 y 11 pareados en rima consonante
	2452-2804	Romance e-a

– *Todo lo vence el amor*, 1707, fiesta

Primera jornada:

Versos	1-4	Canción 8 sílabas asonante o-e
	5-6	Estribillo 12 sílabas asonante o-e
	7-16	Romance o-e
	17-18	Estribillo 12 sílabas asonante o-e
	19-26	Canción 5 y 6 sílabas, sin rima fija (preponderancia o-e)
	27-86	Romance o-e
	87-93	Canción 6 y 7 sílabas en rima consonante aabccdb
	94-195	Romance o-e
	196-199	Canción 10 y 12 sílabas, sin rima fija (estribillo)
	200-243	Redondillas
	244-257	Canción 4 y 8 sílabas en rima consonante aabba
	258-281	Redondillas
	282-303	Canción 6, 10 y 12 sílabas asonante e-e
	304-327	Redondillas
	328-331	Canción 10 y 12 sílabas, sin rima fija (estribillo)
	332-339	Redondillas
	340-367	Romance e-a
	368-371	Canción 10, 11 y 12 sílabas asonante e-a (estribillo)
	372-441	Romance e-a
	442-445	Canción 10, 11 y 12 sílabas asonante e-a (estribillo)
	446-613	Romance e-a
	614-629	7 y 11 pareados en rima consonante
	630-633	Canción 8 sílabas asonante a-a
	634-673	7 y 11 pareados en rima consonante
	674-678	Canción 12 sílabas en rima consonante ABBA
	679-684	Canción 5, 6, 7 y 11 sílabas, sin rima fija
	685-702	Canción 5, 7, 11 y 12 sílabas asonante a-a
	703-720	Romance a-a
	721-722	Canción 7 sílabas asonante a-a

Segunda jornada:

Versos	723-768	Romance e-e
	769-772	Canción 7 sílabas asonante e-e
	773-858	Romance e-e
	859-864	Canción 6 y 12 sílabas en rima consonante abaAB
	865-876	Redondillas
	877-896	Canción 6, 8, 10 y 12 sílabas en rima consonante abBacddccA
	897-900	Canción 6 y 10 sílabas en rima consonante aaBa
	901-912	Redondillas
	913-920	Canción 8 y 12 sílabas en rima consonante abCddbab
	921-936	Redondillas
	937-940	Canción 5 y 7 sílabas asonante a-a
	941-952	Redondillas
	953-956	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-a
	957-1032	Redondillas
	1033-1102	Romance a-e
	1103-1108	Canción 6 y 12 sílabas asonante a-e
	1109-1213	Romance a-e
	1214-1220	Canción 11 sílabas, sin rima fija

1221-1256	Redondillas
1257-1263	Canción 8, 9 y 10 sílabas, sin rima fija
1264-1333	Redondillas
1334-1340	Canción 6 y 12 sílabas en rima consonante abbaaCdc
1341-1384	Redondillas
1385-1390	Canción 6 y 12 sílabas asonante u-o
1391-1394	Romance u-o
1395-1412	Canción 7 sílabas asonante u-o
1413-1420	Romance u-o
1421-1432	Canción 8 sílabas asonante u-o
1433-1434	Canción 12 sílabas asonante u-o
1435-1442	Canción 8 sílabas asonante u-o
1443-1446	Canción 6 y 10 sílabas asonante u-o
1447-1454	Canción 8 sílabas asonante u-o
1455-1466	Canción 7 y 11 sílabas asonante u-o
1467-1473	Canción 6, 11 y 12 sílabas asonante u-o
1474-1487	Canción 5 y 7 sílabas, sin rima fija
1488-1491	Canción 5 y 7 sílabas asonante u-e
1492-1494	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-e
1495-1498	Canción 5 y 7 sílabas asonante a-a
1499-1501	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-e
1502-1505	Canción 5 y 7 sílabas asonante u-e
1506-1508	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-o
1509-1530	Romance u-o
1531-1536	Canción 10 sílabas asonante u-o

Tercera jornada:

