

POLEMICAS TEATRALES DEL SIGLO XVIII
EN ESPAÑA Y EN INGLATERRA

Tesis doctoral
presentada por Gema Vives Rofes.
Director: Francisco Lafarga Maduell.
Departament d'Humanitats. Universitat Pompeu Fabra.

Barcelona. Julio de 2000.

INDICE

Introducción general	4
----------------------------	---

PRIMERA PARTE

I.1. Moratín y Sheridan, hombres de teatro	8
I.2. <i>La comedia nueva</i>	16
I.2.1. Don Eleuterio (Los autores; el repertorio)	21
I.2.2. Don Serapio (El público; los actores)	31
I.2.3. Don Pedro. Don Antonio. (La postura de los ilustrados)	40
I.2.4. Doña Agustina. Doña Mariquita. Don Hermógenes. (Las moralejas de la obra)	61
I.2.5. Conclusión	64
I.3. <i>The Critic</i>	66
I.3.1. Resumen del argumento	68
I.3.2. Dangle (El público)	70
I.3.3. Puff. Sir Fretful Plagiary. (El repertorio)	75
I.3.4. Sneer (La polémica)	84
I.3.5. Conclusión	94
I.4. <i>La comedia nueva y The Critic</i> . Similitudes y diferencias	96

SEGUNDA PARTE

II.1.	Introducción: la metáfora política y la metáfora climática	104
II.2.	La crítica literaria de la época en España y en Inglaterra. Ejes en los que puede articularse	119
II.2.1.	El sentimiento patriótico	122
	Conclusiones	185
II.2.2.	La religión	189
	Conclusiones	222
II.2.3.	La política	223
	Conclusiones	256
III.	Conclusiones generales	258
Apéndice: Recepción de un elemento foráneo: la ópera		
	italiana en España y en Inglaterra	265
	Conclusiones del apéndice	282
	Notas	283
	Bibliografía.	304

Introducción general

La presente tesis doctoral consta de dos partes. En la primera estableceré una comparación entre dos obras metateatrales de finales del siglo XVIII, *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín y *The Critic* de Richard Brinsley Sheridan, examinándolas en el contexto de las polémicas teatrales que se produjeron durante el siglo XVIII en España y en Inglaterra. Aunque la coincidencia no ha llamado la atención de la crítica, a mi modo de ver merece un breve estudio. Se trata de unas obras que son ejemplo de "teatro sobre el teatro", que fueron escritas por los mejores dramaturgos del siglo dieciocho inglés y español, y que, por sus características y su interés, merecen servirnos de guía para explorar el panorama teatral dieciochesco en estos dos países.

En la segunda parte de la tesis me propongo explorar las razones de una discrepancia. En efecto, a pesar de ser muchas las similitudes entre el panorama teatral dieciochesco en España y en Inglaterra, a pesar de ser estos países herederos de una valiosa tradición teatral que tiene puntos de contacto entre sí, y aun siendo muy poderosa en ambos la influencia del clasicismo francés, en España la solución a un panorama que los neoclásicos consideran deplorable se plantea en términos de una "reforma" y esta es auspiciada por el gobierno; en Inglaterra,

en cambio, no sucede nada parecido. En esta segunda parte del trabajo, partiré de algunas obras de crítica capitales y, al hilo de los temas que tratan sus autores, examinaré el distinto valor, peso o significado de algunos "telones de fondo" de la crítica inglesa y española de la época --el patriotismo, la religión, la política--, y su relación con el mundo del teatro.

Este es un trabajo sobre una época en que el teatro era al mismo tiempo la diversión principal de la población y una de las principales potencias educadoras, algo así como lo que fue el cine para los españoles de los años cincuenta y sesenta. Hoy, a finales del siglo XX, es difícil o imposible amar el teatro, al menos en España: todo --los continuos gritos enfáticos de los actores, analfabetos funcionales de unos textos que no comprenden ni saben decir, la bobalicona ineptitud de unos directores obsesionados con hacer "divertidos" y "actuales" a los autores dramáticos de épocas pasadas, la canalización del talento literario hacia el cine o la novela, es decir, la práctica desaparición del dramaturgo y la escasez de buenas obras de teatro actuales, el empeño de la Administración (al menos en Cataluña) por mantenerlo vivo (o más bien en la UVI) a costa de inyectarle ingentes cantidades de dinero salidas de los bolsillos de los ciudadanos... -- todo contribuye a que muchos lo sientan como algo ajeno e incluso antipático. Solo muy de tarde en tarde, y siempre por azar, el aficionado vivirá la experiencia teatral, que no requiere ni

sumas millonarias ni coliseos mastodónticos (la puesta en escena de *El despertar de la primavera* de Wedekind, realizada en los años setenta por un grupo teatral de jóvenes ("Teatre del Trànsit") en un modesto local de l'Hospitalet de Llobregat, conseguía lo que años después no consiguió Flotats en el Poliorama). Cuando digo experiencia teatral me refiero a una emoción estética --la que puede deparar el teatro-- que no se parece a ninguna otra, que es peculiar a él.

Aquel momento un poco mágico en que se levantaba el telón ya no existe: ahora ya no lo hay y, en cualquier caso, el espectador actual reserva para el cine el interés y la ilusión con las que antiguamente se iba al teatro. Hoy acude al teatro --cuando va-- un poco como quien cumple una obligación, obedeciendo unas consignas vagamente culturales y, al final, aplaude dócilmente aunque le hayan dado gato por liebre. Hace doscientos años el público silbaba, pateaba y gritaba además de aplaudir, y no solo al final de la representación, sino durante la misma. La vitalidad del teatro dieciochesco --que quizá era la de los desinhibidos espectadores de entonces-- es una de las cosas que lo hacen atractivo para el estudioso. En fin, como se verá a lo largo del trabajo, el recuento de las polémicas teatrales supone examinar, no solo las teorías estéticas entonces vigentes, sino el engarce de estas con otros factores sociológicos e históricos de gran interés.

PRIMERA PARTE

I.1. Moratín y Sheridan, hombres de teatro.

¿Fueron hombres de teatro Moratín y Sheridan? Lo fueron y, sin embargo... En ambos casos, la afirmación ha de matizarse.

Moratín fue ante todo un espectador de teatro, un gran aficionado al arte de la escena. Julián Marías (1971:102) ha resumido el talante del madrileño en esta frase: "Moratín quería tres cosas: tomar chocolate, ir al teatro todos los días y que lo dejaran en paz." Incluso después de 1814, año de la derrota francesa en la Guerra de la Independencia, durante la etapa final de desplazamientos continuos, privaciones y peligros, acude al teatro siempre que puede. "Voy al teatro irremisiblemente todas las noches", le escribe desde su exilio barcelonés a su amigo Juan Antonio Melón en 1816. (L. F. de Moratín 1973:343) ⁱ

Leandro Fernández de Moratín había nacido en Madrid en 1760. Fue el único vástago del abogado y escritor Nicolás Fernández de Moratín. El joven Leandro trabajó como joyero, pero su vocación por las letras le hacía buscar un empleo que le proporcionase, según palabras de Silvela, "en pocas horas de trabajo lo estrictamente necesario para mantener la vida y poder dedicar el resto según sus inclinaciones". (Citado por Andioc 1982:9.) Gracias a la influencia de Godoy obtuvo algunas sinecuras, viajó por Europa y pudo estrenar sus primeras obras dramáticas.

Moratin escribió poesia, libros de viajes y cientos de excelentes cartas, además de sus obras dramáticas. Al unirse en él la faceta de aficionado al teatro con su carácter esencial de hombre de letrasⁱⁱ, y teniendo en cuenta además que formó parte de la minoría ilustrada que vivió intensamente las polémicas teatrales de la segunda mitad del siglo, no es de extrañar que pusiera su pluma al servicio de la causa que él defendía: sus obras teatrales son, o bien muestras del arte dramático tal y como lo concebían los neoclásicos o (como en *La comedia nueva*) sátiras del tipo de teatro que gozaba del fervor popular en la época. En un determinado momento, durante su estancia en Inglaterra --donde las funciones de teatro a las que asiste le suscitan las comparaciones y reflexiones recogidas al final de sus *Apuntaciones sueltas sobre Inglaterra* (1793)--, le tentó quizá intervenir de una manera más directa en la evolución del teatro en España, y le propuso a Godoy un plan de reforma de los teatros, solicitando para sí el puesto de director. Sin embargo, cuando en 1799, al crearse la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros, surge la oportunidad de poner en práctica sus ideas, Moratin se inhibe: en carta dirigida a José Antonio Caballero, secretario de Gracia y Justicia, renuncia al puesto de director. Las razones que alega son de temperamento:

"El que no tenga la energía, la fortaleza, la constancia que son precisas para luchar con las pasiones de los otros hombres, desarmar sus astucias, corregir los abusos autorizados por el interés y la costumbre y hacerles obedecer a lo que piden la justicia y el orden, despídase de gobernarlos y no admita jamás encargos para los cuales,

si le faltan las prendas del carácter, de nada le pueden aprovechar todas las otras.

(.....)

Mi temperamento, mis inclinaciones, el quebranto que empieza a padecer mi salud, el amor al estudio y la ninguna práctica que tengo de hacerme respetar y obedecer, son inconvenientes tan poderosos que faltaría a mi conciencia y mi honor, si a pesar de ellos admitiese una obligación que estoi seguro de no poder desempeñar." (L. F. de Moratín 1973: 237)

Y menciona también su deseo de dedicar tiempo a la literatura dramática:

"Nada puede esperarse de mí, sino que a las pocas obras que he dado al teatro sigan otras en adelante menos imperfectas y esto sólo podrá verificarse, no entre los afanes continuos de una dirección tan extensa, tan difícil, que tantos desvelos pide, y para la qual me reconozco inútil, sino en la tranquilidad de una vida retirada y agena de tales cuidados y agitaciones". (L. F. de Moratín 1973:238)

En el tono de la carta y en las repetidas expresiones del tipo

"... difícilmente se hallará otro menos apto que yo..."

"... no añadirme obligaciones que no puedo desempeñar..."

"...un empleo, que no solo es superior a mis fuerzas, sino que puesto a mi cuidado resultaría en perjuicio del Teatro mismo..." (L. F. de Moratín 1973: 237,238)

se adivina que al retraído madrileño, amante de los libros y de la tranquilidad, le entraban sudores solo de imaginarse bregando con cómicos, empresarios teatrales y representantes de los poderes públicos. ⁱⁱⁱ

Hasta el año 1806 se van sucediendo los estrenos: *El barón* (1803), *La mojigata* (1804) y, en 1806, *El sí de las niñas*. (*El*

viejo y la niña y *La comedia nueva* se habían estrenado en 1790 y 1792 respectivamente.)

¿Hubiera seguido escribiendo teatro Moratín de no estallar, en 1808, la guerra que le cambió la vida? Parece que no. René Andioc dice al respecto: "Se puede afirmar que a los cuarenta y ocho años, don Leandro ya no tenía la intención de seguir escribiendo para el teatro", y a continuación cita el siguiente pasaje de una carta de Moratín:

"...la llamo última [a la comedia *El sí de las niñas*] porque no quisiera gastar el tiempo en componer más obras de esta especie. Trato ahora de hacer una edición magnífica de las cinco Comedias que he publicado hasta ahora, y las acompañaré con un prólogo en que daré una idea de las vicisitudes de la Poesía escénica en España durante el siglo XVIII..." (Citado por Andioc 1982:19.)

¿Razones para dar por terminada su carrera de dramaturgo? Andioc, remitiéndose a Silvela, menciona dos: "Los violentos ataques de sus adversarios y últimamente la denuncia al Santo Oficio en 1806 le aburrieron de tal suerte que determinó por fin abandonar varias comedias que tenía en el telar y cuyos apuntes prefirió destruir" (Andioc 1982:19).

En resumidas cuentas: la actividad de Moratín como autor dramático se prolonga durante unos veinte años. (Vivió sesenta y ocho.) Durante este período tiene la oportunidad de poner en práctica sus ideas reformistas pero renuncia a hacerlo, en buena medida porque ello le hubiera supuesto tener que zambullirse en el mundo de la farándula (asistir a los ensayos, codearse con los cómicos, hacer concesiones...) y no era, en este sentido de la expresión, un "hombre de teatro". Sin

embargo, su pasión por el arte dramático ---como espectador y como estudioso--- se mantuvo hasta el final. Ya viejo, preparó sus *Orígenes del teatro español*, y unos meses antes de morir, le escribía desde París a Manuel García de la Prada:

"El frío de este invierno es endemoniado por acá: yo, en el destierro en que vivo, me estoy metido en casa de noche y de día, sin atreverme a sacar las narices de la puerta afuera. Nadie viene a verme, por que yo no voy a ver a nadie, y los placeres de teatro que yo disfruto se reducen a ver los títulos de las piezas que se echan, en la lista que ponen los diarios. (...) pero como siempre vivimos en lo futuro y renegamos de lo presente, quiero y es mi voluntad (si el tiempo mejora y hay verano en este lugar) aprovecharle en pasearme y divertirme de todos los modos imaginables, y habrá boulevard, y Vincennes, y P la Chaise, y Versailles, y S. Germain, y St Denis, restauradores, Tortoni, teatros, Tivoli, putas y pulchinelas." (L.F. de Moratín 1973: 696-697)

En el umbral de ese verano ---en la noche del veinte al veintiuno de junio de 1828--- murió Fernández de Moratín en su exilio parisino.

Richard Brinsley Sheridan nació en Dublín, probablemente en 1751--- es decir, nueve años antes que Moratín. Su madre era novelista y dramaturga; su padre, un actor que más tarde cambió de profesión: se hizo maestro de elocución y compiló un diccionario. En 1764 la familia se trasladó a Inglaterra huyendo de los acreedores y Sheridan nunca volvió a su país natal.

En Bath, donde su padre había establecido una "Academia de Oratoria", el joven Sheridan conoció a Elizabeth Ann Linley, una soprano que a los dieciséis años ya gozaba de cierta

celebridad por su belleza y buena voz. Los episodios que preceden a la boda de ambos --un viaje a Francia para dejar a la muchacha en un convento, a salvo de las atenciones de un pretendiente desagradable, una primera boda sin efectos legales pues los contrayentes eran menores de edad, los dos duelos en que tuvo que batirse Sheridan con el pretendiente, la oposición de las familias a la boda... --resultan hoy espectacularmente románticos. Fueran o no "traumáticos" para Sheridan, como quiere Katharine Worth, sí es cierto que le proporcionaron materia para sus futuras obras de teatro:

"That the experience was in fact traumatic is suggested by the way it continually reappears in his plays; duels, elopements, slander and journalistic exaggerations are the 'matter' on which he works his comic alchemy." (Worth 1992:23)

Una vez instalado el matrimonio en Londres, Sheridan se puso a escribir para ganarse el sustento. Su primera comedia, *The Rivals*, se estrenó en el teatro de Covent Garden en 1775. Poco después estrenó la farsa *St. Patrick's Day* y la ópera cómica *The Duenna*, con música de su suegro. El enorme éxito de esta obra ^{iv} consolidó su fama a los veinticuatro años, y después de solo uno de escribir para la escena.

El famoso actor David Garrick, a punto de retirarse, se fijó en el joven dramaturgo para que le sucediera como empresario y director artístico del teatro de Drury Lane, y así fue como Sheridan se convirtió en un verdadero "hombre de teatro"... al menos durante unos años. De 1776 a 1779 realizó algunas adaptaciones de "Restoration comedies", suavizadas y

expurgadas para acomodarlas al gusto de la época; escribió su obra maestra --*The School for Scandal* (1777)-- y una curiosa sátira sobre las convenciones teatrales, *The Critic* (1779), de la que se hablará por extenso más adelante. Y ya no escribió más comedias. Su carrera de dramaturgo había durado cinco años. (Veinte años más tarde iba a escribir una tragedia, *Pizarro* ^v, que, aunque hoy se considera sin valor artístico por demasiado melodramática, es expresión de las arraigadas creencias de Sheridan en la libertad y la revolución.) ^{vi}

A partir de 1780, la política se convierte en su principal ocupación. Entró en el Parlamento, ejerció algunos cargos políticos, y durante más de treinta años fue miembro del partido de la oposición --los llamados *whigs*-- en una época de gobierno *tory*. Sus discursos políticos le ganaron fama de orador brillante y persuasivo. ^{vii}

Durante este largo período mantuvo una relación solo esporádica con el teatro de Drury Lane. Pero fue él quien ideó y dirigió la reconstrucción (1791-94) del edificio del teatro... aunque el nuevo y lujoso Drury Lane fue pasto de las llamas en 1809.

El instinto teatral para lo que quería el público lo conservó hasta el final: la tragedia *Pizarro* (1799), ya mencionada, tenía todos los ingredientes para gustar en ese momento de incipiente Romanticismo: grandilocuencia, abundancia de episodios melodramáticos, decorados espectaculares, el tema de la heroicidad de unos indios que se rebelan ante la cruel opresión de los tiranos españoles...

Durante los últimos años se acentúan sus endémicas dificultades económicas y sus problemas con la bebida. Acosado por alguaciles y acreedores hasta el final, Sheridan murió en Londres, el siete de julio de 1816.

A pesar de lo diverso de sus biografías y caracteres, una coincidencia entre Moratín y Sheridan es que ninguno de los dos poseía un título universitario, a diferencia de los que formaban los círculos en que se movían ---círculo literario en el caso de Moratín, y político y diplomático en el de Sheridan.^{viii} Más nos interesa otro paralelismo entre ellos: tienen solo un pie en el mundo del teatro; el otro lo tienen fuera... y por propia voluntad. No cabe dudar del interés apasionado que sienten por el arte dramático. Pero las palabras que Sheridan pronunció el día en que entró en el Parlamento ("This is the happiest day of my life")^{ix} y las expresiones de renuncia de Moratín en la carta de la que ya hemos citado, dejan entrever una actitud ambivalente probablemente relacionada con el carácter esencialmente paradójico --o al menos híbrido-- del teatro, que es representación pero también texto literario; o parafraseando a Díez Borque: el teatro como unas espúrias presencias visuales frente a la posibilidad de una individual recreación interior; el carácter físico de actos irrepetibles frente a la inmutable belleza de la palabra escrita; en fin, la "marginalidad" de la farándula y sus hombres frente a la "normalidad" del lector arrellanado --atrincherado-- en su butaca.^x

I.2. *La comedia nueva*

La comedia nueva se estrenó el siete de febrero de 1792 en el teatro del Príncipe de Madrid. Se trata de una obra breve, en dos actos, escrita en prosa, que, al igual que *The Critic* de Sheridan, ha solido representarse formando parte de un "programa doble". John Dowling, en el estudio preliminar a su edición de la obra, nos dice que en los años siguientes al de su estreno, "*La comedia nueva* aparecía con frecuencia en los teatros de Madrid, precedida o seguida por las mismas comedias que satirizaba" (Dowling 1982:55).

El argumento es sencillo: don Eleuterio, un dramaturgo novel, ha escrito una comedia heroica, y está comiendo con su familia en un café de Madrid pocas horas antes del estreno. Don Hermógenes es un fatuo que le alaba la comedia; si esta tiene éxito, podrá casarse con su prometida Mariquita, hermana de don Eleuterio. A don Pedro, un hombre culto y de carácter serio, le irritan tanto --por disparatados-- los trozos de la comedia que oye leer, que abandona el café. Los otros personajes que aparecen en este primer acto son doña Agustina, esposa del dramaturgo, Pipí, el camarero, don Serapio, gran aficionado al teatro, y don Antonio, amigo de don Pedro pero más bromista y menos intransigente que este.

La acción del segundo acto se desarrolla en el mismo lugar. Don Eleuterio y sus acompañantes van al teatro donde se representa "*El cerco de Viena*" y asisten al fracaso total de la

comedia. De vuelta en el café, discuten con don Hermógenes y el pedante se desentiende de ellos y se marcha. Don Pedro, enterado de que el aspirante a dramaturgo se ha puesto a escribir teatro para sacar adelante a su numerosa familia, se apiada de ellos, los toma bajo su protección, y promete conseguir un empleo a don Eleuterio si éste, a su vez, promete no volver a coger la pluma... excepto como escribiente. Ellos quedan desengañados y agradecidos.