Versos	1537-1576	Octavas reales
	1577-1704	Romance i-a
	1705-1710	Canción 5 y 7 sílabas asonante a-a
	1711-1732	Romance i-a
	1733-1739	Canción 6 y 12 sílabas en rima consonante aaBccB
	1740-1769	Romance i-a
	1770-1773	Canción 7 y 11 sílabas en rima consonante Abba
	1774-1785	Canción 6 y 7 pareados en rima consonante
	1786-1801	Canción 7 y 11 sílabas asonante i-a
	1802-1807	Canción 10 sílabas asonante ó
	1808-1935	Redondillas
	1936-1948	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1949-1956	Canción 6 y 12 sílabas en rima consonante aaaBcccB
	1957-1976	Redondillas
	1977-1983	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1984-2004	Romance e-o
	2005-2012	Canción 6 y 8 sílabas, sin rima fija
	2013-2020	Romance e-o
	2021-2028	Canción 8 sílabas asonante e-o
	2029-2031	Canción 6 sílabas, sin rima fija (estribillo)
	2032-2035	Romance e-o
	2036-2042	Canción 4 y 8 sílabas aabccb
	2043-2068	Romance e-o
	2069-2071	Canción 6 sílabas, sin rima fija (estribillo)
	2072-2247	Romance e-o
	2248-2254	Canción 6 sílabas, sin rima fija

2255-2272	Romance e-o
2273-2279	Canción 6 y 8 sílabas en rima consonante ababaab
2280-2357	Romance e-o
2358-2360	Canción 5 y 7 sílabas, sin rima fija
2361-2376	Romance e-o
2377-2379	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-o
2380-2403	Romance e-o
2404-2408	Canción 8 sílabas en rima consonante ababa

– *Mazariegos y Monsalves*, 1711(?), comedia de historia/heroica

Primera jornada:

Versos 1-392	Romance e-o
393-457	Redondillas
458-702	Romance e-e
703-742	Redondillas
743-746	Canción 8 sílabas asonante ó
747-754	Redondillas
755-758	Canción 8 sílabas asonante ó
759-794	Redondillas
795-1081	Romance a-a

Segunda jornada:

Versos 1082-1169	Redondillas
1170-1616	Romance e a-o
1617-1704	Redondillas
1705-2066	Romance e-a
2067-2142	Redondillas
2143-2344	Romance e-o

Tercera jornada:

Versos 2345-2435	Redondillas
2436-2669	Romance o-a
2670-2761	Redondillas
2762-3043	Romance i-a
3044-3097	7 y 11 pareados en rima consonante
3098-3306	Romance a-e

– *Duendes son alcabuetes, alias el Foletto*, 2da parte, 1719, comedia de magia

Primera jornada:

Versos 1-86	7 y 11 pareados en rima consonante
87-203	Redondillas
204-405	Romance e-o
406-482	Redondillas
483-491	5 y 8 pareados en rima consonante
492-708	Romance e-e
709-823	Redondillas
824-975	Romance o-e
976-980	Canción 5, 7 y 12 sílabas asonante o-e
981-1087	Romance o-e

Segunda jornada:

Versos	1088-1113	Romance a-a
	1114-1117	Canción 5 y 7 sílabas asonante a-a
	1118-1401	Romance a-a
	1402-1529	Redondillas
	1530-1538	Canción 8 sílabas en rima consonante abbcdda
	1539-1709	Romance i-a
	1710-1802	7 y 11 pareados en rima consonante
	1803-2055	Romance a-e
	2056-2062	Canción 8 y 11 sílabas asonante a-e

Tercera jornada:

Versos	2063-2365	Romance e-a
	2366-2545	Redondillas
	2546-2715	Romance o-o
	2716-2762	7 y 11 pareados en rima consonante
	2763-3077	Romance i-o

– *El lucero de Madrid y divino labrador*, San Isidro, comedia de santos

Primera jornada:

Versos	1-303	Romance i-a
	304-378	7 y 11 pareados en rima consonante
	379-613	Romance i-o
	614-741	Redondillas
	742-903	Romance o-a
	904-907	Canción 6 sílabas asonante o-a
	908-1039	Romance o-a

Segunda jornada:

Versos	1040-1069	7 y 11 sílabas en rima consonante
	1070-1294	Romance e-e
	1295-1299	Canción 6 sílabas asonante e-e
	1300-1316	Romance e-e
	1317-1404	Redondillas
	1405-1550	Romance a-a
	1551-1570	Canción 8 sílabas asonante a-a
	1571-1745	Romance a-a
	1746-1791	7 y 11 pareados en rima consonante
	1792-1917	Romance e-a
	1918-1926	Canción 6 sílabas, sin rima fija (preponderancia e-a)
	1927-1940	Romance e-a
	1941-1943	Canción 6 sílabas asonante e-a
	1944-2193	Romance e-a

Tercera jornada:

Versos	2194-2265	Octavas reales
	2266-2491	Romance a-e
	2492-2631	Redondillas
	2632-2935	Romance a-o
	2936-3072	7 y 11 pareados en rima consonante
	3073-3278	Romance ó

Obras de José de Cañizares:

– *Carlos Quinto sobre Túnez*, 1709 (?), comedia de historia/heroica

Primera jornada:

Versos	1-16	Romance e-a
	17-20	Canción 6 y 7 sílabas asonante e-a
	21-207	Romance e-a
	208-223	Canción 6 sílabas asonante e-a
	224-434	Romance e-a
	435-440	Canción 6 sílabas asonante e-a
	441-466	Romance e-a
	467-477	Canción 6 sílabas asonante e-a
	478-494	Romance e-a
	495-588	7 y 11 pareados en rima consonante
	589-1003	Romance a-o

Segunda jornada:

Versos	1004-1202	Romance o-a
	1203-1212	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1213-1221	Canción 7 sílabas, sin rima fija
	1222-1326	Romance o-a
	1327-1413	Redondillas
	1414-1922	Romance e-o

Tercera jornada:

Versos	1923-2334	Romance a-e
	2335-2409	7 y 11 pareados en rima consonante
	2410-2664	Romance a-a
	2665-2763	Redondillas
	2764-2773	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	2774-2781	Canción 5 sílabas, sin rima fija
	2782-2880	Romance i-a

– *Don Juan de Espina en Milán*, 2da parte¹², 1713, comedia de magia

Primera jornada:

Versos	1-412	Romance a-o
	413-480	7 y 11 pareados en rima consonante
	481-1036	Romance a-a

Segunda jornada:

Versos	1-256	Romance i-a
	257-259	Versos libres (4 y 5 sílabas)
	260-267	Romance i-a
	268-271	6 sílabas i-a

12. Todos los datos para la versificación de esta obra provienen de la edición de *Don Juan de Espina en Milán*, realizada por Susan Paun de García, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1997, p. 51.

272-275	Romance i-a
276-277	6 sílabas i-a
278-325	Romance i-a
326-328	7 sílabas i-a
329-330	Romance i-a
331-480	Décimas
481-826	Romance e-o
827-838	6 sílabas e-o
839-1000	Romance e-o

Tercera jornada:

Versos	1-486	Romance e-a
	487-530	7 y 11 pareados
	531-946	Romance i-o

— *Don Juan de Espina en su patria*, 1ra parte¹³, 1714, comedia de magia

Primera jornada:

Versos	1-326	Romance a-e
	327-390	Redondillas
	391-659	Romance a-o
	660-702	Canción en «italiano» (varían los versos de 4, 5, 6, 7 y 8 sílabas)
	703-926	Romance e-o

Segunda jornada:

Versos	1-454	Romance e-a
	455-660	Romance ó
	661-680	Canción 6 sílabas asonante i-a
	681-778	Romance i-a
	779-831	Canción 6 sílabas, sin rima fija (preponderancia i-a)
	832-925	Romance i-a

Tercera jornada:

Versos	1-352	Romance i-o
	353-364	7 y 11 pareados en rima consonante
	365-502	Romance o-a
	503-528	7 y 11 pareados en rima consonante
	529-851	Romance a-a
	852-856	6 sílabas, sin rima fija
	857-960	Romance a-a

— *El Dómine Lucas*, 1716, comedia de figurón

Primera jornada:

Versos	1-735	Romance e-a
	736-737	Canción 6 sílabas asonante ó
	738-1107	Romance a-a

13. Todos los datos para la versificación de esta obra provienen de la edición de *Don Juan de Espina en su Patria*, realizada por Susan Paun de García, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1997, pp. 44-45.