La comedia nueva (el título se refiere, claro, a la comedia que ha escrito don Eleuterio) es una comedia atípica, y no solo por su carácter metateatral. En realidad tiene mucho de sátira, y Moratín le ha dado forma dramática como podía haberle dado forma poética o ensayística. (De hecho, los mismos temas y casi el mismo tono de la obra aparecen en otros escritos suyos: en prólogos y cartas, en *La derrota de los pedantes*...)

Quizá resulte útil, en este punto, recordar algunos conceptos de la obra de Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Frye se pregunta si hay categorías narrativas de literatura más amplias que los géneros literarios y lógicamente anteriores a ellos. Según él, hay cuatro categorías tales: lo romántico, lo trágico, lo cómico y lo irónico o satírico. A estos cuatro elementos narrativos pregenéricos los llama "mythoi" o tramas genéricas. Añade este autor que, por la experiencia que tenemos de estos "mythoi", es fácil darse cuenta de que forman dos pares opuestos. La tragedia y la comedia contrastan entre sí, y

lo mismo sucede con el romance ("romance") y la ironía, paladines de lo ideal y lo real respectivamente. Por otro lado, la comedia se transforma gradualmente en sátira por uno de sus extremos y en romance ("romance") por el otro; el romance puede ser cómico o trágico; lo trágico abarca desde el romance elevado ("high romance") hasta un realismo amargo e irónico.

Pues bien: la comedia como elemento pregenérico, llamada, en la obra de Frye, "the mythos of spring", puede adoptar la forma teatral o dramática, pero no necesariamente; lo mismo pasa con lo irónico o satírico. Después de advertir que "it will be most convenient to work out the theory of comic construction from drama, using illustrations from fiction only incidentally" (Frye 1990: 163) (supongo que porque, históricamente, la categoría de lo cómico ha solido encarnarse en obras teatrales), Frye resume el esquema argumental de la mayoría de comedias:

"What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will. (...) At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, anagnorisis or cognitio." (Frye 1990:163)

En *La comedia nueva* no hay historia de amor que merezca este nombre; tampoco los más jóvenes consiguen "burlar" a la

figura paterna --don Pedro en este caso-- y salirse con la suya, sino que es el *senex iratus* el que finalmente muestra "tener razón", y la anagnórisis consiste para don Eleuterio y su mujer en un "aceptar su destino"... y el que les conceda don Pedro. El festejo que al final de la mayoría de comedias señala el advenimiento de la nueva sociedad falta en *La comedia nueva*... que empieze, eso sí, con la animada comida que luego acontecimientos y personas se encargarán de aguar. Las bodas son frecuentes al término de una comedia, y en *La comedia nueva* la única boda de que se habla está muy en ciernes... y se deshace en el segundo acto.

Sí se trata en la obra de Moratín el tema --importante en la comedia-- del engaño y el desengaño, o, en palabras de Frye, "the theme of creating and dispelling illusion (...): the illusions caused by disguise, obsession, hypocrisy, or unknown parentage", pero los engañados en este caso no son los viejos sino los jóvenes, y por tanto se da una perversa inversión del movimiento natural en la comedia, que es "the movement (...) from a society controlled by habit, ritual bondage, arbitrary law and the older characters to a society controlled by youth and pragmatic freedom" (Frye 1990:169).

Vieron muy claro el carácter atípico de esta comedia las mujeres que, al estrenarse la obra, fueron dejando la cazuela más y más vacía a medida que pasaban los seis días que permaneció en cartel ^{xi} : no había historia de amor, no había final feliz... y el debate literario no les interesaba.

¿Es entonces *La comedia nueva* una sátira escenificada? Creo que sí, pues cumple los dos requisitos necesarios para que pueda hablarse de sátira --"one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack" (Frye 1990:224)-- aunque solo una pequeña parte de la sociedad española de la época sentía como grotescos o absurdos los "disparates" de las comedias heroicas, y por tanto consideraba necesario atacar a sus autores...^{xii} Cuando más adelante compare a *La comedia nueva* con *The Critic* se verá que esta enfoca y resuelve el ataque de otra manera.

I.2.1. Don Eleuterio (Los autores; el repertorio.)

En don Eleuterio Crispín de Andorra pretende retratar Moratín a un determinado tipo de dramaturgo de la época. El personaje de la comedia es un joven honrado, sin empleo fijo y con una numerosa familia a la que mantener. Anteriormente ha trabajado de escribiente en una lotería y como mayordomo de un caballero indiano. Al morir éste, se pone a escribir comedias con la esperanza de obtener éxitos en el mundo del teatro o, al menos, y para expresarlo en palabras del camarero Pipí:

"Lo que él dice, si me sopla la musa, puedo ganar un pedazo de pan para mantener aquellos angelitos, y así ir trampeando hasta que Dios quiera abrir camino". (L.F. de Moratín 1982: 69)

¿Quiénes eran estos autores y qué tipo de teatro escribían? Como en Madrid la demanda de comedias --en especial de los llamados subgéneros literarios, que eran los de más éxito-- era incesante, la necesidad de las compañías de renovar continuamente el repertorio obligaba a los dramaturgos populares --es decir, a los que respondían a esta demanda popular-- a un trabajo rápido y poco esmerado. Estos "ingenios" o poetas --pues se usaban aún los términos del Siglo de Oro--, eran "cómicos o apuntadores, algún covachuelista, criados de gente de nobleza o clérigos de aldea, gente que buscaba en el teatro un suplemento a sus escasos medios económicos" (Palacios 1988:133). A estos escritores se refiere el corregidor Juan de

Morales al responder al plan de Moratín de 1792; aunque él se declara favorable al teatro popular, concede que

"...la maior parte de lo que se escribe en el día es malo, los autores que se dedican a escribir piezas para el teatro los más son mercenarios, que escriben una comedia por que les den 60 o 70 pesos: su obgeto principal es este pequeño interés, y así en quatro días trabajan una pieza para el teatro, quando los hombres más grandes han necesitado mucho tiempo para meditarlas y escribirlas." (Citado por Palacios 1988:297.)

Según Emilio Palacios, la competencia que se establecía entre estos autores les hacía subordinar la calidad artística de su trabajo "a los intereses de los cómicos a los que se destinaban determinados papeles, o [rebajar] la cuantía del pago para ser una especie de suministrador oficial de la temporada." (1988:298)

Así, en la primera escena de *La comedia nueva*, Pipí, haciendo de portavoz de los sueños de Eleuterio, le dice a don Antonio:

"Porque, lo que él dice, si yo me pudiera ajustar con los cómicos a jornal, entonces (....) todos los meses sacaría dos o tres comedias... " (L. F. de Moratín 1984:68)

Esta concertación entre autores y cómicos que, a su vez, conocían perfectamente los gustos del público, favorecía el éxito de las obras, pues los autores escribían sin empalago exactamente lo que gustaba al destinatario final.

El protagonista de la obra de Moratín no solo está en buenas relaciones con los actores del teatro en que se ha de estrenar su comedia; como en la época existía una rivalidad feroz entre el público partidario del teatro del Príncipe--los

llamados *chorizos*-- y el del teatro de la Cruz --*los polacos*--^{xiii} y como la estruendosa hostilidad o el apoyo incondicional de una facción podía hacer fracasar o triunfar una obra, el precavido don Eleuterio cultivaba también la amistad de los cómicos y aficionados del otro corral. Así lo explica su esposa doña Agustina:

"Sí, te parecerá que tu hermano es lerdo y que ha trabajado poco estos días para que no le suceda un chasco. El se ha hecho ya amigo de los principales apasionados del otro corral; ha estado con ellos; les ha recomendado la comedia, y les ha prometido que la primera que componga será para su compañía. Además de eso, la dama de allá le quiere mucho; él va todos los días a su casa a ver si se la ofrece algo, y cualquiera cosa que allí ocurre, nadie la hace sino mi marido. D. Eleuterio, tráigame usted un par de libras de manteca. D. Eleuterio, eche usted un poco de alpiste a ese canario. D. Eleuterio, dé usted una vuelta por la cocina y vea usted si empieza a espumar aquel puchero; y él, ya se ve, lo hace todo con una prontitud y un agrado, que no hay más que pedir; porque en fin el que necesita, es preciso que..." (L. F. de Moratín 1984:106-7)

La producción de estos dramaturgos solía ser muy numerosa y, lógicamente, de calidad desigual... cuando no uniformemente baja. Sin embargo, como la mayoría de españoles de la época, estaban familiarizados con la literatura de cordel y las coplas populares --que suministraban muchas de las historias que más agradaba al público ver sobre la escena-- y, cuando eran cómicos o apuntadores, habían aprendido en el trabajo diario los mecanismos elementales de la construcción de un texto dramático. Por tanto, y a pesar de la burla de Moratín ("...todos los meses sacaría dos o tres comedias... Como es tan hábil" (1984:68)), habilidad, facilidad, un cierto oficio es justamente lo que no se puede negar que tuvieran. Como dice de

estos "escribidores" Emilio Palacios, después de señalar sus defectos y limitaciones:

"Con todo, eran ingenios de vena fácil y mente imaginativa que convertían una simple noticia, o un breve relato nacional o extraño, en un largo comedión, o tenían habilidad para serializar biografías o libros de historia. Lo que el sosiego no producía, lo conseguía el oficio y la imaginación." (1988: 298)

¿Qué tipo de teatro escribían estos autores? Responder a esta pregunta nos obligará a dar un breve repaso al repertorio de la época.

En el siglo XVIII pervive, por una parte, el teatro del Siglo de Oro, aunque según los estudios realizados por René Andioc (1987: 13-182), el público va perdiendo interés, a medida que avanza el siglo, por unas obras que reflejan unas costumbres con las que ya no se identifica. Hasta el punto de que en 1793, el corregidor M. Guzmán y Tovar escribía a Moratín, en respuesta al plan que este había propuesto a Godoy un año antes:

"...las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro". (Citado por Andioc 1987:20.)

Hacia los años setenta, y por influencia de las ideas de la minoría ilustrada (que, como veremos más adelante, atacaba al teatro áureo por estéticamente desarreglado y moralmente perjudicial), se inicia una etapa de refundiciones y adaptaciones de estas obras. Mención aparte merecen los autos sacramentales, que, hasta ser prohibidos en 1765, se

representaban todos los años con el mismo aparato escénico que las "comedias de teatro" y se mantenían en cartel varias semanas, y los dramas líricos ("ópera", "zarzuela" o "melodrama") que tienen mucho éxito a lo largo de todo el siglo.

Por otra parte nos encontramos con un teatro cultivado por los dramaturgos contemporáneos --como el don Eleuterio satirizado en *La comedia nueva*-- pero siguiendo las fórmulas tradicionales, es decir, la estética barroca. Se ponen de moda las comedias de magia, las de santos, las heroico-militares, las de jaques y bandoleros, y las comedias de figurón; y estos géneros o subgéneros son, junto con los sainetes, los que gozan de mayor aceptación a lo largo de todo el siglo. Dice Andioc que "el parentesco de todos estos géneros queda atestiguado por la frecuencia con que un mismo autor abordó unos y otros a lo largo de su carrera dramática" (1987:67).

¿Qué tenían en común los géneros mencionados, y por qué perviven a pesar de los ataques de la Iglesia, por un lado, y de los ilustrados por otro?

En primer lugar, tienen en común la complejidad de su puesta en escena. El público concebía el teatro ante todo como una diversión, y prefería las comedias "de teatro" (en el argot de la época) a las sencillas. Las obras que más gustaban eran las que tenían ingredientes que dejaran "suspensos" a los espectadores: decorados variados y bien hechos, trajes vistosos, espectaculares efectos de tramoya para representar

milagros, acontecimientos maravillosos o accidentes de la naturaleza, acrobacias, música, canciones, coreografía...

Este elemento espectacular de gran parte del teatro de la época, lo relaciona Andioc en su obra ya citada con las diversiones a que de tanto en tanto podía entregarse el pueblo de Madrid, y reproduce un bonito texto de Moratín que, ciertamente, muestra "cómo la comedia de teatro (...) con ser una invitación a la evasión, no menos se apoya en lo cotidiano, en el sentido de que tiende a constituir una *síntesis de los acontecimientos notables que abstraen* a los madrileños de sus *ocupaciones habituales*" (Andioc 1987:74).

El pasaje de Moratín que reproduce poco después es éste:

"¿No ha visto V. pararse la gente en los portales de la Plaza Mayor a ver cómo llueve? ¿No ha visto V. llenarse de pueblo la calle de Toledo y la plazuela de la Cebada el día de ahorcado? ¿No ha observado V. cuán aficionada es la juventud madrileña a todo baile de guitarrilla, de violines o de trompas? ¿No ha visto V. ese mismo tamborón y esos platillos en la Puerta del Sol, y esas evoluciones y ese estrépito de fusilería y cañonazos en los ejercicios y en los entierros militares, y a nuestro vulgo correr ansioso para gozar de tal espectáculo...? Pues, ¿qué mucho será que venga a ver en el teatro lo mismo que le divierte en las casas particulares, en la Plaza, en las calles, en los altos de Chamberí y en la pradera del Canal?"

También el don Gonzalo de la obra de Iriarte *La señorita malcriada* sitúa al teatro en el mismo plano que otras diversiones habituales:

" Voi lo mismo a una comedia
que a ver una encorozada.
viene algún Predicador
famoso: no se me escapa.
Que hai ópera nueva: a verla;
una boda: a presenciirla;
un gigante, un avechucho,
un monstruo a tanto la entrada,
volatines, nacimientos,

sombras Chinas, y otras farsas:
el primerito (.....)"

(Citado por Andioc 1987:89.)

La mentalidad --la psicología social-- que implican pasajes como estos da pie a este autor a desarrollar unas interesantes consideraciones sobre el papel de lo maravilloso en la vida del español de la época, y su relación con la superstición y la religión. ^{xiv}

¿Qué más tenían en común estos géneros? En todos ellos hay algo --la magia del personaje que tiene poderes, en las comedias de magia; el desafío al orden establecido de quienes se sitúan al margen de la ley, en las comedias de bandoleros; la transformación visual que se opera en el santo y lo convierte en la imagen que la iconografía transmitirá de él, en las comedias de santo; las hazañas heroicas de los protagonistas de las comedias militares, en éstas--, que supone para el protagonista (y, por tanto, para el espectador identificado con él) el medio de "transgredir victoriosamente una barrera social", en palabras de Andioc.

Acerca de las comedias de magia, que fueron las de mayor éxito de público a lo largo del siglo, escribe este autor que "con el placer estético propiamente dicho ofrece al espectador la ilusión de una realización total de su ser, de una plenitud que le niega el orden social vigente" (1987:96).

En cuanto a las comedias militares --muy emparentadas con las heroicas, como la que ha escrito el personaje de *La comedia nueva*--, dice René Andioc:

"...el despliegue de tropas en el escenario, los lances bélicos, en general todo aquello que tiene relación con la actividad militar, goza de un prejuicio favorable, esencialmente porque el oficio de las armas coloca también (...) por encima de la condición común a quien lo ejerce; es en parte el prestigio social de la milicia el que sustenta el placer estético suscitado por una escena de batalla o una revista de armas. Ejército es sinónimo de promoción, a la vez porque su alma es la nobleza y porque ofrece al que se alista --es el argumento de los reclutadores-- la posibilidad de huir de una mediocridad laboriosa." (1987:97)

En los últimos decenios del siglo, además del repertorio mencionado hasta ahora, empieza a darse el fenómeno del éxito de la comedia sentimental. Era un género nuevo, distinto de la tragedia en que sus personajes eran de clase media (a menudo comerciantes que protagonizan una intriga propia de la vida real), y distinto de la comedia en tener un carácter serio: lo cómico estaba ausente o muy atenuado. Se la llama también "drama urbano" o "burgués." Andioc sostiene en su obra que "el idéntico éxito de ambas categorías [se refiere a las comedias de teatro, sobre todo las de magia y las heroico-militares, que a finales de siglo aún gustaban y no habían podido ser erradicadas por los neoclásicos, y por otro lado a las comedias sentimentales, aparentemente tan distintas] a lo largo de un mismo período implica necesariamente que una y otra, pero *cada cual a su manera*, responden a necesidades análogas" (1987:104).

Andioc concluye que lo común a ambas categorías, a pesar de sus aparentes diferencias, es el tema siempre atractivo de la promoción del individuo.

Por último, hay que mencionar también como género favorito del público al sainete, cuya producción fue abundantísima en la

segunda mitad del siglo. Los mejores son los de Ramón de la Cruz, y se caracterizan por una comicidad menos burda que la de los entremeses, la estrecha relación de personajes y situaciones con el entorno cotidiano de los espectadores, la creación de tipos de la época (majos, petimetres...) y un diálogo animado, gracioso y castizo.

La producción de tragedias y comedias escritas según los criterios neoclásicos comienza a mediados de siglo, es escasa, y con la excepción de *El sí de las niñas* de Moratín no consigue ningún éxito de público comparable al de los géneros mencionados hasta ahora.

Volvamos a *La comedia nueva* y a su protagonista. Aunque Moratín, en el prólogo a la edición príncipe, negó que hubiese querido retratar a alguien en particular, varias coincidencias entre las circunstancias biográficas de don Eleuterio y las de un autor de la época --Luciano Francisco Comella-- han hecho que se haya visto a éste como modelo de aquél. El propio Comella se sintió aludido hasta el punto de elevar una protesta al Presidente del Consejo de Castilla, apelando a las leyes que prohibían una sátira directa; pero los censores a cuyas manos pasó el proceso eran amigos de Moratín y no pudo evitar que la comedia se estrenase.

Comella, natural de Vic pero radicado en Madrid desde muy joven, escribió más de cien obras ^{xv} a lo largo de una vida dedicada al teatro. Cultivó todos los géneros --también el chico-- y sus obras, aunque de poco mérito literario,

resultaban muy del agrado tanto de los actores como del público de la época; pero, según dice Dowling (1982:44), "tal era la economía del teatro de entonces que Comella jamás disfrutó de una adecuada recompensa por su popularidad". Escribió varias comedias heroicas, una de las cuales --*El sitio de Calés* (1790), versión de la tragedia francesa *Le Siège de Calais* (1765) de Belloy-- fue el modelo para *El gran cerco de Viena* de la obra de Moratín.

Resulta irónico y un poco injusto que alguien que supo conectar tan bien con el público de la época, y ofrecerle, según Dowling, "un repertorio enriquecido con los valores teatrales de la música y el espectáculo" (1984:45), haya pasado a la historia literaria por ser la inspiración para un personaje de ficción que en el día de su primer estreno recibe un abucheo tal que renuncia para siempre jamás a escribir para la escena... Claro que, como dice Andioc al referirse a la única pero garrafal inverosimilitud de *La comedia nueva* --la bronca general que recibe *El gran cerco de Viena* a pesar de apreciarla Don Serapio y el camarero Pipí, cuyos gustos coinciden con el de la mayoría--, "para censurar con eficacia lo que entonces era la regla, no había más remedio ni más lógica que presentarlo como una excepción..." (Andioc 1995b:562). ^{xvi}

I.2.2. Don Serapio (El público; los actores.)

Don Serapio, "apasionado del teatro" según reza el reparto, es un personaje secundario. Amigo de don Eleuterio, ha compuesto el matrimonio entre Mariquita y don Hermógenes, y don Antonio lo define así:

"... es aquel bullebulle que hace gestos a las cómicas, y las tira dulces a la silla cuando pasan, y va todos los días a saber quién dio cuchillada". (L.F. de Moratín 1982:66)

Tanto este personaje como el de Pipí nos recuerdan la vitalidad que tenía el teatro en el siglo XVIII y lo que atraía a personas de todas las clases sociales.

En el año en que se estrenó *La comedia nueva* había tres teatros públicos en Madrid: el de la Cruz, el del Príncipe y el de los Caños del Peral, éste dedicado a la ópera. Cada uno de los dos primeros tenía cabida para unas dos mil personas. Según Dowling (1982:34), "estaban en tales condiciones que el público se solía poner su ropa más vieja para asistir a ellos". ^{xvii} ¿Cuál era la composición de ese público?