Segunda jornada:

Versos	1108-1599	Romance a-o
	1600-1603	Canción 8 sílabas en rima consonante
	1604-1619	Redondillas
	1620-1623	Canción 8 sílabas en rima consonante
	1624-1715	Romance e-o
	1716-1719	Canción 7 y 11 sílabas asonante e-o
	1720-1751	Romance e-o
	1752-1755	Canción 7 y 8 sílabas, sin rima fija
	1756-2100	Romance e-o

Tercera jornada:

Versos	2101-2108	Canción 6 sílabas asonante o-a
	2109-2545	Romance o-a
	2546-2553	Redondillas
	2554-2651	Romance e-e
	2652-2655	Canción 8 sílabas asonante e-e
	2656-2661	Romance e-e
	2662-2665	Canción 8 sílabas asonante e-e
	2666-2697	Romance e-e
	2698-2889	Redondillas
	2890-2896	Canción 6, 7, 10 y 12 sílabas, sin rima fija (preponderancia i-a)
	2897-2992	Romance i-a
	2993-3008	Canción 7 sílabas asonante i-a
	3009-3012	Romance i-a
	3013-3015	Canción 6, 10 y 12 sílabas asonante i-a
	3016-3035	Canción 7 sílabas asonante i-a
	3036-3131	Romance i-a

– *Marta la Romarantina*, 1ra parte, 1716, comedia de magia

Primera jornada:

Versos	1-196	Romance e-a
	197-204	Canción 7 y 5 sílabas en rima consonante
	205-231	Canción 4, 5, 6, 7, 8 y 11 sílabas, sin rima fija (preponderancia e-a)
	232-521	Romance e-a
	522-571	7 y 11 pareados en rima consonante
	572-907	Romance a-a

Segunda jornada:

Versos	908-1135	Redondillas
	1136-1231	Romance a-o
	1232-1281	7 y 11 pareados en rima consonante
	1282-1359	Romance é
	1360-1366	Canción 6 y 11 sílabas asonante í
	1367-1589	Romance é
	1590-1637	Redondillas
	1638-1658	Canción 6, 7, 9, 11 y 12 sílabas, sin rima fija
	1659-1852	Romance i-o

Tercera jornada:

Versos	1853-1857	Canción 6 y 11 sílabas asonante e-o
	1858-2373	Romance e-o
	2374-2453	7 y 11 pareados en rima consonante
	2454-2460	Canción 6 y 7 sílabas asonante i-a
	2461-2758	Romance i-a

– *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, 2da parte, 1740, comedia de magia

Primera jornada:

Versos	1-7	Canción 7 y 5 sílabas, sin rima fija (preponderancia i-o)
	8-38	Romance i-o
	39-174	Romance e-o
	174-181	Canción 2, 3 y 8 sílabas en rima consonante
	182-255	Romance e-o
	256-269	7 y 11 pareados en rima consonante
	270-429	Romance e-o
	430-439	Canción 6 y 7 sílabas asonante e-o
	440-449	Romance e-o
	450-456	Canción 5 y 7 sílabas asonante a-e
	457-464	11 pareados en rima consonante
	465-518	Romance e-o
	519-624	7 y 11 pareados en rima consonante
	625-634	Décima
	635-732	Romance e-o
	733-788	Octavas reales
	789-955	7 y 11 pareados en rima consonante

Segunda jornada:

Versos	956-1177	Romance i-a
	1178-1269	Redondillas
	1270-1605	Romance i-a
	1606-1803	Romance e-a

Tercera jornada:

Versos	1804-2060	Romance e-a
	2061-2129	11 pareados en rima consonante
	2130-2343	Redondillas
	2344-2521	Romance a-a
	2522-2527	Canción 6 sílabas asonante a-a
	2528-2591	Romance a-a

– *El sacrificio de Efigenia*, 1721, comedia a la francesa

Primer acto:

Versos	1-2	Romance e-a
	3-9	Canción 7 y 11 sílabas, sin rima fija (preponderancia e-a)
	10-195	Romance e-a
	196-227	Redondillas
	228-231	Canción 8 sílabas asonante a-o
	232-413	Romance a-o

Segundo acto:

Versos	414-419	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-a
	420-425	Canción 5 y 7 asonante e-o
	426-819	Romance e-o

Tercer acto:

Versos	820-857	7 y 11 pareados en rima consonante
	858-1538	Romance a-a

Cuarto acto:

Versos	1539-1646	Redondillas
	1647-1950	Romance a-e

Quinto acto:

Versos	1951-1982	Redondillas
	1983-2058	Romance i-o
	2059-2063	Canción 5, 7 y 11 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2064-2159	Romance i-o
	2160-2164	Canción 5, 7 y 11 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2165-2206	Romance i-o
	2207-2211	Canción 5, 7 y 11 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2212-2310	Romance i-o
	2311-2313	Canción 8 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2314-2325	Romance i-o
	2326-2328	Canción 8 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2329-2343	Canción 6, 8 y 11 sílabas asonante i-o
	2344-2346	Canción 8 sílabas asonante i-o (estribillo)
	2347-2374	Romance i-o

– *De los hechizos de amor, el de música es el mayor, y montañés en la Corte*, 1725, comedia de música/fiesta

Primera jornada:

Versos	1-401	Romance a-e
	402-418	7 y 11 pareados en rima consonante
	419-546	Romance e-o
	547-554	Canción 6 y 11 sílabas asonante e-o
	555-564	Romance e-o
	565-570	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	571-584	Canción 5 sílabas en rima consonante
	585-721	Romance e-o
	722-732	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	733-739	Canción 7 sílabas en rima consonante aabccb
	740-910	Romance e-o

Segunda jornada:

Versos	911-966	Redondillas
	967-1216	Romance i-o
	1217-1226	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1227-1229	7 y 11 pareados en rima consonante
	1230-1232	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1233-1240	Canción 4 y 10 pareados en rima consonante

1241-1298	Romance i-o
1299-1304	Canción 5, 6 y 7 sílabas asonante a-o
1305-1416	Romance a-o
1417-1423	Canción 6, 10 y 12 sílabas asonante a-o
1424-1439	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
1440-1451	Canción 7 sílabas en rima consonante
1452-1481	Romance a-o
1482-1486	Canción 7 y 11 sílabas en rima consonante AbbAA
1487-1494	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
1495-1507	Canción 6 sílabas en rima consonante
1508-1513	Canción 7 y 11 sílabas en rima consonante abABcC
1514-1524	Canción 5 y 7 sílabas en rima consonante
1525-1541	Romance a-o
1542-1553	Redondillas
1554-1815	Romance a-a

Tercera jornada:

Versos	1816-1855	Redondillas
	1856-2119	Romance e-e
	2120-2143	7 y 11 pareados en rima consonante
	2144-2195	Romance e-a
	2196-2199	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-a
	2220-2354	Romance e-a
	2355-2366	Canción 7 y 11 sílabas asonante e-a
	2367-2375	Canción 7 y 11 sílabas en rima consonante
	2376-2385	Canción 5 y 8 pareados en rima consonante
	2386-2495	Romance e-a
	2496-2527	Redondillas
	2528-2659	Romance i-a
	2660-2661	Canción 8 sílabas en rima consonante (estribillo)
	2662-2668	Romance i-a
	2669-2670	Canción 8 sílabas en rima consonante (estribillo)
	2671-2700	Romance i-a

Obras de Juan Salvo y Vela

– *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, 2da parte, 1716, comedia de magia

Primera jornada:

Versos	1-50	11 y 7 pareados en rima consonante
	51-242	Romance e-e
	243-291	Redondillas
	292-401	Romance i-o
	402-405	Canción 8 sílabas asonante a-a (estribillo)
	406-565	Romance a-a
	566-569	Canción 8 sílabas asonante a-a (estribillo)
	570-598	7 y 11 pareados en rima consonante
	599-746	Romance e-a
	747-754	Canción 3, 5 y 8 sílabas, sin rima fija
	755-757	Canción 11 sílabas asonante a-a
	758-761	Canción 3 sílabas, sin rima fija

762-765	Canción 5, 6 y 7 sílabas asonante a-a
766-829	Romance e-a
830-833	Canción 5 y 7 sílabas asonante u-o
834-845	Romance e-a
846-849	Canción 5 y 7 sílabas asonante e-a
850-887	Romance e-a
888-891	Canción 5 y 6 sílabas asonante e-a
892-899	Romance e-a
900-901	11 pareados en rima consonante

Segunda jornada:

Versos	902-1161	Romance a-o
	1162-1279	7 y 11 pareados en rima consonante
	1280-1284	Canción 6, 7, 8 y 10 sílabas en rima consonante ababB
	1285-1484	Romance o-a
	1485-1592	Redondillas
	1593-1598	Canción 7 y 11 pareados en rima consonante
	1599-1606	Canción 6 sílabas en rima consonante ababcddb
	1607-1716	Romance a-e
	1717-1899	Romance i-a