Recordemos que las localidades más baratas eran las del patio; allí, los hombres veían la función de pie. (En los teatros españoles hombres y mujeres estaban separados --excepto en los aposentos.)^{xviii} Pagaban un suplemento los que querían sentarse en los bancos de patio, en las gradas o, los más

adinerados, en los asientos de luneta ---las actuales butacas de patio, que entonces eran solo unas pocas filas situadas en la parte delantera del patio. Por una puerta distinta entraban los ocupantes de la cazuela --un ancho palco situado al fondo del patio y reservado a las mujeres--, los aposentos o palcos --que se alquilaban por lo general a una familia--, y la tertulia --situada encima de los tres pisos de aposentos y donde se acomodaban eclesiásticos y literatos--. Según Andioc, "el abanico de precios (...) reflejaba con alguna aproximación la división de la sociedad (...) en dos grupos", y cita al corregidor Armona --que fue juez protector de los teatros-- según el cual las lunetas y los aposentos son "las partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo rico", mientras que "la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al pueblo bajo" (1995a:307).

Concluye Andioc que "la asistencia popular era bastante importante en los coliseos madrileños, exceptuando el de los Caños del Peral, cuyas entradas distaban mucho de estar al alcance de todos". Otra conclusión a la que llega es que "la composición de los teatros no ofrecía homología con la de la población de la Villa y Corte", puesto que en aquellos predominaba el elemento masculino (75% de hombres y 25% de mujeres, aproximadamente) y que, según los precios de las entradas y los jornales de la época, muchos trabajadores no podían acudir o les suponía un gran sacrificio hacerlo. Con todo, a partir del número de entradas conseguidas en el teatro de la Cruz del 25 de diciembre de 1781 al 17 de enero de 1782

por una comedia de magia, se ha calculado que durante aquel período un madrileño de cada seis iba al teatro (frente a uno de cada diez en Valencia y uno de cada ocho durante la primera mitad del siglo en París). (Véase Andioc 1995a:311.)

Era un público muy turbulento ^{xix}, que manifestaba abierta y ruidosamente su reacción de agrado o desagrado ante lo que se le ofrecía en el escenario. Los "chorizos" y "polacos" eran sobre todo gentes del patio y las gradas, y sus frecuentes alborotos, motivo de irritación para la minoría culta. Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* (1790), se queja de la gritería y el desorden que solían reinar en los teatros, y los atribuye a las condiciones incómodas en que tenía que ver la función el espectador del patio (de puntillas, pisoteado, empujado, etc.).

"Entonces --dice el escritor asturiano-- es cuando del montón de la chusma sale el grito del insolente mosquetero, las palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el murmullo general, que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador." (Jovellanos 1993:386)

La solución que propone es que se pongan asientos en todo el patio: esta y otras mejoras encarecerán el precio, pero ello no es grave, pues

"conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa." (Jovellanos 1993: 387)

Aunque el Plan de Jovellanos (que, por supuesto, contenía otras muchas sugerencias para mejorar el teatro en España) no se llevó a cabo, a finales del decenio la Junta de Reforma de los Teatros aumentó, en efecto, los precios de las entradas; como además se seleccionaron las obras teatrales y desaparecieron muchas que eran del gusto del público, descendió notablemente la concurrencia. Este hecho fue decisivo en el fracaso de la Junta de Reforma, que fue cesada en enero de 1802.

Volvamos a *La comedia nueva*. Poco después de su estreno, Moratín escribe a su amigo Juan Pablo Forner y le cuenta en estos términos el intento de los "chorizos" --los partidarios de la compañía rival del teatro del Príncipe-- por hacerla fracasar:

"La turbamulta de los Chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, y los autorcillos famélicos y sus partidarios, ocuparon una gran parte del patio y los extremos de las gradas; todo fue bien, el público aplaudió donde era menester; pero cuando en el segundo acto habla don Serapio de los pimientos en vinagre, fue tal la conmoción de la plebe choriza y el rumor que empezó a levantarse que yo temí que daban con la comedia y conmigo en los infiernos; pero los que no comen pimientos los hicieron callar y sufrir, y se acabó la representación con un aplauso general que bastó a vengarme de los trabajos padecidos. No obstante, como se desató tanto demonio por calles y rincones diciendo pestes de ella, quedó incierto su crédito el primer día; pero el éxito del segundo, así como el de los siete que duró, fue tan completo que excedió a las esperanzas que todos teníamos." (Citado por Dowling 1982:49.)

Es interesante, sin embargo, contrastar este testimonio del autor de la comedia con la conclusión que saca un estudioso

actual tras estudiar detalladamente la afluencia de público en esos días. Hela aquí:

"...los silbidos del patio que tanto impresionaron a Leandro quedan confirmados en cierta medida por la escasa participación popular que se observa a partir del segundo día de representación, mientras las localidades de precio más elevado se mantienen a un nivel relativamente alto: el público se dio perfectamente cuenta de que la obra iba dirigida contra una fórmula dramática apreciada de la mayoría". (Andioc 1995b:563)

Los actores de Madrid vivían en el barrio de Atocha, entonces lleno de fondas, bodegones, cafés, etc. y frecuentado por los aficionados --como el don Serapio de *La comedia nueva*-- a discutir de versos, teatro o toros. Desde el siglo anterior estaban agremiados, y subvencionaban un montepío que ayudaba a los ya jubilados. La vida de los cómicos era alegre pero dura: las representaciones duraban entre cuatro y cinco horas, y como el repertorio se renovaba muy a menudo, disponían de poco tiempo para estudiar los nuevos papeles y ensayar: de ahí la importancia del apuntador... y la existencia de "morcillas" en el diálogo. Los sueldos eran exigüos, dependían de la afluencia de público, y algunos gastos de representación (trajes, joyas...) corrían de su cuenta.

Como ha sucedido también en otras épocas, la vida y costumbres de los actores eran más libres y desenvueltas que las del resto del pueblo llano; por esta razón, muchas de las descalificaciones morales que los predicadores dirigían al teatro en general, apuntaban al gremio en particular. Un

ejemplo especialmente virulento lo proporciona este pasaje del P. Simón López, fechado en 1790:

"Los actores y actrices de estas insolencias son una gente infame por todos los derechos, excomulgados, indignos de los sacramentos, la hez de los pueblos, asalariados para divertir a toda clase de gentes, haciendo espectáculo de sí mismos. Ocupados de día y de noche, sin perdonar los días más santos, en inventar y aprender tonadillas, sainetes, modas, adornos, afeites con que embaucar bobos y bobas; que andan de pueblo en pueblo sin domicilio fijo, revueltos ellos con ellas, casados y solteras, sin otro lazo ni conexión que los una por lo regular, sino es la vil profesión que han abrazado y el sórdido interés que buscan." (Citado por Palacios 1988:305.)

Esta actitud despectiva se daba también en otros países de Europa. La vida de Sheridan proporciona muchos ejemplos: ya de niño, "he (...) learned from the attitudes of his fellow schoolboys how low in the social scale the son of a 'player' was." Más tarde, su propio padre --un actor-- se opuso a su boda con Elizabeth Linley porque "[he] thought marital connection with musicians socially lowering". Ya casados, Richard Sheridan prohibió a su mujer que siguiera cantando en público, pues eso los rebajaría a ambos. Worth comenta: "Ironically, the upshot of this quixotic decision was Sheridan's own move away from law, which his father had wished for him, into the socially dubious zone, first as playwright and then manager." Ni siquiera en la Cámara de los Comunes estuvo a salvo de las pullas que los políticos dirigían a sus habilidades "histriónicas". (Worth 1992:22-23)

También los escritores neoclásicos criticaban a los cómicos, aunque esta era una crítica dirigida a su manera de

actuar. Como la mayoría de los actores procedían de las capas populares (muchos no sabían leer ni escribir y aprendían los papeles porque se los recitaban) representaban mejor, al decir de algunos contemporáneos, a los personajes que estaban más cerca de su condición. El actor José Espejo, por ejemplo, se hizo famoso representando sainetes de Cruz; según Moratín, era "inimitable en los papeles de bajo cómico" (citado por Palacios 1988:312). Cuando tenían que hacer papeles más elevados (héroes de tragedia, nobles, etc.) tendían al grito y al énfasis. En efecto, la forma de declamar y los gestos impropios son, junto con la inadecuada vestimenta, los blancos principales del ataque neoclásico a estos profesionales. Un pasaje de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* (1790) de Jovellanos, resume cuáles eran, a su parecer, los vicios de la mayoría de los cómicos:

"...el soplo y acento del apuntador, tan cansados como contrarios a la ilusión teatral; el tono vago e insignificante, los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados, que son alternativamente la risa y el tormento de los espectadores, y, finalmente, aquella falta de estudio y de memoria, aquella perenne distracción, aquel imprudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquellos énfasis maliciosos, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que se advierte en tantos de nuestros cómicos, que tanto alborota a la gente desmandada y procaz y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas." (Citado por Palacios 1988:308.)

Se comprende que tanto Jovellanos como otros estadistas propugnaran la creación de escuelas de declamación. Sin embargo, la consecución de un estilo de interpretación más natural y matizado (el que requería el nuevo teatro de Moratín

e Iriarte) fue asunto lento. Todavía en 1799, con ocasión del reestreno de *La comedia nueva*, se produce el siguiente "incidente sintomático", al decir de Andioc:

" solicitado por Navarro para dirigir los ensayos, Moratín exige que los cómicos, hasta entonces acostumbrados a elegir sus papeles en función de su importancia y por otra parte no muy esmerados en su estudio, se comprometan a cumplir exactamente las condiciones impuestas por el autor; éste ha de ser quien designe a sus intérpretes, los cuales deberán obrar según las directivas que se les den y ejecutar todos los ensayos que se juzguen convenientes". (Andioc 1982:13)

Con todo, muchos actores y actrices del siglo XVIII han pasado a la historia de la interpretación teatral: algunos nombres de la segunda mitad del siglo que merecen citarse son los de María Ladvenant, María Bermejo, Rita Luna, Antonio Robles, Mariano Querol, los Manuel García (uno de los cuales, el nacido en Madrid, publicó un *Manifiesto por los teatros españoles y los actores* (1788) en el que defiende y elogia al actor), y el famoso Isidoro Máiquez, que, además de tener un estilo llano y natural, fue también director y "se enfrentó a la Junta de Teatros buscando mejoras para los cómicos, los locales y las circunstancias de la representación" (Palacios 1988:310).

Creo interesante terminar este apartado con algunos testimonios de Moratín sobre los actores ingleses, a los que tuvo ocasión de ver durante su estancia en Inglaterra en 1792.

A don Leandro le agrada que no haya apuntador en los teatros ingleses, ya que de esta manera los actores se aprenden

concienzudamente sus papeles. También merece su aprobación que a quienes han de representar a los personajes principales de las tragedias los escojan "cuidadosamente, altos, bien dispuestos, de heroica presencia, para producir toda la ilusión que es tan necesaria al teatro". De todas formas, considera a los actores ingleses más eficaces en la farsa que en la tragedia o en la comedia "afectuosa y noble": en aquélla, "todo contribuye a lograr el fin que se proponen, de excitar (...) la risa del público"; en éstas, ni en los ademanes ni en la voz ni en el gesto de los actores encuentra "cosa que mereciese particular alabanza" (L.F. de Moratín 1984:106,109,110).

Señala que no hay escuela de declamación en Inglaterra, como la hay en Francia. Pero

" esto no impide que alguna vez se hayan visto hombres dotados de un talento y disposición particular para este ejercicio, que han aprendido sin otro maestro que la naturaleza misma(...) y que (...) han sido, por algún tiempo, la admiración de Londres: así como en España, donde se ignora qué cosa es buena declamación, se ha visto, no obstante, una Ladvenant, una Carreras, un Chinitas y un Espejo." (L.F. de Moratín 1984:108)

Hace una alabanza del ya fallecido Garrick y, entre los vivos, dedica grandes elogios a Mrs. Siddons. Como resumen de la impresión que le causa la interpretación teatral en Inglaterra puede valer esta frase:

"...es necesario advertir que no se representa tan mal como en España: los defectos de los cómicos ingleses me han parecido menos absurdos que los de los nuestros; en cuanto a presunción de hacerlo bien, allá se van todos." (L.F. de Moratín 1984:109)

I.2.3. Don Pedro. Don Antonio. (La postura de los ilustrados)

Estos dos personajes --don Pedro en especial-- son los portavoces de las ideas de Moratín sobre la necesidad de una reforma teatral en su época. Aunque ambos son hombres cultos y coinciden en sus opiniones sobre el arte, el benévolo y risueño don Antonio prefiere seguir la corriente a un autor como don Eleuterio, mientras que don Pedro, hombre serio y exigente, ni puede ni quiere disimular. Varios autores han señalado la filiación molieresca del procedimiento que consiste en contraponer a dos personajes temperamentalmente distintos pero que defienden una misma estética (en *Le Misanthrope*, el insobornable Alceste, que da título a la obra, se opone a Philinte, más flexible y complaciente); no sé si se habrá observado que, en *La comedia nueva*, don Antonio, a pesar de intervenir muy poco --y de ser, en este sentido, un personaje secundario--, es al mismo tiempo imprescindible porque hace de "puente" entre el distante don Pedro y el bullicioso mundo de don Eleuterio y sus acompañantes. Si no fuese por él, difícilmente podría entablarse el diálogo entre el representante de lo ilustrado y los del pueblo llano en el acto primero. (Véase, por ejemplo, la acotación del autor en 1982:77.)

En este apartado, pasaré revista a las etapas principales de la polémica teatral tal como se fue planteando a lo largo del siglo XVIII.

Hace bien John Dowling (1995:415-6) en remontarse al *Quijote* (1605) para encontrar un primer planteamiento de la polémica sobre el teatro que recorrerá los sesenta últimos años del siglo XVIII. En la conversación sobre literatura que, en el capítulo cuarenta y ocho de la primera parte de la obra, mantienen el cura Pero Pérez y el canónigo de Toledo, éste dice de las comedias que entonces --a comienzos del siglo XVII-- se representaban:

"...todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen, y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos (...)" (Cervantes 1967:238-239)

El cura, a su vez, declara que "habiendo de ser la comedia(...)espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia". Siguen unas consideraciones sobre la contravención de las unidades que el lector de autores del XVIII se sabe de memoria ("qué mayor disparate (...) que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado", etc. etc.) y sobre lo indecoroso de mezclar a los hechos inventados --que son la sustancia de la

comedia-- las "verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables". Tampoco falta en el parlamento del cura cervantino el ingrediente patriótico, que también estará presente--y con más apasionamiento-- en la polémica dieciochesca.

"que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos."

El cura reconoce que el objeto principal del teatro es el entretenimiento; pero éste, dice, puede lograrse tanto con las comedias buenas como con las malas, e incluso mejor con aquéllas que con éstas:

"...porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud; que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea..."

En fin, para remediar el lamentable estado de la escena en una época en que "las comedias se han hecho mercadería vendible", el cura propone la misma solución que los ilustrados intentarán llevar a la práctica casi doscientos años más tarde: una censura previa de tipo estético:

" ... que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen; no sólo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España; sin la cual aprobación, sello y firma ninguna

justicia en su lugar dejase representar comedia alguna."
(Cervantes 1967:241,241-2,243,244,245 y 248.)

Cervantes ha puesto en boca del cura una defensa de la preceptiva clásica de raigambre aristotélica, la que veía tambalearse en su época por obra de Lope de Vega y sus imitadores. Desde la necesidad de guiarse por unos modelos y de seguir unas normas a la hora de componer una buena obra de teatro ("preceptos", "arte", "reglas" y "leyes" son los términos empleados por el cura), hasta el propósito de "enseñar deleitando", pasando por el "qué dirán de nosotros los extranjeros" y el hincapié en la importancia de lo "verosímil", la combinación de argumentos estéticos y morales es fundamentalmente la misma que volveremos a encontrar en el siglo XVIII. La polémica durmió durante un siglo, acallada por el triunfo de unos dramaturgos que crearon, al decir de Dowling, "un cuerpo de textos dramáticos sin rival ni en calidad ni en cuantía en la historia literaria de ningún país" (1995:416). Pero en el Siglo de la Ilustración la resucitaron algunos escritores que, como Moratín, "tuvieron que luchar bajo el enorme peso de arraigadas tradiciones para poder introducir nuevas formas y temas actuales" (Dowling 1995:416).

La primera fecha clave en este siglo es 1737, año en que Ignacio de Luzán publica la primera edición de su *Poética*. De los cuatro libros que componen la obra del joven erudito aragonés, el tercero está dedicado al teatro, entendido entonces como una "especie de la poesía".

Como ya había hecho Feijoo antes que él, y como harán luego los escritores llamados neoclásicos, Luzán concede gran

importancia a las dotes artísticas innatas del poeta ---lo que los románticos llamarán la "inspiración". Sin embargo, considera que esta disposición natural ha de unirse al arte (que implica el conocimiento de unos modelos de valor perenne --es decir, clásicos, tanto antiguos como modernos--, y el empleo de unas "reglas" sancionadas por el uso de los mejores escritores) para producir una obra de calidad.

"... quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena." (Luzán 1974:66)

Una de estas normas la constituyen las llamadas "unidades dramáticas": la de acción, que "consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión"; la de tiempo, que "quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro"; y la de lugar, que consiste en "que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin" (Luzán 1974:340,342,347). Precisamente porque el respeto a estas unidades es una exigencia de la verosimilitud, podrán, llegado el caso, infringirse en alguna medida... en aras de esa misma verosimilitud.

Luzán establece claramente las distinciones entre los géneros dramáticos: define a la tragedia y a la comedia, además

de otras formas híbridas o menores. Es interesante comparar su definición de comedia:

"representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste." (Luzán 1974: 404)

con la que dio Moratín de la "nueva comedia española" en 1825, cuando el Neoclasicismo había, en cierto modo, triunfado:

"Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud." (Citado por Dowling 1995:418.)

El único --pero importante-- cambio es que la clase media urbana es ahora la protagonista de las comedias, y que la técnica literaria que los retrate (mediante la "oportuna expresión de afectos y caracteres") será un realismo de tono no jocoso que les conferirá una categoría estética que no tenían los antiguos protagonistas de la comedia.

Sigamos resumiendo lo esencial de la *Poética* de Luzán por lo que se refiere al teatro. El argumento de las obras debe ser verosímil --"lo inverosímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve" (Luzán 1974: 335)-- y las ideas y el lenguaje de las personas dramáticas han de estar en consonancia con su estado (concepto de propiedad o "decoro"). Esta noción de verosimilitud, y la identificación que postula para el

espectador respecto de lo que está viendo sobre el escenario, está íntimamente relacionada con otra de gran importancia en la preceptiva neoclásica: la necesidad de que el teatro encierre una lección moral para el espectador:

"...la fábula, pues, de una tragedia o comedia determinada, será aquella acción que imita y representa el poeta con el fin de dar en ella encubierta alguna especial instrucción moral, atribuyendo aquella acción a tales personas, en tal tiempo y lugar y con tales circunstancias..." (Luzán 1974: 324)

Luzán no escatima elogios a los autores de la comedia antigua (Lope, Calderón...) y también alaba a algunos de su propia época, como Cañizares. "Luzán está dispuesto --dice al respecto John Dowling-- a admitir y perdonar los defectos de los comediógrafos españoles cuando poseen méritos de orden superior. Mientras avanza el siglo, no obstante, esta postura ecuánime va faltando en críticos posteriores para decaer en amargas disputas" (1995:418).

Hasta el momento, se ve claro que la polémica teatral va a entablarse entre los partidarios de un teatro del gusto de una minoría culta, --los que querían renovar el teatro barroco de la época, que había derivado en las espectaculares "comedias de teatro"-- y los defensores de la conservación de éste: por una parte el pueblo llano, que disfrutaba con ese tipo de teatro, y por otra los que veían en la estética barroca la expresión de una mentalidad aristocrática tradicional. La cuestión se complica cuando al año siguiente (1738) se publica en París la obra de Du Perron de Castéra titulada *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions*. Algunas

afirmaciones contenidas en la obra, como la de que los españoles habían sido incapaces de cultivar la tragedia a la manera clásica, hirieron la susceptibilidad nacional (había habido otras censuras provenientes de diversos países extranjeros), y a partir de ese momento la cuestión del "patriotismo" se mezcla en la polémica. "La reacción española" [al libro de Du Perron] resume Alborg, "se polarizó en dos direcciones igualmente nefastas: de una, los que pretendieron justificar en bloque la totalidad de nuestro teatro, haciendo cuestión de honor nacional el formular cualquier reproche mínimo; de otra, quienes se empeñaron en la vana tarea de encontrar en nuestra historia literaria una valiosa colección de piezas a la manera clásica" (Alborg 1975:560).

Al mismo tiempo se van divulgando las ideas de la *Poética* de Luzán. Blas de Nasarre, en su prólogo a una edición (1749) de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, quiso defender al teatro español de las críticas de los extranjeros y, al mismo tiempo, como convencido aristotélico que era, apoyar los preceptos que había expuesto su amigo Luzán. Pero la forma en que lo hizo --arremetiendo contra Lope y Calderón-- desató las iras de los partidarios de estos. "Desde ahora --dice Dowling-- la medida desaparece de la polémica" (1995:424). De los varios adversarios que replicaron a Nasarre, un anónimo "Ingenio de esta Corte" escribió párrafos que hacen pensar tanto en en *Arte nuevo* del siglo anterior como en los tópicos románticos del siguiente:

"El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la ejecución de lo que intenta hacer; y si el mismo

Arte le ministra estorbos y repugnancias (...) no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez." (Citado por Dowling 1995:425.)

Una cosa más quisiera señalar a propósito de Nasarre: el pasaje escrito por este autor que eligió en 1825 Leandro Fernández de Moratín como proemio a su histórica definición de la comedia neoclásica --un pasaje sobre el precepto horaciano del *utile dulci*-- merece reproducirse no solo por su interés intrínseco sino porque se trasluce en él un antagonismo de clase que no es ajeno a la polémica:

" Los autores de las comedias, conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir a sus conciudadanos, persuadiéndose que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula (...) Los preceptos de la filosofía puestos en los libros son áridos y casi muertos, y mueven flacamente el ánimo; pero presentados en los espectáculos animados, lo conmueven vivamente. El filósofo austero se desdeña de ganar los corazones. El tono dominante de sus máximas u ofende o cansa. El [escritor] cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma; hácelas servir de introductores de la filosofía; sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y están muy apartadas del sobrecejo magistral que hace aborrecible la enseñanza y aumenta la natural indocilidad de los hombres." (Citado por Dowling 1995:423.)

El tono siempre despectivo---cuando no atemorizado ^{xx}--- con que se alude al "vulgo" en los escritos de los ilustrados, el enorme poder que entonces se confería al teatro como educador o, al menos, "encauzador" de los impulsos de los espectadores, la intensidad y el apasionamiento con que se discutió sobre teorías estéticas en aquel siglo... Estas cosas nos ponen sobre la pista de que no se dirimía solo una cuestión

estética: se dirimían también cuestiones de clase, y la polémica tenía, por tanto, un trasfondo político.

Abrevio el recuento de las etapas que siguieron: en la "Academia del Buen Gusto", que se reunió entre 1749 y 1752 en el palacio de la condesa de Lemos,^{xxi} se tomaron las primeras iniciativas para renovar el teatro español de la época: Montiano compuso dos tragedias de corte clásico y Luzán tradujo del francés una *comédie larmoyante* de Nivelles de la Chaussée. En uno de los *Discursos* antepuestos a las tragedias, Montiano trata el tema de la puesta en escena de las obras teatrales y su relación con el texto dramático: con ello, todos los "ingredientes" de la controversia están ya sobre el tapete a mediados de siglo.

Discípulo de Montiano fue Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) que, recogiendo una sugerencia de aquél, compuso a los veinticinco años una comedia según las reglas del arte. El resultado fue *La Petimetra*, divertida obra que aún recuerda mucho --por su versificación y los enredos de su argumento-- al teatro áureo, pero cuyo tema y objetivo menudean en la literatura del dieciocho: ridiculizar el tipo social de la presumida "que trata de compensar su pertenencia a la clase media afectando un lenguaje y unos modales tenidos por de superior categoría" (Andioc 1987:419).

La "Disertación" que precede a la comedia recoge las ideas de los neoclásicos sobre lo que debía ser el teatro. Dowling resume así su contenido:

"En fin, una pieza *bien construida*, cuyos personajes se encuentran en situaciones *verosímiles* que *interesan* a los

espectadores, *divirtiéndoles* mientras les *enseña*, va a impartir la *instrucción moral* tan necesaria para la *nueva sociedad* que está surgiendo de la decadencia del siglo pasado." (Dowling 1995:431)

En el siglo XVIII se daba al cultivo de la literatura una importancia incomparablemente mayor que en la actualidad.^{xxii} Las líneas finales de la "Disertación" dejan traslucir lo que de "empeño común en una noble causa" tenía para los ilustrados su lucha contra los excesos --no solo estilísticos-- del barroco, una lucha en la que van relevándose, generación tras generación; hay también en ellas una alusión a la polémica desencadenada por Du Perron:

"Para corregirme mis defectos no es menester sátiras ni apodos. Yo le agradeceré infinito a cualquiera que, mejor informado, me advierta mis descuidos, y públicamente le confesaré por mi maestro, pues yo no tengo vergüenza de aprender, y agradézcame la patria mi intención, pues yo por defenderla me expongo: si no lo he conseguido, fue al menos noble el intento, y será feliz, si algún docto compatriota, estimulado, corona con perfección lo que yo empecé toscamente, que lo conseguirá sin duda." (N.F. de Moratín 1989:75-76)

El "docto compatriota" sería, andando el tiempo, su hijo Leandro, que con su obra dramática encauzó el teatro español del siglo XIX por la senda abierta por los neoclásicos ilustrados.

En el sexto decenio, la polémica encuentra su medio de expresión en la prensa: Clavijo, Nicolás Moratín, Romea y Tapia y otros intervienen en ella, algunos atacando la comedia antigua y otros defendiéndola. Los argumentos de un Nicolás Moratín recuerdan a veces los de los predicadores que clamaban por la prohibición absoluta de las representaciones teatrales;

refiriéndose al galán de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, pregunta:

"¿Quisiera Vmd. que su hijo fuese un rompesquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease a una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando al pueblo, forajido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios? Pues todo esto lo atribuye Calderón a Don Félix de Toledo como una heroicidad grande." (Citado por Dowling 1995:435.)

¿Por qué este afán obsesivo de querer proteger a la juventud española de la influencia "corruptora" de Calderón en el que iba a ser autor de *El arte de las putas*, en quien se había casado poco antes con su amiga Isidora Cabo cuando ya estaba en camino Leandro, el hijo de ambos? ¿Y por qué los partidarios del teatro áureo se sentían personalmente atacados por las críticas de los ilustrados? Andioc proporciona una respuesta convincente:

"Parte del pueblo español se identificaba espontáneamente con esos héroes y con sus antepasados del siglo anterior en la medida en que su comportamiento expresaba, en su opinión, la superioridad de la "raza", y porque a través de ellos había tenido en numerosas ocasiones la ilusión de lograrse plenamente. Erauso y Zavaleta subraya bastante bien este doble aspecto al afirmar que Calderón y sus discípulos expresaban toda la nobleza de la nación española. Fácil es inferir que criticar a esos autores equivalía a mostrarse mal patriota (...) [Además] el argumento "patriótico" implicaba necesariamente el religioso." (Andioc 1987:155-6)

Por otra parte, la exaltación del individualismo caballeresco y la "moral del orgullo" que la acompaña, no pueden ya admitirse, dice Andioc, en una sociedad que se va organizando bajo una monarquía de signo absolutista, donde sobra cualquier afirmación excesiva de la autonomía del individuo. "Si los valores humanos siguen siendo nominalmente

los mismos --"honor", "heroicidad", "valor"-- su contenido se ha modificado en parte; ya no se apoyan exclusivamente en el individuo, sino en la colectividad; testigo, entre muchos otros, es el criterio de utilidad pública puesto de moda por la propaganda gubernamental; esta particularidad queda subrayada por Clavijo, quien reprueba en los galanes la costumbre de "*anteponer su antojo a cuanto se representa*" y "*hollar la humanidad y todas las reglas y deberes de la vida civil*" (Andioc 1987:161). Los ilustrados temían que el pueblo llano, al ver sobre las tablas los lances de las comedias de capa y espada, identificasen lo excepcional con el exceso, y este con el delito; pero por otro lado luchaban también contra una aristocracia nostálgica del pasado, frente a la cual eran portavoces de una mentalidad distinta, favorable a lo razonable y lo moderado. Jovellanos, por medio de su personaje don Justo, el magistrado ilustrado de *El delincuente honrado*, se lamenta de que España sea un país "donde a la cordura se llama cobardía, y a la moderación falta de espíritu..." (Jovellanos 1993:271).

En 1765 los reformadores consiguieron una victoria: en buena medida como resultado de la campaña que Clavijo y Moratín padre habían desarrollado en la prensa, el gobierno de la nación prohibió la representación de autos sacramentales. La orden firmada por Carlos III alegaba que los teatros eran "lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan." (Citado por Dowling 1995:441.)

Mario Hernández ha resumido los argumentos de Clavijo contra los autos.^{xxiii} Moratín, por su parte, aporta el tono irónico en pasajes como el que sigue (un ataque a la alegoría, incompatible con el teatro tal como lo entendían los neoclásicos, puesto que aquél ha de fundarse en la verosimilitud):

" ¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído Vmd. en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe Vmd. cómo es el metal de la voz de la Rosa? ¿O si es carraspeña la del Cedro?"
(Citado por Dowling 1995:440.)

Pero el decreto de 1765 solo dio la puntilla a un género herido de muerte. Los autos sacramentales eran entonces, según Cotarelo y Mori, un espectáculo "ya decrepito y anacrónico" (citado por Andioc 1987:346), y el público acudía al conjunto de entretenimientos con que se celebraba el Corpus, no a una lección de teología. El siguiente texto de Clavijo resulta plásticamente revelador al respecto:

"Lo cierto es que yo no veo que éstos ni los demás que concurren a la representación de los Autos salgan del Corral al tiempo de los intermedios, y se mantengan en ellos mientras pueden oír su pretendida lección. Lo que sí se advierte continuamente es que la mayor parte de la gente, y particularmente las de un cierto tono, están en conversación o dejan los Aposentos y Lunetas mientras dura el Auto, y sólo asisten al Entremés y Saynete. En estos hallan únicamente diversión, y la pieza principal les es fastidiosa.
Sólo el pobre Pueblo, que ha comprado el derecho de estar tres o quatro horas dentro del Corral y no quiere perder su acción, ni el lugar en que ha logrado colocarse, sufre el Auto, que entiende como si estuviese en Griego; pero en fin, ve a los Actores, les da sus palmadas, y queda satisfecho." (Citado por Andioc 1987:353.)

En años posteriores, Nicolás Moratín presidió la tertulia de la Fonda de San Sebastián y escribió un par de tragedias: en las representaciones de una de ellas --*Hormesinda*-- en el teatro del Príncipe, los ilustrados consiguieron otra victoria parcial: eliminar de los entreactos los entremeses, sainetes y tonadillas, sustituyéndolos por música. Continúan las luchas entre innovadores y defensores de lo antiguo, e intervienen en ellas Tomás de Iriarte y Ramón de la Cruz.

Carlos III había despertado muchas esperanzas entre los espíritus críticos españoles, pero tras el motín de Esquilache (1766), la prensa periódica, que en los años sesenta había sido numerosa y plural, casi desaparece del todo. A la presidencia del gobierno asciende un miembro de la alta aristocracia aragonesa, el conde de Aranda, progresista en lo cultural pero defensor de los privilegios aristocráticos en lo político. El equipo de gobierno encabezado por Aranda, Campomanes y Moñino favorecerá al reformismo literario clasicista. "El triunvirato", dice Dowling, "vio en Pablo de Olavide al hombre indicado para implantar las Luces en Andalucía y precisamente en Sevilla, tierras hostiles a las ideas avanzadas del siglo" (Dowling 1995:447).

Personaje pintoresco y cosmopolita, gran aficionado al teatro, traductor de obras clásicas y de obras contemporáneas francesas, Olavide llegó a Sevilla en 1767. Los sevillanos carecían entonces de diversión teatral, pues a raíz del terremoto de Lisboa de 1755 --que también alcanzó a Sevilla--, los clérigos hostiles al arte dramático habían conseguido que

se prohibiera representar --"para siempre", decía la Orden Real -- espectáculos teatrales de todo tipo. En cuanto Olavide, respaldado por el gobierno, llegó a la capital andaluza, la vida teatral sevillana fue resucitada.^{xxiv} También organizó allí una tertulia de cierta importancia para la historia literaria.

"Las conversaciones versaban tanto de filosofía y religión como de literatura y ciencias, con audiciones musicales una vez por semana y periódicas representaciones teatrales. Aquí nació, en 1773, la comedia moderna en prosa, con *El delincuente honrado* de Jovellanos y *El precipitado* de Trigueros. (...) La actividad más amplia de la tertulia fue, sin embargo, la traducción de teatro extranjero. Entre unos y otros intentaron traer nuevos aires al decadente panorama dramático español, dando a conocer en nuestro país el teatro de Racine, Molière, Piron, Regnard, Voltaire, Du Belloy, Lemierre, Beaumarchais..." (Aguilar Piñal 1991:97)

Como la importancia de contar con buenos actores era uno de los caballos de batalla de los escritores neoclásicos, Olavide fundó en Sevilla en 1769 una escuela de declamación: la primera promoción marchó al año siguiente a Madrid para formar la compañía destinada a representar en los Reales Sitios. Durante los siete años de vida de la compañía, su primera actriz --la jovencísima María Bermejo-- sería el ídolo de los partidarios de un teatro "arreglado".

Pero a pesar de los esfuerzos de los neoclásicos no había surgido un dramaturgo capaz de rivalizar, en la estima del público, con los Comella, Valladares, Cruz, etc. La campaña de los ilustrados corría peligro de fracasar por la escasez de obras. La solución, propiciada desde el gobierno, consistió en traducir obras extranjeras y adaptar aquellas del Siglo de Oro que no fueran muy contrarias al "buen gusto". Se traduce a

Corneille, a Racine.... y también al subversivo Voltaire --prohibido en España desde 1762--, aunque normalmente omitiendo su nombre y a veces también el del traductor. La tragedia volteriana más traducida es *Zaire*; hasta Ramón de la Cruz sucumbe a la Zaira-manía, y titula *Zara* ("tragedia en menos de un acto") uno de sus sainetes cómicos, aunque la obrita no tiene ninguna relación --ni siquiera paródica-- con la del torrencial parisino. En cuanto a las refundiciones --muchas de ellas, de obras de Lope de Vega--, René Andioc ha mostrado cómo las supresiones o modificaciones que el adaptador realiza--cuando, como en el caso de Trigueros, es afín a la estética patrocinada por los ilustrados-- lo son de aquello (ideas, situaciones, actitudes...) que en la época podía resultar inconveniente o contrario a la política interior del gobierno. (Véase Andioc 1987: 402 y sig.)

En 1780 muere Nicolás Moratín dejando a su hijo Leandro, de veinte años, una doble herencia: "sus pocos bienes y la misión de reforma teatral" (Dowling 1995:463). Durante esta década, la causa de los ilustrados neoclásicos sufre avances y retrocesos. Entre los primeros puede mencionarse el haber tomado posesión los neoclásicos (a raíz de la expulsión de los jesuitas de España) de las cátedras más importantes de los Reales Estudios de San Isidro (ellos serán, pues, los profesores de los poetas de la siguiente generación); el estreno en 1788 de *El señorito mimado* de Iriarte (según Moratín hijo, "la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que

han dictado la filosofía y la buena crítica" (citado por Dowling 1995:471)), y la aparición, en 1789, de una segunda edición de la *Poética* de Luzán. Entre los segundos hay que recordar, con Dowling, que:

"La compañía teatral de los Reales Sitios no pudo sobrevivir a la partida del conde de Aranda para ser embajador en París. La escuela sevillana de declamación, fundada por Olavide, desapareció con él. Los ministros de Carlos III, menguado su interés por el teatro como instrumento político, iban envejeciendo como el mismo monarca, a quien le importaba más la caza que el teatro." (1995:462)

Por lo demás, el ensañamiento satírico de un grupo de escritores --el joven Moratín y los amigos de su círculo, así como Samaniego, Iriarte y Jovellanos-- con Vicente García de la Huerta, el autor de la célebre *Raquel*, ^{xxv} y la "guerrilla literaria" que se desarrolló en la prensa y en folletos sobre temas relativos a la escena, son los dos episodios --típicos de la vida literaria del XVIII-- más dignos de mención en este final de decenio. Un cómico retirado que participó anónimamente en la escaramuza de folletos puso el dedo en la llaga: para mejorar el teatro, decía, "se ha de empezar por tener buenas comedias (...) Esto es lo que necesitamos en España para corregir el nuestro, poetas, poetas, y no cartas a los cómicos." (Citado por Dowling 1995:471.)

Y llegamos a los años noventa, y con ellos al efímero triunfo de los neoclásicos ilustrados. Efímero porque, como hemos ido viendo en páginas anteriores, la implantación de una reforma teatral desde arriba se enfrentaba a muchos obstáculos: desde los gustos de la mayoría del público hasta el entramado de intereses económicos en juego (uno de los cuales concernía a

los ayuntamientos y a las obras de beneficencia: los primeros administraban los teatros y las segundas se financiaban con sus ingresos.)

En la última década del siglo se suceden los planes de reforma: la *Memoria* de Jovellanos, ya citada en este trabajo, es uno de ellos. Realizada por encargo del Consejo de Castilla, se trata de una historia y una filosofía del empleo del ocio. El teatro, diversión ciudadana para las "clases pudientes" (pues "el pueblo que trabaja no necesita que el Gobierno le divierta; [basta con que] (...) le deje divertirse" (citado por Dowling 1995:471)) ha de mostrar las virtudes humanas y sociales que se pretenda extender. Un párrafo como el siguiente es un verdadero compendio del programa ilustrado --clasista y mantenedor del orden establecido, si se quiere-- pero también nos hace pensar en rasgos de la "comedia sentimental", que será la que a la postre sustituya en el gusto popular a las comedias "de teatro".

"[un teatro] donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente principios buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad." (Citado por Palacios 1988:186.)

Otro importante plan de reforma --y de un carácter más práctico que el del ilustre asturiano-- es el de Santos Díez

González, catedrático de poética en los Reales Estudios y censor de comedias. Su *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades ni embarazos hasta su perfección* sí se aprobó en 1799. Andioc ha resumido su contenido^{xxvi} y ha explicado el por qué de su fracaso:

"...contra el programa de la Junta se había de organizar desde el primer día una resistencia activa cuyos efectos se sumaron a los producidos por el aumento del precio de las entradas, la supresión de muchas comedias de teatro y las dificultades económicas de la misma Junta". (1987:548)

Varios autores hablan, además, de discordia intestina. El caso es que, tras unas pocas iniciativas --solo una de las cuales, la edición de una colección de las piezas nuevas que se representasen en los teatros, se llevó efectivamente a cabo--, una real orden del 24 de enero de 1802 puso fin a sus actividades, con la excepción de la censura de obras nuevas.

Con los estrenos moratinianos que se sucedieron poco después --*El barón* en 1805; *La mojigata* en 1804 y, muy especialmente *El sí de las niñas*, en enero de 1806-- el espíritu de la reforma levantó cabeza. Cook ha dicho que Moratín salvó al neoclasicismo de una muerte afrentosa. (Véase Alborg 1975:637.) Dowling evoca el triunfo de *El sí...* el día de su estreno, ante un público selecto como el que había deseado para el teatro Jovellanos, entonces preso en Mallorca. (1995:476) Andioc nos recuerda que, durante los veintiséis días de representaciones, "la obra atrajo a más de 37.000 espectadores, cifra equivalente a la cuarta parte de la población adulta de Madrid" (1987:497). Pero es curioso que, a

pesar de la repugnancia que toda mezcla inspiraba a los neoclásicos, el triunfo se logre con un producto en cierto modo híbrido.