Tercera jornada:

Versos	1900-2099	Romance o-o
	2100-2403	7 y 11 pareados en rima consonante
	2404-2407	Canción 6 sílabas asonante u-a
	2408-2411	7 y 11 pareados en rima consonante
	2412-2597	Romance u-a
	2598-2634	Redondillas
	2635-2942	Romance e-o

Obras de Tomás de Añorbe y Corregel– *Los amantes de Salerno*, 1739

Primera jornada:

Versos	1-64	8 pareados en rima consonante
	65-334	Romance e-e
	335-567	Romance e-a
	568-826	Romance e-o

Segunda jornada:

Versos	827-1389	Romance a-a
	1390-1394	Versos libres (6 y 8 sílabas)
	1395-1412	Romance a-a
	1413-1464	7 y 11 pareados en rima consonante
	1465-1759	Romance a-o

Tercera jornada:

Versos	1760-1799	Décimas
	1800-1887	Romance ó

1888-2078	Romance i-a
2079-2082	Canción 8 sílabas en rima consonante
2083-2086	Romance é
2087-2090	Canción 8 sílabas en rima consonante
2091-2094	Romance é
2095-2098	Canción 8 sílabas en rima consonante
2099-2537	Romance é

– *El Paulino*, «Imitación del Cino de Pedro Cornelio», 1740, tragedia

Primer acto:

Escena 1. Versos 1-94	11 sílabas en rima consonante ABABCBCDCEC...
Escena 2. Versos 95-190	Redondillas
Escena 3. Versos 191-302	Sextetos
Escena 4. Versos 303-362	7 y 11 pareados en rima asonante e-a

Segundo acto:

Escena 1. Versos 363-450	Octavas reales
Versos 451-626	11 sílabas en rima asonante e-o
Escena 2. Versos 627-786	Décimas
Escena 3. Versos 787-878	Romance i-a

Tercer acto:

Escena 1. Versos 879-960	Romance ó
Escena 2. Versos 961-1065	Quintillas
Escena 3. Versos 1066-1177	Romance e-a
Versos 1178-1185	11 sílabas en rima consonante ABBAABBA
Versos 1186-1191	Sexteto
Escena 4. Versos 1192-1339	Redondillas
Escena 5. Versos 1340-1349	Décimas

Cuarto acto:

Escena 1. Versos 1350-1433	Romance a-o
Escena 2. Versos 1434-1491	8 pareados en rima consonante
Escena 3. Versos 1492-1501	Décimas
Escena 4. Versos 1502-1597	7 y 11 sílabas en rima asonante a-o
Escena 5. Versos 1598-1645	7 y 11 pareados en rima consonante
Escena 6. Versos 1646-1741	Romance o-a
Escena 7. Versos 1742-1789	Octavas reales

Quinto acto:

Escena 1. Versos 1790-1839	Romance a-a
Escena 2. Versos 1840-1975	Romance u-a
Escena 3. Versos 1976-2003	11 pareados en rima consonante
Versos 2004-2191	Romance e-e
Escena 4. Versos 2192-2225	5, 7 y 11 pareados en rima consonante
Escena 5. Versos 2226-2404	Romance e-o

Bibliografía

- Aguilar Piñal Francisco, *Poesía y teatro del siglo XVIII*, Madrid, La Muralla, 1973.
- «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.
- Andioc René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970.
- Arce Joaquín, «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca», in *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22, 1970, en particular pp. 31-51.
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980.
- Cañizares José de, *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983 (Anejos de la Revista *Segismundo*, 9).
- *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*, ed. Susan Paun de García, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1997.
- Herzig Carine, «Le théâtre espagnol à l'aube des Lumières: un théâtre sous influence(s)?», in *L'aube de la modernité (1680-1760)*, P.-E. Knabe, R. Mortier y F. Moureau (bajo la dir. de), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, pp. 237-254.
- Lapesa Rafael, *Historia de la lengua española*, cap. «El español moderno», Madrid, Gredos, 1981 (9a ed.).
- «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales», *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-1967, pp. 189-218.
- Lázaro Carreter Fernando, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Lucea García Javier, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984.
- Mérimée Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.