"El triunfo del *El sí* --dice Dowling-- es el resultado feliz, no solo del "nuevo arte" formal del XVIII, sino también de la corriente sentimental que empieza con versiones de la *comédie larmoyante* francesa y *El delincuente honrado* de Jovellanos." (1995:476)

Quizá podríamos concluir este apartado diciendo que la victoria de los neoclásicos fue efímera porque no hubo una cantidad suficiente de obras que, como *El sí...*, aunasen las características formales clásicas con un argumento que interesase verdaderamente al público; en último término, porque ningún plan de reforma pudo cambiar a éste: no pudo eliminarse por decreto esa sed que una mayoría saciaba con las comedias de teatro del XVIII y luego con los melodramas del XIX. Quizá sea en el terreno del lenguaje y en la tendencia a tratar temas contemporáneos donde encontremos una victoria más duradera. Pero si el supremo orgullo del neoclásico Moratín consistía, como dice Alborg, en "encadenar la atención del espectador con una peripecia mínima, sencilla y verosímil, pero suficiente" (1975:639), puede decirse que aún hoy este ideal --neoclásico o simplemente clásico-- sigue pendiente de realización y atacado por todos los flancos, pues se logra poquisímas veces en el teatro... o en cualquiera de las otras artes.

**I.2.4. Doña Agustina. Doña Mariquita. Don Hermógenes.
(Las moralejas de la obra.)**

El tratamiento que da Moratín a los dos personajes femeninos de *La comedia nueva* desmiente la opinión que un espectador ingenuo de *El sí de las niñas* pudiera formarse del autor de esta obra, imaginándolo como defensor de los derechos o de la libertad de las mujeres. Doña Agustina colabora con su marido en la nueva profesión en que éste se ha embarcado. El autor la pinta marisabidilla y ridiculiza sus aficiones literarias. Ella participa, claro, del escarmiento final, y recibe de don Pedro la exhortación complementaria a la de su marido:

"Esta señora deberá contribuir, por su parte, a hacer feliz el nuevo destino que a usted le propongo. Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones". (L.F. de Moratín 1982:131)

Doña Agustina, según la moraleja de la obra, debe reintegrarse por partida doble al lugar de donde no debió salir: al anonimato de la plebe --como su marido-- y a la cocina.

Doña Mariquita, la hermana de don Eleuterio, aunque también un poco ridícula por su prisa en casarse, representa la sensatez de la mujer de humilde extracción que está conforme -- y contenta-- on su circunstancia. Moratín la hace expresarse con simpático desparpajo y en un lenguaje llano y coloquial:

"¡Se habrá visto tal empeño! No, señor; si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una

cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criaré." (L.F. de Moratín 1982:102-103)

La actitud de Moratín respecto a las mujeres "demasiado" decididas es comentada por René Andioc en su obra *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XIX*. Andioc nos recuerda que muchas comedias de la época presentaban unas "heroínas del bello sexo que, fieles al mito antiguo de las Amazonas, cumplen hazañas tradicionalmente reservadas a los representantes del sexo opuesto" (1987:218). La inclusión de estos personajes respondía, por una parte, a la constante búsqueda de lo inaudito que caracterizaba a las comedias de teatro de la época, y, por otra, a la voluntad de lograr el aplauso de una parte nada desdeñable del aforo del corral: la ocupada por las mujeres. (Cuatrocientas en la cazuela, más las que estaban en los palcos.)

Las referencias de Moratín --recogidas en sus notas relativas a diversas obras dramáticas-- a estos personajes y argumentos es de desaprobación o ironía. De la protagonista de *La heroica Antona García*, por ejemplo, dice:

"Antona, aldeana rústica, a quien se pinta con más fuerzas y valor que al mismo Alcides, despachurra portugueses con una tranca... No es ésta la única amazona de la comedia. Una doña María Sarmiento, Gobernadora de Toro, que sale a pelear al campo enemigo y hace maravillas, la Reina Isabel y la criada Gila, todas acometen a mandobles." (Citado por Andioc 1987:222).

Pues bien: precisamente la comedia heroica de Comella *El sitio de Calés* --la que Moratín parodió en su "obra dentro de la obra"-- presenta argumentos y personajes de este tipo, y el

tema de la igualdad esencial entre hombres y mujeres (el derecho de éstas a los empleos, privilegios, etc. de aquellos, el inadmisibile monopolio que los hombres ejercen sobre la gloria, etc. etc.) es, según Andioc, que cita por extenso de la obra, una idea "continuamente presente" en ella (aunque nada de esto aparece en *El gran cerco de Viena*, claro). La psicología de estas mujeres --su seguridad en sí mismas y su tendencia a poner en cuestión la autoridad masculina-- sin duda fue un ingrediente más de la obra que irritó a Moratín: en sus personajes femeninos de *La comedia nueva* da su réplica a la "sobrada osadía"^{xxvii} de las mujeres-amazona y la castiga.

En fin, don Hermógenes es el personaje que, por su modo grandilocuente de expresarse, su manía de emplear palabras abstrusas y su afición a citar sin ton ni son a autores griegos y latinos, constituye una de las principales fuentes de comicidad de la obra. En don Hermógenes, Moratín satiriza al "falso aristócrata del intelecto" (Andioc 1987:227), como antes había hecho Cadalso en *Los eruditos a la violeta*. Además, al ser don Hermógenes quien animó a don Eleuterio a hacerse dramaturgo, es en cierto modo el "culpable" de las infundadas ilusiones que éste se hace y del chasco que posteriormente recibe. Al darle a don Hermógenes esta responsabilidad moral, Moratín consigue, según Andioc, dos cosas:

"...estableciendo una relación entre la personalidad de don Hermógenes y la de su admirador, rebaja al primero al nivel del segundo (...); como el tuerto en tierra de ciegos, el pedante no es rey sino en la de los necios, o sea entre la "plebe"; pero además recalcaba más aún el autor que los personajes ilustres de *El gran cerco de Viena*, y el dramaturgo que les dio vida, no eran más que unos plebeyos ridículos que remedaban una falsa grandeza." (Andioc 1987:228)

I.2.5. Conclusión

En resumidas cuentas: *La comedia nueva* es una de las obras de Moratín (la otra es *El barón*) escrita para criticar la pretensión de acceder a una clase superior. Además, es una sátira de un género teatral muy en boga en el siglo XVIII, el de la "comedia heroica". Ocupa un curioso lugar en el desarrollo de la polémica teatral entre innovadores y tradicionalistas: fue un intento fallido de lograr por la vía de la persuasión --casi podríamos decir, de la regañina-- lo que ocho años más tarde tendría que imponerse por decreto.

Moratín era consciente de que el interés de su obra estaba muy ligado a un tiempo y un lugar. "Llegará sin duda la época --escribió-- en que desaparezca de la escena, que en el género cómico solo sufre la pintura de los vicios y errores actuales; pero será un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno, tal vez, de la estimación de los doctos." (Citado por Dowling 1982:55.)

Hoy en día la obra se lee todavía con gusto. En buena medida ello se debe a la prosa moratiniana, esa prosa cuidadosamente natural que iba a ser el modelo para muchos escritores futuros, desde Larra o Bécquer hasta muchos componentes de la generación del 98. ^{xxviii} Es curioso: si pensamos en los dramaturgos del siglo XVIII que todavía interesan en la actualidad (quiero decir, que son leídos si no representados: Moratín, Iriarte y Ramón de la Cruz), y teniendo

en cuenta que en los tres casos las razones de su pervivencia son: 1º) la naturalidad, frescura y gracia del lenguaje, y 2º) los retratos realistas que nos han dejado de la vida doméstica y callejera en el siglo XVIII, a un lector poco al corriente de la historia literaria de la época habría por fuerza de extrañarle que Moratín y Ramón de la Cruz estuviesen entonces en lados opuestos de la barricada. ¿No hacían los dos costumbrismo y con un lenguaje que en ambos casos se apartaba de la retórica barroca? El crítico y autor teatral José M^a Rodríguez Méndez, a propósito de unas consideraciones sobre el realismo de la figura del Manolo, aúna --menos disparatadamente de lo que podría parecer-- a los antiguos enemigos en este aparte:

"(...) la figura del Manolo hay que catalogarla dentro del realismo a pesar de las infiltraciones retóricas. Y la manifestación de su realismo --*Moratín y Cruz también tuvieron que sufrir mucho su decisión de romper con los cánones neoclásicos para beber en la fuente real*-- no deja de tener una gran valentía." [El subrayado es mío.] (Rodríguez Méndez 1972:81)

I.3. *The Critic*

The Critic se estrenó en el teatro de Drury Lane el treinta de octubre de 1779, pocos meses después de que en Inglaterra se viviera una situación política muy tensa a la que hay abundantes alusiones en la obra. En el año anterior, Francia había reconocido a los recién independizados Estados Unidos, y a continuación había declarado la guerra a Gran Bretaña. En junio de 1779 España hizo lo mismo. En agosto, las flotas francesas y españolas fueron avistadas en el Canal de la Mancha, la invasión parecía inminente y una fiebre patriótica y anti-extranjera se apoderó de los ingleses. Cuando, a las pocas semanas, el miedo a la invasión disminuyó, el fervor patriótico que lo había acompañado pareció algo exagerado. Pues bien: *The Critic* fue una de las obras estrenadas en Londres durante este período que respondían a dicha situación política. En junio se había estrenado una obra patriótica sobre el tema de la Armada Invencible; *The Critic* pertenece a una segunda hornada de obras, estrenadas en el otoño, que ironizaban sobre el pánico que en verano había hecho presa en la población. El público la acogió con las carcajadas de alivio del que ríe de una actitud pasada no vergonzosa, pero ligeramente ridícula.

Pero *The Critic* es también --y principalmente-- una reflexión del mundo teatral que se mira a sí mismo... y se ríe de los excesos y disparates que lo constituyen. Pertenece a una tradición de obras de "teatro dentro del teatro" y tiene

precedentes ilustres, pero su fuente más inmediata es *The Rehearsal* de Buckingham (1671), obra que parodia un ensayo teatral, que había tenido mucho éxito durante todo un siglo, y que el público de Sheridan conocía bien.

Así pues, política y teatro --los contextos político y teatral más inmediatos-- son la materia de esta pieza escrita en una época en que el teatro tenía en Europa una vitalidad que hoy apenas podemos imaginar. Como dice David Crane, en la introducción a su edición de la obra:

"...*The Critic* was written for an audience which thought the theatre important, almost as important as politics, and which would welcome the inward-turning assumption that very bad plays were as serious a threat as France, at least for so long as they watched the play; for an audience, too, which would be used to the feeling, as we all are, that politics is as *unimportant* as the theatre when set against our real private concerns." (Crane 1989:xii)

The Critic se concibió como una obra breve, para ser representada a continuación de la principal. (En el día de su estreno fue detrás de *Hamlet*, y hay en la obra de Sheridan muchos ecos de la de Shakespeare, desde las citas relativas al teatro y a los actores (I,i,82-85) (II,i,1-3) hasta la locura de Tilburina (III,i,234-263), pasando por la forma en que empieza "The Spanish Armada" (Act II, scene ii : "two sentinels asleep").

A continuación resumiré el argumento de la obra, y sus personajes me darán pie a trazar una panorámica del teatro inglés de la segunda mitad del siglo XVIII.

I.3.1. Resumen del argumento

El acto primero de la obra nos muestra al señor y a la señora Dangle desayunando en su casa. La lectura de los periódicos del día suscita en ellos una serie de comentarios sobre la situación política y el panorama teatral. El marido siente pasión por todo lo que se refiere a la farándula y se ha constituido a sí mismo en mecenas y crítico; su esposa, en cambio, considera que es el hazmerreír de todas sus amistades y se queja de que haya convertido el salón de su casa en punto de reunión de actores y autores. Desde el principio de la obra, el tono es de una comicidad satírica.

Llega Sneer, un crítico mordaz (por cierto: ¿cuál es el crítico al que se refiere el título, este o Dangle?)^{xxix}, y luego Sir Fretful Plagiary, un autor envidioso e irritable. (Los personajes de la obra tienen nombres significativos que ya de entrada los caricaturizan; el espectador o lector sabe en seguida que está en el ámbito de lo burlesco.) Con la excusa de reproducir la crítica aparecida en un periódico, Sneer le dice todo lo que piensa de él como autor teatral. Sir Fretful aparenta una falsa indiferencia.

La siguiente visita es la de una "troupe" de cantantes italianos que pretenden que Dangle les oiga cantar. Por último llega Puff, un antecesor de los poderosos publicistas sin escrúpulos del siglo XX. Este pragmático cultivador del

ditirambo ha escrito una tragedia, y queda con Sneer y Dangle en que los tres asistirán más tarde a un ensayo de la obra en el teatro.

En los actos segundo y tercero de *The Critic*, asistimos a un ensayo de "The Spanish Armada", una tragedia heroica plagada de absurdos, recursos escénicos de éxito fácil... y supresiones de texto realizadas por los cómicos. La obra está escrita en un estilo rimbombante y contiene, entre otras muchas cosas, una delirante historia de amor entre Tilburina, la hija del gobernador inglés, y don Ferolo Whiskerandos, que es hijo del almirante español y está preso en el fuerte de Tilbury. La obra termina con una espectacular batalla naval, y como colofón patriótico presenta una procesión de todos los ríos ingleses, con sus afluentes y tributarios, a los sonos de la música acuática de Haendel.

Los tres espectadores del ensayo --Puff, Dangle y Sneer-- van haciendo comentarios a la obra e interrumpiendo la desastrosa representación para hacer indicaciones a los actores. El resultado de este "teatro dentro del teatro" es una divertida caricatura de las convenciones teatrales (soliloquios, apartes, cortes...) y de los defectos de los dramas heroicos y sentimentales de la época: lenguaje retórico; casualidades inverosímiles; temas tópicos: dilema entre amor y deber, escena de descubrimiento...; personajes gratuitos; segundas tramas mal soldadas a la principal, etc.

I.3.2. Dangle (El público)

El señor Dangle es un personaje en cierto modo equivalente al don Serapio de *La comedia nueva*, aunque de clase social más elevada. Un "dangler" era el seguidor entusiasta de algo o, en el castellano de la época, un "apasionado". El señor Dangle siente enorme afición por todo lo que se refiere a la escena, y el verse a sí mismo como mecenas y crítico, al hacerle sentirse importante, contribuye a su felicidad. (Los personajes de esta obra tienen la identidad que ellos mismos se han conferido: los demás no hacen más que corroborarla. Es algo similar a lo que pasa con los actores que representan un papel en escena con la suficiente convicción... y a lo que pasa en la vida real.) Pero en realidad su gusto y sus conocimientos son más que discutibles. "Dangle is every theatrical hanger-on ---the amateur of dubious influence, the critic of unsure tastes, the hypocrite of uncertain loyalties", dice de él Auburn en el libro que ha dedicado a las comedias de Sheridan. (1977:163) A propósito de este personaje, recordaré brevemente cómo era el público teatral en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII.

Remontémonos primero a algunos acontecimientos históricos del siglo anterior. En 1660, Carlos II, de vuelta de su exilio parisino, ocupa el trono de Inglaterra y reabre los teatros que

el Parlamento había cerrado en 1642, al comienzo de las guerras civiles. Empieza el período llamado "Restauración", durante el cual hay una estrecha conexión entre el teatro y la Corte. Hasta hace pocos decenios se creía que el público de los coliseos de la Restauración estaba formado en sus 4/5 partes por cortesanos y aristócratas. Hoy se sabe que era más heterogéneo. Bevis resume lo que podemos concluir de unos testimonios históricos a veces contradictorios:

"The aristocrats are unlikely ever to have had an absolute majority, but they enjoyed a 'high profile', and they were the theatrical opinion-makers of their day. We can be certain, at least, that the upper class made up a higher proportion of the audience in 1670 than in 1600 or 1770." (1996:32)

Pero a finales del siglo XVII la sociedad inglesa empezó a cambiar a tenor de los acontecimientos históricos. Según Zabalbeascoa, en su estudio introductorio a *El Crítico*,

"muchos nobles que habían defendido la causa del último rey Estuardo [suponemos que se refiere a Jacobo II] se arruinaron o tuvieron que huir con su monarca. El momento era óptimo para que la burguesía adinerada, deseosa de mejorar de consideración social, se infiltrase por los huecos que dejaban las bajas de la aristocracia. Las consecuencias de esta escalada iban a dejarse sentir en varios terrenos, entre ellos en los de la estética y del buen gusto". (1976:46-47)

Algunos cambios fueron positivos (por ejemplo: aumentaron los locales dedicados a las representaciones, al dejar de ser el teatro una diversión casi privativa de la aristocracia), pero otros supusieron un descenso en la calidad literaria.

"... ese público burgués era mucho más puritano en sus costumbres que los aristócratas y carecía del refinamiento

estético de éstos. De ahí el progresivo deterioro en la calidad literaria de los espectáculos. El resultado más evidente de esta metamorfosis del auditorio fue la defunción de la "Comedy of Manners" y el auge de las obras sentimentales y moralizantes." (Zabalbeascoa 1976:47)

Para finales del siglo XVIII, cuando los dos teatros principales de Londres eran los de Drury Lane y Covent Garden, las clases medias ocupaban en Inglaterra --y en sus teatros-- un espacio del espectro mucho mayor.

"The theatrical public was growing, and broadening in social class, yet it retained coherent nuclei. Aristocrats still attended (though many of them now preferred the opera), sitting mainly in the boxes; footmen considered the upper gallery their own; middle-class men (lawyers, clerks, merchants, intellectuals, students) dominated the pit; middle-class ladies preferred the lower gallery." (Bevis 1996:196)

Pero atendamos al testimonio de un contemporáneo. Algunas de las cartas que forman *The Citizen of the World* de Oliver Goldsmith, obra que data de 1762 y que es una de las fuentes literarias de las *Cartas Marruecas* de Cadalso, tratan del arte dramático. En la número veintiuno, el supuesto autor de ellas --un mandarín chino que escribe desde Londres a su país-- nos ha dejado un retrato muy vivo y probablemente exacto del aspecto y el ambiente del interior de un teatro de la época en un día de función. El chino, antes de que se levante el telón, observa con curiosidad a los espectadores.

"The rich in general were placed in the lowest seats, and the poor rose above them in degrees proportioned to their poverty. The order of precedence seemed here inverted; those who were undermost all the day, now enjoyed a temporary eminence, and became masters of the ceremonies. It was they who called for the music, indulging every noisy freedom, and testifying all the insolence of beggary in exaltation."

En Inglaterra, unos bancos sin respaldo ocupaban todo el espacio que hoy llamamos platea y solo había espectadores de pie cuando la función había despertado mucha expectación. Por otra parte, el público más sencillo, según todos los testimonios de la época (incluido el de Moratín) era tanto o más tumultuoso que el español. Los espectadores georgianos en general, como los españoles de la época, tenían ideas muy claras de lo que tenían derecho a esperar, y manifestaban su protesta si no quedaban complacidos.

"Those who held the middle region seemed not so riotous as those above them, nor yet so tame as those below; to judge by their looks, many of them seemed strangers there as well as myself. They were chiefly employed during this period of expectation in eating oranges, reading the story of the play, or making assignations."

A continuación Goldsmith alude a unos críticos, situados en las filas más cercanas al escenario, que parecen los "Dangle" y los "Sneer" de la generación anterior. Sheridan hubiera podido basarse en los comentarios que suscitan a Goldsmith para crear, tres lustros más tarde, a sus personajes.

"Those who sat in the lowest rows, which are called the pit, seemed to consider themselves as judges of the merit of the poet and the performers; they were assembled partly to be amused, and partly to show their taste; appearing to labour under that restraint which an affection of superior discernment generally produces. My companion, however, informed me, that not one in an hundred of them knew even the first principles of criticism; that they assumed the right of being censors because there was none to contradict their pretensions; and that every man who now called himself a connoisseur, became such to all intents and purposes."

Por último, el protagonista de *The Citizen of the World* se fija en los ocupantes de los palcos, que le parecen encontrarse en la situación más triste, en cuanto que el resto del público acude al teatro para divertirse mientras que los aristócratas deben suministrar, con su sola presencia, una parte de la diversión a todos los demás.

"I could not avoid considering them as acting parts in dumb show, not a curtesy or nod, that was not the result of art; not a look nor a smile that was not designed for murder. Gentlemen and ladies ogled each other through spectacles; for my companion observed, that blindness was of late become fashionable; all affected indifference and ease, while their hearts at the same time burned for conquest."

Eso que el teatro puede ser --expectación de una felicidad de inmediato cumplimiento-- y que ha sido a menudo en el pasado y ahora no es nunca, queda expuesto en las bonitas líneas con las que Goldsmith cierra el párrafo:

"Upon the whole, the lights, the music, the ladies in their gayest dresses, the men with cheerfulness and expectation in their looks, all conspired to make a most agreeable picture, and to fill an heart that sympathises at human happiness with an inexpressible serenity."
(Goldsmith 1934:54-55)

En definitiva: si durante la Restauración el teatro fue un acto social teñido de aristocratismo, con obras sofisticadas, ocurrentes y a veces licenciosas, en el siglo XVIII la mayor proporción de clases medias en el público teatral y el gusto más remilgado de este influirán decisivamente, como veremos, en el repertorio y en la evolución de los géneros teatrales.

I.3.3. Puff. Sir Fretful Plagiary. (El repertorio)

Los dos dramaturgos que aparecen en la obra son Puff y Sir Fretful Plagiary. El primero es un híbrido del pícaro de la literatura áurea española^{xxx} y del traficante en espectáculos del siglo XX; es un tipo que encauza sus energías y su fervor en la planificación de los efectos que tendrán sobre el público la publicidad y los recursos de éxito fácil, más que en la creación artística propiamente dicha. El es el padre de la criatura que vemos sobre la escena en los actos segundo y tercero, y el entusiasta director del espectáculo final.

Sir Fretful Plagiary es un personaje de una comicidad molieresca: muy susceptible, temeroso de ser objeto de plagio (quizá porque él mismo entra a saco en las obras de los demás), incapaz de aceptar críticas adversas, hipócritamente afable con los demás... El actor que lo encarnó el día del estreno imitó abiertamente la vestimenta y los gestos de Richard Cumberland, un autor de comedias sentimentales de éxito en la época, que poco antes había estrenado *The Battle of Hastings* (una tragedia histórica sin duda emparentada con las comedias militares del tipo *El sitio de Calés*, de Comella). Pero fuera o no designio de Sheridan ridiculizar a Cumberland, Sir Fretful representa, de hecho, a todo escritor vanidoso y susceptible, y así lo han representado convincentemente --sin referencias a Cumberland-- los actores posteriores.

A propósito de estos personajes, recordaré --siguiendo a Zabalbeascoa (1976:15-50), a Lindsay (1995:xxi-xxxii), y a Bevis (1996:109-255)-- cuál era el repertorio que se representaba en los teatros ingleses en el siglo XVIII.

Durante la Restauración, un público más aristocrático que el isabelino había auspiciado unas obras brillantemente ingeniosas, con personajes abiertamente crueles e inmorales: es lo que se llama la "comedy of manners" (o también "comedy of sexual manners"). Como dice Zabalbeascoa:

"Es este un término de difícil traducción, ya que para los autores de entonces "manners" no significaba "costumbres". (...) No se trata de comedia costumbrista como la entenderíamos en España, a lo Mesonero Romanos, sino todo lo contrario, un producto intelectualizado, cuyo placer deriva de las agudezas verbales que se cruzan entre personajes pertenecientes a un mundo de ocio y refinamiento." (1976:18)

Los dramaturgos que cultivaron esta tendencia fueron Sir George Etherege y William Wycherley, y algo más tarde Congreve, Vanbrugh y Farquhar.

También son característicos de la Restauración los "dramas heroicos": se dio este nombre a una forma de tragedia muy influida por el teatro clásico francés, sobre todo por el de Corneille. Los temas de los dramas heroicos eran el honor y el amor, y se representaban de manera grandiosa y espectacular; en cuanto que en estas obras todo era extremado --la virtud o la maldad de los encumbrados protagonistas, los gravísimos conflictos de honor y de amor que padecían, la magnificencia del lenguaje, de los decorados y de los trajes...-- se advierte en ellas la influencia de la ópera, que por entonces estaba

consolidándose. Estos dramas heroicos son los que parodió Buckingham en *The Rehearsal* (1672) y, cien años más tarde, Sheridan en *The Critic* (1779).

La influencia del teatro francés no se limitó a las tragedias; también Molière se representaba a menudo. Asimismo gozó del favor del público inglés de entonces la *commedia dell'arte*. Durante una década (1660-70) tuvieron mucho éxito unas obras --llamadas por A. Nicoll "comedias de intriga"-- relacionadas con las comedias de capa y espada del Siglo de Oro español: de hecho, muchos de sus cultivadores (y cultivadoras: Aphra Behn, la Sra. Pix, la Sra. Manley) acudieron en busca de temas a autores como Calderón o Moreto. Por cierto que, como señala Zabalbeascoa (1976:28), aparece en algunas de estas obras "una vena sentimental (...) se apuntaba un tipo de comedia que gozaría de enorme popularidad a mediados del siglo siguiente, sobre todo entre el público femenino." También algunos cultivadores de las licenciosas "comedies of manners" empiezan a doblegarse a presiones como las de Jeremy Collier, que en 1698 publicó el opúsculo titulado *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*; Colley Cibber, por ejemplo, procurando contentar a todos, hacía que sus libertinos se arrepintiesen en las últimas escenas. "Con el tipo del pecador regenerado", dice Zabalbeascoa, "Cibber dio el espaldarazo definitivo a las hipócritas situaciones de muchas comedias sentimentales; género cuya vigencia habría de prolongarse durante casi todo el siglo XVIII y, tras resistir

los embates de Goldsmith y Sheridan, desbocarse en el siguiente bajo la forma de los populares melodramas" (1976:37).

A medida que nos adentramos en el siglo XVIII, y como consecuencia de la evolución en la composición del público ya mencionada, va desapareciendo (o modificándose) la "comedy of manners" y van cobrando auge las obras sentimentales y moralizantes. La llamada "comedia sentimental" es una de las expresiones literarias --la otra es la novela-- de algo que el pensamiento ilustrado había elevado de simple reacción física a virtud: la sensibilidad.

" La novela y el teatro se encargarán de difundir un nuevo mensaje de defensa de la sensibilidad, con unos personajes virtuosos y sensibles los cuales, tras numerosas peripecias y terribles pruebas, saldrán victoriosos sobre sus oponentes, demostrando con su ejemplo que la virtud todo lo vence. (...) La exaltación de las nuevas virtudes cívicas (sensibilidad, humanidad, sociabilidad, laboriosidad, patriotismo, honradez), así como la crítica moral y social, no pueden darse más que en un contexto serio, desprovisto de comicidad y sátira, de ridiculizaciones y extravagancias." (Lafarga 1995:799)

Una definición breve y exacta de "comedia sentimental" es la que proporciona el Diccionario "Webster's": "Comedy that addresses itself to the spectator's love of goodness rather than to his sense of humor and emphasizes the moral aspects of its situations and the virtues of its characters" (1976:2069). Aunque la mayoría de estas obras nos resultan hoy aburridas o empalagosas, son sintomáticas de un cambio histórico: revelan un intento de la sociedad inglesa --o europea en general-- de reformarse, de refinarse, de encontrar un sistema de valores más humano que el entonces existente. Como dice al respecto

Katharine Worth: "Plays such as *The Clandestine Marriage*, *The West Indian* and *False Delicacy* called on society to be fairer and kinder, especially in its treatment of women. The movement may have had its censorious, puritanical side but it also served a benevolent purpose by providing models of humane behaviour" (Worth1992:63-64).

Pero en manos de dramaturgos incompetentes, la sensibilidad deriva fácilmente en sensiblería y lo sentimental en moralina lacrimosa; por esta y otras razones, de las que se hablará en su momento, se produjo a finales del XVIII una polémica teatral en Inglaterra en torno a este género. De momento solo recordaré que el adjetivo inglés "sentimental" tiene, además de sus acepciones principales, otra más ("Having an excess of sentiment or sensibility; indulging in feeling to an unwarranted extent; affectedly or mawkishly emotional" (Webster's 1976:2069)) que equivale aproximadamente a lo significado por la palabra española "sensiblero, a", o incluso "hipócrita", y que la palabra inglesa se emplea más a menudo con este sentido peyorativo que con el propio.

La comedia más ambiciosa de los primeros años del siglo es *The Conscious Lovers*, de Richard Steele, cuyo estreno en 1722 originó un debate crítico del que se hablará en el próximo apartado. Recordemos aquí solo las palabras de Zabalbeascoa (1976:44):

"La mentalidad de principios del siglo XVIII, defensora de las buenas maneras y el decoro, privó al género de la comedia de su desenfado y picardía, como lo prueban las piezas de Richard Steele, que de tan morigeradas resultan asépticas y faltas de vivacidad."

En 1731 se estrenó *The London Merchant*, obra interesante por sí misma (contiene, por ejemplo, a una de las "malas" más perversas e interesantes de la literatura) y no solo por su papel en la historia del género sentimental. Se trata de una tragedia, pero estaba escrita en prosa; su protagonista, George Barnwell, era un aprendiz de mercader y el entorno de los personajes, doméstico y londinense. Se apartaba radicalmente, por lo tanto, de las tragedias neoclásicas de la época y conectó mejor que éstas con un público de clase media que ya no se conformaba con verse sobre la escena en papeles "bajos" y cómicos. Fue el primer ejemplo de "tragedia burguesa" o "drama burgués" (con final desgraciado, a diferencia de las "comedias sentimentales", que tienen un final feliz), y por el impacto que produjo en escritores como Diderot y Lessing influyó en el desarrollo posterior del teatro europeo.

Muchas manifestaciones del teatro musical--óperas, óperas cómicas, mascaradas, pantomimas, "burlettas", etc.-- florecieron en la Inglaterra del siglo XVIII, tan sedienta de puro entretenimiento (es decir, de obras "impuras", que incluyesen un poco de todo)^{xxxix}, como la España de la misma época. *The Beggar's Opera*, una de las obras más apreciadas por el público inglés, popularizó un nuevo género: la *ballad-opera*, de fuerte contenido satírico; uno de los autores que lo cultivaron fue Henry Fielding --el más tarde estupendo novelista--, y precisamente los ataques al gobierno de Walpole contenidos en algunas sátiras políticas de este autor desencadenaron la promulgación del "Licensing Act" de 1737, que, además de

terminar con la carrera teatral del propio Fielding, abrió una nueva etapa en la historia del teatro dieciochesco.

En efecto, el "Licensing Act" concedía a solo dos teatros de Londres --los de Drury Lane y Covent Garden-- el permiso de representación de obras teatrales habladas (la ópera italiana, la *ballad-opera*, las pantomimas, farsas y otras formas de teatro popular siguieron representándose profusamente en teatros como el de Haymarket y Little Haymarket), y de hecho equivalía a un control gubernamental del contenido de las piezas que se representaban. Inauguró una época en la que el teatro seguía siendo la diversión principal pero durante la cual apenas se escribieron obras nuevas de calidad. Vitalidad del mundo teatral pero mediocridad de las obras; popularidad de actores y actrices más que de los dramaturgos; censura previa: en todos estos rasgos recuerda mucho a lo que fue el teatro en España durante el dieciocho. David Lindsay (1995:xxviii) resume en estas palabras cuál fue el repertorio durante este período de treinta años:

"From 1738 to 1767 theatrical audiences were less interested in new plays than in new productions of Shakespeare; and from 1741 onwards the prestige of living dramatists was overshadowed by that of the actor David Garrick. The authority of the patentees seems to have discouraged experimental writing; and the principal genres cultivated were thus the blank-verse tragedy, the sentimentalised comedy of manners, the comic opera which developed out of ballad-opera, and the farcical or satirical afterpiece."

En los años setenta se da el único período de brillantez de todo el siglo: son los años en que se estrenan las obras de los irlandeses Goldsmith y Sheridan, hoy considerados los mejores dramaturgos del siglo XVIII inglés. Ambos se

propusieron combatir la mediocridad que imperaba sobre las tablas a base de humor, diálogos ingeniosos y situaciones teatralmente eficaces. También a partir de 1768 se avivan las controversias críticas: cuando en este año se estrenaron *False Delicacy* (del conocido autor de comedias sentimentales Hugh Kelly) y *The Good-Natured Man*, de Oliver Goldsmith, en las declaraciones programáticas de ambos autores encontramos en esbozo los términos en que se planteará la polémica teatral en la última parte del siglo: un personaje de la obra de Kelly afirma que el teatro debe ser "escuela de moralidad", mientras que Goldsmith, en su prefacio, declara que "to delineate character" ha sido su principal objetivo, defiende el derecho del dramaturgo a explorar "the recesses of the mean", se queja de que el gusto del público se ha vuelto "too delicate", y espera, dice:

"...that too much refinement will not banish humour and character from our's, as it has already done from the French theatre. Indeed the French comedy is now become so very elevated and sentimental, that it has not only banished humour and *Molière* from the stage, but it has banished all spectators too." (Goldsmith 1990:3)

Cinco años más tarde Goldsmith estrenó otra obra dramática en la que encarnó felizmente sus ideas sobre lo que debía ser la comedia. *She Stoops to Conquer* (1773) tal vez sea la mejor obra dramática del siglo XVIII inglés. "La pieza", dice Zabalbeascoa, "fue como un soplo de alegría sana en un valle de lágrimas. (...) constituyó un éxito grande el día de su estreno y desde entonces se repone con regularidad en los escenarios ingleses" (1976:50).

Poco después, Sheridan toma la antorcha en la campaña comenzada por Goldsmith contra el "sentimentalismo" en las tablas. En cierto modo, el teatro de Sheridan empalma de nuevo con algunos rasgos de la fenecida "comedy of manners":

"The inspiration of Congreve in particular is manifest in Sheridan's brand of anti-sentimental drama, which aspires not to the Goldsmithian ideals of 'nature and humour' but rather to a sophisticated mastery of plot-construction, dialogue and stagecraft." (Lindsay 1995:xxxi)

A partir de 1780, año en que Sheridan deja el teatro para dedicarse a la política, se inicia de nuevo un período de decadencia dramática. La evolución social y urbanística de los cincuenta años siguientes (el crecimiento de Londres, la reconstrucción de los teatros oficiales, la proliferación de teatros menores, la difusión de las ideas democráticas, el apetito de sensaciones "góticas"...) favorece al género melodramático--hijo de la "comedia sentimental" dieciochesca--, y la disociación entre talento literario y talento dramático que empieza a darse en Inglaterra dura hasta finales del siglo XIX, cuando serán, curiosamente, de nuevo unos irlandeses (Oscar Wilde y George Bernard Shaw) los que inyectarán vida e ingenio al teatro escrito en inglés.

I.3.4. Sneer (La polémica)

El personaje de Sneer, el crítico desencarnado (es el único de los protagonistas al que Sheridan no muestra en un contexto humano; no produce más que opiniones --despectivas-- sobre los demás, pero él no crea nada), me dará pie a explicar someramente la polémica teatral que se produjo en Inglaterra a finales del siglo XVIII, una polémica aparentemente "menor", entre los partidarios de la comedia jocosa ("laughing comedy") y los de la comedia sentimental.

Ni España ni Inglaterra se sintieron del todo a gusto dentro de la disciplina neoclásica, al menos en lo que se refiere al arte dramático. Ambos países tenían una rica tradición teatral que no se plegaba a las reglas. Por otra parte, la mayoría de obras dieciochescas que se representaron en ambos países buscaron la aceptación del público apoyándose descaradamente en elementos visuales --escenografía, efectos de tramoya, brillantez del vestuario, etc.-- y musicales, en detrimento de la palabra, es decir, en detrimento generalmente de la calidad literaria de las obras. Las quejas de los escritores ingleses de la época cuando hablan sobre el teatro son muy parecidas a las de los quisquillosos neoclásicos españoles.

Un buen ejemplo son los pasajes sobre el teatro que se encuentran en los interesantes ensayos de Oliver Goldsmith titulados *The Citizen of the World*, *The Bee*, y *An Enquiry into*

the Present State of Polite Learning in Europe. Me limito a resumir algunos de los principales blancos de las quejas del polígrafo irlandés, que aparecen principalmente en la última de estas obras: apenas se escriben obras nuevas y solo se representan las antiguas; los poetas, al intentar complacer tanto a los "managers" --partidarios de lo aparatoso y ornamental-- como a los críticos --favorables al decoro y a la regularidad del teatro francés--, acaban por no complacer a nadie; los actores tienen una influencia exagerada sobre el público, y eclipsan a la figura del dramaturgo. Las consideraciones de Goldsmith sobre los "absurdos" de Shakespeare recuerdan mucho a las reservas de los neoclásicos españoles acerca de Lope o Calderón. En fin, según Goldsmith, el buen gusto, e incluso el sentido común, brillan por su ausencia en unas obras que, como la descrita graciosamente por el chino protagonista de *The Citizen of the World* en la carta nº XXI, son en todo similares a las "comedias de teatro" representadas en los escenarios españoles. ^{xxxii}

En los escritos de los contemporáneos tampoco faltan las quejas que recuerdan a las de los neoclásicos españoles que despotricaban contra la dictadura que la "plebe" ejercía en el teatro. Un curioso ejemplo es el contenido de una larga carta que Sheridan le escribe a su suegro en 1775, exhortándole a disuadir a su hija Mary, que había manifestado el deseo de ser actriz, de tal idea. Un Sheridan vehemente y muy preocupado por el futuro que espera a la muchacha le dice a su suegro, entre otras cosas:

"Whatever the promise of her abilities may be --the event is precarious-- it is a profession of all others without any standard of true taste-- the theatre is at present deserted by all the higher ranks of people-- the mob are the rulers in it". (Sheridan 1966:III,296)

Y, sin embargo, la polémica que se desarrolló en España durante buena parte del siglo entre una minoría partidaria de un teatro "arreglado" y los defensores a ultranza del teatro-espectáculo derivado del barroquismo del siglo anterior, no se desarrolla en Inglaterra en los mismos términos, ni desde luego con la misma virulencia. En la segunda parte de este trabajo me propongo explorar las razones de esta diferencia; ahora me limitaré a apuntar en esbozo algunos factores que quizá ayuden a explicar que en Inglaterra no se diese la "guerra" que sí se dio en España:

1º) El teatro de Shakespeare. Si el neoclasicismo es el deseo de vincularse culturalmente con los antiguos, de tomarlos como guías, y la disposición a ser juzgados según unos criterios y nivel de exigencia clásicos (véase Bevis 1996:28), los escritores ingleses del dieciocho están tan orientados hacia él como puedan estarlo los neoclásicos españoles. Pero se advierte en aquellos un eclecticismo que, en el caso del arte dramático, tiene probablemente mucho que ver con la existencia, ciento y pico de años antes, de William Shakespeare. Su genio ya había sido reconocido por la crítica de finales del siglo XVII. En tiempos del Dr. Johnson, la veneración por el dramaturgo isabelino formaba ya parte de la "religión nacional". Pero Shakespeare había roto todas las reglas. ¿Cómo

conciliar los principios en boga en el XVIII con esta veneración? Collins dice al respecto:

"The critics had, then, to decide whether respect for these new principles of writing [se refiere a las reglas de raigambre aristotélica sobre las que los prestigiosos críticos franceses habían teorizado y que Corneille había empleado con éxito] should modify or destroy their respect for Shakespeare, or vice versa; or whether the Shakespearian mode of writing, and the one now favoured, should both be recognized as valid. In fact, all three things happened, and often in the mind of the same critic." (Collins 1995:378)

La existencia del teatro de Shakespeare --que se representó frecuentemente a lo largo del siglo XVIII-- debió de contribuir a crear un clima propicio a la aceptación y el disfrute de literaturas de distintas clases.

2º) El nivel de la actividad teatral en general (obras, trabajo de los actores, etc.), algo más alto en Inglaterra que en España, lo cual restó crispación a los críticos de la misma. Al comienzo de sus lúcidas y nada complacientes reflexiones sobre el teatro inglés de la época, Goldsmith reconoce que:

"Our theatre may be regarded as partaking of the shew and decoration of the Italian opera, with the propriety and declamation of French performance. Our stage is more magnificent than any other in Europe, and the people in general fonder of theatrical entertainment." (Goldsmith 1966:322-3)

Y en las ya citadas *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* de Moratín, este pone de manifiesto la superioridad del teatro inglés al menos en un aspecto importante, el de la interpretación ("es necesario advertir que no se representa tan mal como en España"), además de hacer comentarios favorables

sobre otros aspectos menores relativos a la representación (la falta de apuntador, el aparato, el acompañamiento...). (Véase L.F. de Moratín 1984:106-109.)

3º) Razones sociológicas. Al ser más numerosas y tener más peso las clases medias en Inglaterra, el conflicto teatral no se polarizó de la forma como lo hizo en España. Además allí, por razones históricas derivadas de la influencia del puritanismo, eran las clases medias y bajas las que miraban al teatro con cierta desconfianza; en España son los miembros ilustrados de la sociedad los que desconfían del efecto "corruptor" que las obras del Siglo de Oro, o las comedias de teatro, puedan ejercer sobre el pueblo.

La controversia que se planteó en Inglaterra en los años sesenta y setenta entre partidarios de la comedia sentimental y de la comedia jocosa tiene un antecedente importante en el estreno de *The Conscious Lovers* de Steele, en 1722. El autor del prólogo, Leonard Welsted, exhortaba así a los espectadores:

"No more let Ribaldry, with Licence writ,
Usurp the Name of Eloquence or Wit;
No more let lawless Farce uncensur'd go,
The lewd dull Gleanings of a Smithfield Show.
'Tis yours, with Breeding to refine the Age,
To Chasten Wit, and Moralize the Stage."

(*Beggar's Opera (The) and other 18th century plays* 1995:71)

La obra de Steele, más bien insípida, debió de gustar a una parte del público por su argumento (la hija de un comerciante se casa con un aristócrata terrateniente) y su tesis de que la

clase mercantil merece tanto respeto como la aristocracia. ^{xxxiii} Muchos vieron en ella un modelo para la reforma del teatro cómico. El ensayista y dramaturgo John Dennis discrepó, y la discusión subsiguiente entre él y Steele refleja una primera fase de la controversia dieciochesca entre los defensores de la comedia satírica, que muestra defectos que deben evitarse, y los defensores de la comedia sentimental, que ofrece modelos que imitar.

Después de la aridez creativa de los decenios centrales del siglo, se renueva la experimentación dramática y la controversia crítica a partir de 1768, año del estreno de *False Delicacy* y de *The Good-natured Man*. Y en 1773 el autor de esta última --Oliver Goldsmith-- publica anónimamente el "Essay on the Theatre". A primera vista puede parecer irónico que esta enérgica reafirmación de los principios genéricos clásicos y este ataque a la comedia sentimental provenga de uno de los hombres más bondadosos y sentimentales del siglo XVIII. Pero Goldsmith, que como ensayista tenía un punto de vista a menudo heterodoxo --le desagradaban la pena capital, la crueldad hacia los animales, los duelos, y otros aspectos de la vida dieciochesca entonces comúnmente aceptados-- tiene las ideas estéticas muy claras.

En su breve ensayo (1963:40-44), Goldsmith empieza recordando la distinción tradicional entre el género trágico y el cómico ("as tragedy displays the calamities of the great, so comedy should excite our laughter by ridiculously exhibiting the follies of the lower part of mankind") y las aristotélicas

razones en las que aquella se basa: "Distress (...) is the proper object of tragedy, since the great excite our pity by their fall; but not equally so of comedy, since the actors employed in it are originally so mean, that they sink but little by their fall". Pero en los últimos tiempos, dice Goldsmith, ha aparecido una nueva especie de composición dramática, la comedia sentimental: en estas obras

"almost all the characters are good, and exceedingly generous; (...) and though they want humour, have abundance of sentiment and feeling. If they happen to have faults or foibles, the spectator is taught, not only to pardon, but to applaud them, in consideration of the goodness of their hearts; so that folly, instead of being ridiculed, is commended, and the comedy aims at touching our passions without the power of being truly pathetic." (1963:42)

Goldsmith se lamenta de que esta especie de "mulish production" o "bastard tragedy", esté desterrando de la escena a las verdaderas comedias, que nos divertirían mucho más. Teme que continúe la moda de las comedias sentimentales porque son fáciles de escribir. (Es significativo sobre la "jerarquía" de los distintos géneros en el siglo XVIII que diga que "those abilities that can hammer out a novel are fully sufficient for the production of a sentimental comedy", y al ver lo que ha sucedido doscientos años después con las novelas y con el teatro, hay que reconocer que Goldsmith tenía más clarividencia de la que parece a primera vista.

Las palabras finales del ensayo son estas:

"It is not easy to recover an art when once lost; and it will be but a just punishment, that when, by our being too fastidious, we have banished humour from the stage, we

should ourselves be deprived of the art of laughing".
(1963:44)

En definitiva: si otros escritores de la época, como Diderot, defendieron la licitud del drama burgués --también un género nuevo, distinto de la tragedia y de la comedia--, a Goldsmith la comedia sentimental le parece un híbrido estéril cuyo cultivo puede desterrar para siempre la risa de los teatros; él prefiere la "verdadera" comedia, la que ridiculiza nuestros defectos y locuras, nos hace reír y, además, cuenta con el apoyo de la tradición.

Como observa Auburn (1977:15) las objeciones que las comedias sentimentales merecían a Goldsmith, y más tarde a Sheridan, no se debían tanto a que diesen cabida a lo sentimental --elemento que está muy presente en la poesía, el teatro y la novela del propio Goldsmith-- sino a la ineptitud artística de muchos de sus autores. En estas obras es frecuente que se recurra a casualidades muy inverosímiles para resolver unas tramas complicadas (el descubrimiento final de que uno de los personajes es el hijo o la hija perdido en la infancia, por ejemplo); por otra parte, los personajes suelen estar dibujados superficialmente, de manera que el arrepentimiento final de uno que se ha comportado necia o malévolamente resulta empalagoso y poco convincente; el fallo en la caracterización de los personajes está relacionado con un tercer rasgo de la comedia sentimental: la cuidadosa exclusión de todo lo impúdico u obsceno. Y con esto volvemos a la cuestión de qué cosa sea la comedia y qué se pretende con ella. El principio que da forma a muchas comedias sentimentales es la instrucción moral directa:

no mostremos personajes viciosos, parecen decirse sus autores, pues aunque al final queden ridiculizados, es ponerles a los jóvenes delante de los ojos unos modelos peligrosos: presentemos ejemplos dignos de imitación. Goldsmith, que acepta el precepto horaciano de "instruir deleitando", concibe la instrucción en la comedia de forma indirecta o negativa ("comedy should excite our laughter by ridiculously exhibiting the follies of the lower part of mankind"). La comedia no es solo para deleitar, ni solo para instruir, sino para combinar ambas cosas por medio de la ridiculización de los defectos; por eso, si no es divertida, fracasa como tal: no cumple el objetivo último del género.

Con *She stoops to conquer*, estrenada dos meses después, Goldsmith demostró que era posible escribir una obra de teatro firmemente enraizada en la tradición clásica, conectada con los intereses del público contemporáneo ... e hilarante. Aunque *She stoops to conquer* se estrenó en un ambiente de polémica, el hecho de que se siga leyendo con gusto y representando con éxito muestra que no es reducible a un ataque más a la comedia sentimental.

"The play's achievement [dice de ella Bevis] is to fuse diverse modes in harmonious synthesis while entertaining us. Some Georgians found it low and farcical, which it often is while Tony is on-stage, but the farcicality is an integral part of Goldsmith's mellow view of Tony, rural life, and human nature. (...) The principal situations also teasingly evoke Restoration and sentimental comedies, only to reject or transcend them; (...) Romantic comedy is updated (...) and various contemporary foibles are gently satirized. What holds it all together is good nature: Tony's, Marlow's, Kate's, Hardcastle's. (...) Only superficially is *She Stoops to Conquer* a throwback to earlier comedy; many of the materials, and certainly the

controlling idea of benevolence, are thoroughly Georgian."
(Bevis 1996:227-8)

Muerto Goldsmith prematuramente, en los años que siguieron fue Sheridan quien recogió la antorcha en la lucha contra la mediocridad teatral. *The School for Scandal* (1777) es comparable a la última obra de Goldsmith en ser una brillante puesta al día de los principales temas y tipos de los siglos diecisiete y dieciocho. ("Wit, manners, feeling and the 'man of sentiment' are all nicely sifted through a Georgian sieve." (Bevis 1996:229)) *The Critic*, estrenada dos años más tarde, cierra tanto la carrera teatral de Sheridan como el período mejor del siglo XVIII para la comedia en Inglaterra.

I.3.5. Conclusión

The Critic es una divertida parodia del mundillo teatral que Sheridan escribió al final de su breve carrera como dramaturgo. Carece de la carga ideológica de *La comedia nueva* y no forma parte de ninguna campaña a favor del clasicismo, aunque sí hay en ella abundantes referencias irónicas a los dramas heroicos entonces de moda y a las prácticas teatrales descuidadas.

Durante el siglo XVIII inglés las licenciosas "comedies of manners" van cediendo el paso a las obras sentimentales y moralizantes. La evolución es consecuencia del mayor peso de las clases medias y revelan el intento de la sociedad inglesa-- y europea en general-- de encontrar un sistema de valores más humano. Pero a menudo la calidad literaria de las obras se resentía, y en los años setenta, tras algunas décadas de mediocridad teatral, se planteó una polémica --menos virulenta que la polémica española entre neoclásicos y "barrocos"-- entre los partidarios de la comedia jocosa ("laughing comedy") y los defensores de la comedia sentimental. Los estrenos teatrales de Goldsmith y Sheridan mostraron que era posible escribir un teatro enraizado en la tradición clásica y al mismo tiempo de interés para los contemporáneos.

Una última observación sobre la polémica teatral de estos años: aunque se hable de la pugna entre dos concepciones distintas de la comedia --la de la comedia tradicional o

jocosa, capitaneada por Oliver Goldsmith y Sam Foote, y la de la comedia sentimental o lacrimosa, cultivada especialmente por Hugh Kelly y Richard Cumberland--, la lectura de siquiera unas pocas de las obras de estos autores muestra que la realidad debió de ser algo más compleja que las generalizaciones de algunos libros. Como dice Bevis en su obra ya citada, "[durante las temporadas 1767-1773] comic mainpieces were all prudent mixtures of styles in various ratios"(1996:224). Una obra como *The West Indian*, por ejemplo, que suele citarse como paradigma del género sentimental y que fue escrita por Cumberland, el dramaturgo ridiculizado en *The Critic*, tiene cierto sentido del humor y no solo personajes con corazones de oro; y las obras de Goldsmith y Sheridan contienen tipos y situaciones "sentimentales", y en último término están conformadas por la idea de benevolencia. Pero sí puede decirse que las mejores obras de teatro que se escribieron en Inglaterra en el siglo XVIII, como las de Moratín en España, iban en cierto modo a contracorriente de lo que era el gusto más extendido en la población; el triunfo del melodrama en el siglo XIX fue la consecuencia lógica de la terca persistencia del gusto mayoritario.

I.4. *La comedia nueva* y *The Critic*: similitudes y diferencias.

Son muchas y llamativas las coincidencias entre las dos obras que me han ocupado a lo largo del presente trabajo. Para empezar, hay una coincidencia en el tiempo: solo trece años separan a *The Critic* (1779) de *La comedia nueva* (1792). Ambas son interesantísimos ejemplos de "teatro dentro del teatro" y de "teatro sobre teatro". Ambas son obras breves, que se representaban a continuación de la obra programada como principal. Tanto *La comedia nueva* como *The Critic* son obras menores, salidas de la pluma del mejor dramaturgo español e inglés del siglo XVIII respectivamente. Las dos obras son satíricas, y ambas han merecido superlativas frases de encomio: "La más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco", dijo Ménendez Pelayo de *La comedia nueva* (citado por Dowling 1982:33), y para Auburn, *The Critic* es "perhaps the most complete play about the theatre ever written" (Auburn 1977:157). Ambas satirizan el mismo género teatral, el de la tragedia heroica, entonces en boga tanto en España como en Inglaterra; secundariamente también se burlan del teatro malo en general y de la dejadez de las prácticas teatrales. Ambas lanzan sus dardos contra unos dramaturgos de éxito en la época (Comella y Cumberland respectivamente). Ambas incluyen escenas que podríamos llamar costumbristas, con personajes que pertenecen al mundo contemporáneo a los autores. En fin, a pesar de satirizar un género de moda en el siglo XVIII y hoy

fenecido, ambas han sobrevivido a su época porque tienen interés en sí mismas: *The Critic* todavía se representa con éxito en los escenarios ingleses, y aunque *La comedia nueva* no se representa ya, su lectura no decepciona al curioso.^{xxxiv}

Pero las diferencias entre las dos obras son también numerosas y merecen ser mencionadas.

"El gran cerco de Viena" se desarrolla fuera de escena en *La comedia nueva*^{xxxv}; en cambio, asistimos al ensayo de "The Spanish Armada" en *The Critic*, donde somos mirones por partida doble: vemos y oímos a los tres personajes (Dangle, Puff y Sneer) que contemplan y comentan el ensayo que se desarrolla ante sus ojos... y los nuestros.

La comedia nueva tiene otro tema, imbricado con el de la reforma teatral: la conveniencia de conformarse con la propia suerte; más exactamente, constituye una dura crítica a los que pretenden ascender de clase social. Incluso podría decirse que la sátira teatral es el vehículo del que se vale Moratín para exponer este tema principal. *The Critic* es declarada y obsesivamente monotemática: una obra de, con y sobre el teatro; incluso las alusiones del comienzo al mundo de la política solo sirven para introducir el tema de lo teatral.

Como hemos visto en este trabajo, *La comedia nueva* formó parte de una campaña de los neoclásicos españoles contra el teatro chabacano que se representaba en la época; *The Critic* no formó parte de ninguna campaña. Aunque fue concebida como una sátira de algunas tendencias teatrales de finales del XVIII en

Inglaterra, no nació en un ambiente de virulenta polémica teatral como el que se daba en los círculos literarios españoles, y por lo tanto su significado histórico es distinto. En relación con esto mencionemos otra diferencia entre las obras: *La comedia nueva* es una obrita sencilla y bien estructurada, que cumple escrupulosamente las unidades de acción, lugar y tiempo; *The Critic*, que no estaba obligada a ser paradigma de un determinado tipo de teatro, es una obra más bien desordenada, y las dos partes que la componen --el acto 1º, que se desarrolla en casa del matrimonio Dangle, y los actos 2º y 3º, en el teatro de Drury Lane-- no tienen más relación entre sí que la presencia continuada de algunos personajes y el hecho de que la obra a cuyo ensayo asistimos la haya escrito uno de ellos.

Otra diferencia: *The Critic* tiene un precedente --*The Rehearsal* (1671) de Buckingham-- al que toma como modelo; *La comedia nueva*, en cambio, es una obra muy original dentro de la literatura española.

Pero, a mi juicio, la diferencia principal entre ellas es la diferencia de tono: *La comedia nueva* es una obra seria y de tono didáctico, aunque sea al mismo tiempo divertida. Desde luego, fue escrita con un propósito serio. Para Moratín, la decadencia literaria del teatro de la época era una grave cuestión de Estado. Don Pedro, su portavoz en la obra, es un acérrimo partidario de mantener los niveles de excelencia en lo literario y las separaciones entre las clases en lo social. Si la sátira es una forma de protesta, una sublimación artística

de sentimientos como la ira o la indignación, entonces *La comedia nueva* es una verdadera sátira, pues estos impulsos la hicieron nacer.

Sheridan, en *The Critic*, procede de otra forma. Los absurdos, las negligencias, las concesiones, los agobios que debía de conocer bien por su doble condición de "manager" teatral y dramaturgo, los convierte en elementos de una farsa liberadora. Hace burla de todo y empieza por reírse de sí mismo: hay varias alusiones a su persona, como refundidor de obras (I,147-150) y como "manager" y dramaturgo (I, 230 y sig.). Y es que *The Critic*, más que una sátira, es lo que los anglosajones llaman *burlesque*: "(...) a derisive imitation or exaggerated 'sending up' of a literary or musical work, usually stronger and broader in tone and style than parody. For the most part burlesque is associated with some form of stage entertainment" (Cuddon 1992:107). Desde el principio de la obra estamos en el ámbito de lo festivo. Y acabamos por dejarnos cautivar por esa visión irónica pero afectuosa del mundillo teatral, totalmente inmerso en sí mismo. El tema de fondo de *The Critic* es esa energía específicamente humana --algunos la hemos conocido en la infancia-- que nos impulsa a escenificar cuadros vivos para divertir a los demás, una energía que actores, músicos y espectadores comparten en el momento de la representación. David Crane ha visto bien este carácter de celebración que tiene la obra:

"The heady thing about the theatre, as about politics, is that a lot can be done with words, music, costumes and scenery (whether the scene is laid at Drury Lane, Tilbury

Fort or the House of Commons) to set oneself up in the eyes of the world: and Sheridan's play is really about this fundamental impulse. The force that steadily persuades *The Critic* along the path from satire towards celebration is the more and more powerfully evident sense that what animates critical spectators, playwright and the characters in Puff's tragedy alike is a single common impulse." (Crane 1989: xvi)

Si tuviera que expresar con imágenes la diferencia esencial entre *La comedia nueva* y *The Critic*, elegiría estas dos: Don Pedro, al final de la obra, amonestando a Don Eleuterio con el dedo índice de la mano derecha en alto (apostarí a que más de un actor lo habrá representado así); y la apoteosis final de *The Critic*, que tanto puede ponerse en escena con la ingenuidad detallista de una "comedia de teatro" como de forma más intencionada (en la versión del National Theatre de 1985, el espectacular cuadro final de Puff se desmoronaba encima de él a los acordes de 'Rule Britannia'). Si *La comedia nueva* tiene algo de lección ("lección áspera" la llama el propio Moratín en la 'Advertencia' que precede a la obra), *The Critic*, juego de participantes totalmente absortos en lo que hacen, tiene algo de orgía.

Otras diferencias son consecuencia de esta diferencia esencial: *The Critic*, por ejemplo, proporciona a los espectadores lo mismo que en teoría está criticando. *La comedia nueva* no hace concesiones de este tipo. "Non ego ventosae plebis suffragia venor" ("No solicito la aprobación del vulgo inestable"): esta es la frase de Horacio que Moratín puso al frente de su obra, y esta en ningún momento desmiente tal aserto. Sheridan, en cambio, reservaba sus opiniones sobre el

público de la época --no muy distintas de las de Moratín-- para la conversación o las cartas familiares; al escribir *The Critic* no tuvo el menor empacho en "solicitar la aprobación del vulgo". Por eso mismo --y es una diferencia más entre las obras-- el texto de *The Critic* fue cambiando a lo largo de los años: hubo varias supresiones como las que son ridiculizadas en la obra y por la misma razón (el público la encontraba demasiado larga), y cuando los chistes y alusiones a la actualidad perdían la gracia, Sheridan permitía a su compañía introducir otros.^{xxxvi} Moratín, que tenía una concepción distinta de lo literario, jamás hubiese consentido que los actores realizasen cambios en un texto suyo. (El único cambio ajeno al autor que sufrió *La comedia nueva* antes de su estreno --la supresión de una palabra-- se debió a la intervención de la censura.) Ya hemos aludido en la primera parte de este trabajo a la anécdota relativa a la reposición de *La comedia nueva* en 1799: Moratín impuso entonces a los actores, con el apoyo del Juez Protector, una lista de siete requisitos (número de ensayos que habían de realizarse, elección de actores, etc. etc.) mediante los que se aseguraba, en la medida de lo posible, la calidad de las representaciones. En definitiva, Moratín es el prototipo del dramaturgo que quiere ejercer el control de todos los elementos que intervienen en la puesta en escena de su creación, para así evitar que pueda desvirtuarse su mensaje. Las actitudes de Moratín y de Sheridan respecto a las dos obras que nos ocupan corresponden a dos conceptos distintos de la literatura que recorren toda la historia de la

crítica: el de la literatura como producto y el de la literatura como proceso.

Para terminar esta primera parte, mencionaré algunas de las cuestiones relativas al teatro que reciben un tratamiento humorístico en *The Critic*, y que también aparecen en *La comedia nueva*, en este caso para suscitar los reproches de don Pedro (especialmente en el diálogo que mantiene con don Antonio en la escena vi del Acto II). Son estas: la inverosimilitud (II,i,25-29; III,i,186-9), la existencia de varias tramas argumentales en una obra (II,ii,432-440), la mezcla de géneros (II,ii,436-440; III,i,274-279), el estilo encumbrado de las comedias heroicas (III,i,26-30), las libertades que se tomaban los cómicos con el texto de las obras (II,i,54-59; II,ii,391-395; II,ii,446-476), la importancia creciente de los efectos especiales en el teatro (III,i,143-146; III,i,288-290)... Como se ve, son cuestiones que formaban parte de la polémica sobre la reforma del teatro español, y el hecho de que también Sheridan las convierta en blancos de su ironía indica que el teatro del gusto popular tenía muchos rasgos comunes en los dos países.^{xxxvii}

SEGUNDA PARTE

II.1. Introducción: La metáfora política y la metáfora climática

En esta segunda parte de la tesis me propongo explorar las posibles respuestas a una pregunta que quedó formulada en la primera parte: ¿cómo es que, siendo muchas las similitudes entre la situación del teatro inglés y español en el siglo XVIII, siendo en ambos países idénticas las quejas de la minoría más culta y discriminadora, siendo herederos estos países de una egregia tradición teatral que tiene algunos puntos de contacto entre sí, y siendo poderosa la influencia literaria francesa en el siglo que nos ocupa, la cuestión del teatro se plantea en España como una "reforma" auspiciada por el gobierno, mientras que en Inglaterra no sucede nada parecido?

La trayectoria histórica de Inglaterra durante el siglo dieciocho --un siglo durante el que está frecuentemente en guerra con media Europa sin por ello agotarse ni económica ni socialmente, y durante el que se convierte, gracias al aumento de su población, al auge del comercio y a la revolución industrial, en uno de los países más poderosos de la Tierra-- lleva aparejado un aumento de su seguridad en sí misma y por tanto una gradual diferencia de actitud de los nativos respecto

a lo extranjero. Por lo que hace a Francia --país enemigo en varias guerras pero uno de los modelos de civilización para la Inglaterra del XVIII--, el historiador Derek Jarrett explica así la evolución psicológica del inglés ante el francés:

"Early eighteenth-century England was unsure of itself in many ways, acutely conscious of the long shadow of France and French culture. The magnificent court or the French king at Versailles had dominated Europe for so long that the English could scarcely believe that they had really managed to defy it and win for themselves a chance to develop a culture of their own. Most Englishmen felt a little awkward and self-conscious in the presence of the polished suavity of the French; and they usually reacted either by copying it slavishly, as Chesterfield did, or by becoming even more English and earthy, as Hogarth did. As the world of honest enjoyment became more and more defiantly English, the world of fashionable pleasure became more and more French. But by the middle of the century the continued success of British arms and the continued expansion of British trade had brought a new self-confidence. The Grand Tour, that rather curious custom whereby rich young Englishmen spent several years travelling around Europe after they left school or university, had also done much to improve matters. By 1749, when the publication of Thomas Nugent's *The Grand Tour* in four volumes enabled even those of modest means to know what should be visited and how things should be arranged, the propertied classes of England had learned to look an elegant Frenchman in the face without feeling that they must either imitate him or hold him up to ridicule." (Jarrett 1986:166-7)

De hecho, ya en 1727 un suizo llamado Cesar de Saussure que viajó por Inglaterra pudo escribir:

"I do not think there is a people more prejudiced in its own favour than the British people, and they allow this to appear in their talk and manners. They look on foreigners in general with contempt, and think nothing is as well done elsewhere as in their own country." (Plumb 1963:33)

Y al español Leandro Fernández de Moratín, a finales de siglo, llega a exasperarle el que considera "pecado mortal de

los ingleses": su orgullo. Junto a muchas observaciones laudatorias sobre el país y la forma de vida de los nativos, recogidas en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, escribe también párrafos como el siguiente:

"¡Pobre del extranjero que antes de llegar a Londres no haya aprendido el ejercicio de las ceremonias y modales ingleses! Si no se peina como ellos, si no toma el té como ellos, si no va vestido como ellos, si no come y bebe como ellos, es hombre perdido: antes de oírle una palabra, se le graduará de extranjero, que es decir, un bestia sin educación. Esta dulce satisfacción de que nada hay bueno sino en Inglaterra les hace mirar todo lo que no es inglés con una caritativa compasión, que aturde; les hace decir tan clásicos disparates acerca de las otras naciones, y atreverse a preguntas tan necias y extravagantes, que no hay extranjero que pueda contener la risa al oírlas." (L.F. de Moratín 1984: 31-32)

Moratín, sin embargo, era consciente de que los defectos de los ingleses estaban íntimamente trabados con lo que él veía como sus virtudes: laboriosidad, patriotismo, afán de mejorar, sentido práctico, capacidad organizadora... Eso al menos se vislumbra en el capítulo tercero del cuaderno segundo de la obra mencionada, donde hace unas penetrantes y algo malhumoradas reflexiones sobre los ingleses y sobre el porqué del enorme poder político y económico que había llegado a tener la pequeña isla en la que habitan. Las termina con estas palabras:

"¿Qué mucho, en fin, que falte en el genio nacional franqueza, desinterés, magnificencia, si estas virtudes son opuestas directamente al interés privado y público, que ha producido por necesidad los vicios contrarios! A estas causas debe atribuirse la reserva, el egoísmo, la desconfianza, la dureza para con los extranjeros, la ambición y el espíritu de rapiña, que hace a los ingleses

tan poco amables en su trato a todos los que no lo son."
(L.F. de Moratín 1984:60)

.....

Empecemos por dejar bien sentado que el canon de estilo de la Inglaterra llamada "Augustan" (que comprende el período desde 1660 hasta 1780 aproximadamente) es el del clasicismo. Tal como lo definió John Hughes en su obra *Of Style* (1698): "propriety, perspicuity, elegance and cadence" (citado por Humphreys 1995: 59). En *The Literary Scene*, dice Humphreys de estas cualidades que son menos superficiales de lo que pudiera parecer a primera vista: su valor estriba en que, gracias a ellas, puede conseguirse la expresión más inteligente y apropiada de aquello que se ha captado o percibido con claridad. Tanto los antiguos griegos y latinos como los franceses del siglo XVII eran, por tanto, los maestros: *L'Art Poétique* de Boileau era tan apreciada y respetada como el *Ars Poetica* de Horacio. Las obras francesas de crítica literaria fueron traducidas por los mejores escritores ingleses y, como dice Humphreys, el pensamiento francés sirvió, en general, para estimular la discusión escéptica en vez de dogmática, y para reforzar los ideales de energía y claridad.

Uno de los escritores ingleses más leídos del dieciocho-- el polígrafo Addison-- escribió en *The Spectator* unas palabras que son al mismo tiempo un homenaje a los preceptistas franceses del siglo diecisiete Bouhours y Boileau, y epítome del tipo de literatura que admiraban y que se proponían

cultivar los ingleses de la primera mitad del dieciocho: una literatura basada en la naturaleza y la verosimilitud --es decir, que remita al hombre, y al hombre en lo que tiene de común con los otros hombres--, y un estilo literario claro y sencillo, que sepa unir la fuerza con una elegante gracia. Implícitamente Addison repudia los excesos y artificios de una literatura anterior que tiene gran parecido con el barroquismo español del Diecisiete y comienzos del Dieciocho.^{xxxviii}

"Bouhours, whom I look upon to be the most penetrating of all the French Criticks, has taken Pains to show, That it is impossible for any Thought to be beautiful which is not just, and has not its Foundation in the Nature of things: That the Basis of all Wit is Truth; and that no Thought can be valuable, of which good Sense is not the Ground-work. Boileau has endeavoured to inculcate the same Notion (...) This is that natural Way of Writing, that beautiful Simplicity, which we so much admire in the Compositions of the Ancients; and which no Body deviates from, but those who want Strength of Genius to make a Thought shine in its own natural Beauties. Poets who want this Strength of Genius (...) are forced to hunt after foreign Ornaments, and not to let any Piece of Wit of what Kind soever escape them." (Addison 1988: 348)

Ahora bien: cuando muchos escritores ingleses del siglo exteriorizan una tendencia chovinista, cuando no quieren dejarse avasallar por los logros del clasicismo francés, sobre todo cuando se refieren a su teatro isabelino o incluso al de la Restauración, y defienden unos valores literarios que se salen del molde clásico --por ejemplo, los del teatro de Shakespeare o la poesía de Milton--, entonces es frecuente que empleen la que podríamos llamar "metáfora política". Porque el neoclasicismo era una tendencia literaria que tenía implicaciones políticas. Se asociaba con Francia, que

representaba para muchos ingleses tanto el formalismo en teoría literaria como el absolutismo gubernamental. Quizá el primero en emplear de modo explícito esta metáfora política es Pope, en su conocido *Essay on Criticism*, de 1711:

"The Rules, a Nation born to serve, obeys,
and Boileau still in right of Horace sways.
But we, brave Britons, Foreign Laws despis'd,
and kept unconquered, and unciviliz'd,
Fierce for the Liberties of Wit, and Gold,
We still defy'd the Romans, as of old."

(Pope 1985:34)

Los franceses se pliegan a la tiranía, incluso en el arte; los ingleses, en cambio, son paladines de la libertad, tanto en política como en literatura. (Algunas veces es el orden francés el que se contrapone a la anarquía inglesa.) Estos son los términos de la comparación que se repite con frecuencia a lo largo del siglo. Hasta en los autores de tragedias neoclásicas encontramos esta identificación entre nacionalidad inglesa y defensa de las libertades, aunque en este caso, por razones obvias, no hagan mención de las famosas reglas dramáticas. Un ejemplo es el de *Sophonisba*, tragedia de James Thomson estrenada en 1730. En el prólogo de la obra, el autor, tras afirmar que su heroína había sido ya el tema de una tragedia italiana, así como de una obra de Corneille, dice:

"What foreign theatres with pride have shown
Britain, by juster titles, makes her own.
When Freedom is the cause, 'tis hers to fight;
And hers, when Freedom is the theme, to write.
For this a British author bids again
The heroine rise, to grace the British scene."

(Citado por Boas 1953:151)

Los ingleses estaban orgullosos de los episodios de su historia que habían significado una resistencia a la tiranía real --señaladamente, la Revolución de 1688--, y a menudo hablan de las libertades de que gozan por el mero hecho de ser ingleses. Pero en realidad, en el siglo XVIII la resistencia a la tiranía real la ejercían los poderosos ---los nobles terratenientes que defendían sus derechos y privilegios de forma individual en sus localidades y colectivamente en el Parlamento londinense. Las duras condiciones en que vivían las clases populares las hicieron explotar en diversos motines a lo largo del siglo, pero la violencia a la que se entregaban no iba dirigida, por lo general, a las desigualdades del sistema establecido, cuya validez nadie ponía en cuestión. Como dice el historiador Derek Jarrett, a quien sigo en este punto del presente capítulo:

"Almost always it [el estallido de la violencia] was provoked by innovators and interlopers, by those who seemed to threaten that splendid English constitution which in fact guaranteed social subordination but which seemed to many to guarantee personal liberty. Most English labouring men were traditionalists, zealous in their defence of freedoms which seemed as relevant to them as to their superiors." (Jarrett 1986:14)

De hecho, los privilegios de los ricos e influyentes crecieron durante el siglo, mientras que las libertades de los pobres estaban estancadas... cuando no retrocedían. Jarrett aduce el testimonio de Defoe, que en los años veinte observó que los labradores aún podían hacer valer sus derechos sobre los ejidos, por la fuerza si era necesario. A medida que

transcurre el siglo esto cambia radicalmente, pues el Parlamento, a instancias de los señores locales, aprobó los "Enclosure Acts", que transformaron el paisaje inglés en una serie de campos de propiedad individual, cercados por setos; las tierras comunales prácticamente desaparecieron.

¿Por qué entonces --se pregunta Jarrett-- se aferraban tantos ingleses a la creencia de que ellos, y no solo sus superiores en rango, eran hombres libres, y de que podían contar con que un remoto Parlamento les protegiese ese patrimonio de libertad?

"The real secret of English freedom in the eighteenth century was not to be found in the lawyers' commentaries [con esto se refiere Jarrett a cláusulas como la del "Habeas corpus", que al menos en teoría protegía a los ingleses de ser encarcelados sin un juicio previo] or the constitutional histories, but in the streets. It was contained in something which was ordinary enough to Englishmen but very extraordinary and even awe-inspiring to foreigners: the English crowd." (Jarrett 1986:15)

Mediante una serie de divertidos ejemplos de testimonios de viajeros extranjeros o de escritores nativos, Jarrett aduce que las muchedumbres de las ciudades se arrogaron unas libertades --la costumbre de pasear por los "public parks" imitando con toda naturalidad la vestimenta de los ricos, o el derecho a reírse de lo pretencioso u ostentoso, especialmente de las modas extremadas, generalmente de origen foráneo-- desconocidas para los pobres de otras latitudes. (Con la posible excepción de la España de los majos, podríamos añadir nosotros, al recordar las palabras que ha escrito Carmen Martín Gaité sobre estos hombres de los barrios bajos, "hostiles al influjo

extranjero", que despreciaban a los petimetres ricos y que se creían "depositarios y genuinos representantes del espíritu castellano en sus más puras esencias.")^{xxxix} Ante la seguridad a veces rayana en el descaro de las masas, los viajeros recibían la impresión de un país donde las diferencias de clase eran menos acusadas que en Francia o Alemania, y tendían a relacionar esto con el gobierno político del país. "The freeborn English were able to chastise the folly of the rich because their forefathers had chastised the arrogance of the powerful and had forced their kings to accept constitutional limitations" (Jarrett 1986:17). Este historiador, tras recordar que en la revolución de 1688 la sucesión al trono había sido decidida por la violencia, o al menos con la amenaza de la misma --y no solo por parte de los indignados terratenientes contrarios a Jacobo II sino también de la plebe a la que manipulaban con más o menos eficacia-- dice:

"The English revolutions of the seventeenth century may not have been popular revolutions, but they had nevertheless had the effect of giving the populace a political importance such as it had in no other European country. The unabashed turbulence of the English crowd was indeed one of the outward and visible signs of the English system of limited monarchy." (Jarrett 1986: 17)

La creación de estas muchedumbres está en parte relacionada con los "Enclosure Acts" ya mencionados, que obligaron a muchos labradores a emigrar a las ciudades. Miles de trabajadores cambiaron de lugar de residencia, atraídos por los empleos que les ofrecían los terratenientes, los industriales o los comerciantes.

"The social theories of the propertied classes required fixity and stability, a state of affairs in which every man had his place and kept to it. But their business interests often required movement, the sort of movement which could provide readily available reserves of labour. And the end product of all this movement was the London crowd, at once the supreme symbol and the ultimate guarantee of English freedom." (Jarrett 1986:19)

También en Inglaterra, como en otros países europeos, se temía a las masas incontroladas; cuando estas se rebullían demasiado bajo la férula de sus hacendados, siempre podía apaciguárselas con el grito de 'Popery and Wooden Shoes!', o sea, recordándoles la misérrima vida que pasaban los pobres campesinos calzados con zuecos y sometidos a los curas católicos del otro lado del Canal.

La guerra con las colonias americanas marcó el inicio del declive de los 'squires' y del particular concepto de la libertad inglesa que representaban--- y que, de hecho, no era más que la acalorada defensa de sus propias prerrogativas. Eran un anacronismo en un mundo que se movía inexorablemente hacia la burocracia y hacia unas complejidades de la vida económica y política que se les escapaban. Por otra parte, después de la rebelión de los americanos y de la Revolución Francesa, estaban menos dispuestos a azuzar a las masas a las que habían manipulado alegremente en el pasado.

A finales de siglo se iba cumpliendo la profecía de un escritor francés, hecha medio siglo antes,^{x1} según la cual la avaricia de los ingleses acabaría con sus libertades.

"By making themselves the richest nation on earth the English had created in their own country problems which

could no longer be solved by the old easy-going methods of local management. Government, informed and professional and efficient government, had come to stay. If the freeborn Englishman was to survive, his liberties would have to be guaranteed by the government itself and not merely by the government allowing his landlord or employer to assume responsibility for him." (Jarrett 1984: 32)

Los debates que se dan a partir de mediados de siglo acerca de la conveniencia de tener un cuerpo de policía en la ciudad de Londres o de elaborar el primer censo de población ilustran bien la rápida evolución hacia la aceptación de lo inevitable. El novelista Henry Fielding, que fue juez de paz en Londres a mediados de siglo, era partidario de la existencia de un cuerpo de policía, al menos en la capital si no por todo el país, pero para la mayoría de los ingleses, dice Jarrett,

"...such an idea was tantamount to suggesting an importation of French tyranny. Even in 1780, after propertied men had been scared and sobered by the ferocious Gordon riots in June of that year, Lord Shelburne was still regarded as an apologist for French despotism because he suggested in the House of Lords that the time had now come for London to have a police force."

(Jarrett 1984: 31)

Y cuando en 1753 se propuso en el Parlamento que se hiciera un censo de la población del país, uno de los parlamentarios, William Thornton, atacó la propuesta con tal indignada elocuencia ^{xli} que fue desestimada sin más debate. En 1800, la medida que autorizó la realización del primer censo de población fue aprobada en ambas Cámaras en medio de alabanzas prácticamente unánimes a la iniciativa y buen sentido del proponente.

.....

EL siglo XVIII es en España el momento histórico en que la nueva dinastía borbónica aplica en el país las fórmulas francesas del absolutismo de Luis XIV --unificación y centralización del poder político-- aunque también puede verse como el de la realización de un antiguo proyecto, el del conde-duque de Olivares, que había fracasado sesenta años antes al estallar las sublevaciones de Cataluña, Andalucía y Portugal. Como es bien sabido, a principios de siglo y mediante los "decretos de Nueva Planta" se impuso la organización político-administrativa de Castilla a los territorios de la antigua Corona de Aragón; únicamente Navarra y las Vascongadas mantuvieron sus viejos fueros. Solo uno de los Consejos, el de Castilla, continuó siendo pieza importante en el gobierno de la nación. Las Cortes perdieron todo poder político. En el Estado moderno que entonces comenzó a ser España, el poder se concentraba de forma exclusiva en la persona del rey. La inmensa mayoría de la población era católica y monárquica. Quizá en parte por todo lo anterior, los escritores españoles contrarios al neoclasicismo y defensores de la tradición literaria barroca --los "tradicionalistas"-- prefieren, a una metáfora directamente política, otra que podríamos llamar climática: a la hora de componer, las reglas están bien para los espíritus fríos y limitados, que las necesitan para disimular su falta de ingenio natural, pero el español, fogoso y ardiente como el clima de su país, se siente constreñido por ellas y hace bien en rechazarlas. Puede defenderse esta teoría

aunque se escriban obras que formalmente respetan las reglas pero que son barrocas en su lenguaje, versificación, estilo, temas... en definitiva, en espíritu; es el caso de Vicente García de la Huerta, que, en la "Introducción para la tragedia española intitulada *Raquel*", que se recitó antes de comenzarse la representación el día de su estreno en 1778, escribe:

Hoy a escuchar los trágicos acentos
de Española Melpómene os convido,
no disfrazada en peregrinos modos,
pues desdeña extranjeros atavíos;
Vestida sí ropajes Castellanos,
severa sencillez y austero estilo,
altas ideas, nobles pensamientos,
que inspira el clima donde habéis nacido.

(García de la Huerta 1993:71-2)

En su prólogo al *Theatro Hespañol*, el mismo autor manifiesta su desprecio por el clasicismo francés, reduciéndolo, como hacen a menudo los escritores de la época, a una cuestión de reglas: "... aquellas rígidas reglas de pura convención, que observan como fulminantes cánones del consistorio del Parnaso los que disimulan su falta de fuego e invención con el especioso pretexto de exactos y escrupulosos" (citado en Andioc 1987:321). De los dos componentes necesarios según los tratadistas de la época para que se dé el talento dramático --el temperamento o disposición natural del artista y el estudio o trabajo--, Huerta da prioridad al primero, y considera que si los españoles son de natural ingeniosos y los franceses no, es porque estos se han criado "en tierras floxas, pantanosas, faltas de azufres, sales y substancias y (...) poco

favorecidas del calor de Phebo" (citado por Andioc 1987:318). Un autor como Racine debe su mérito a "lo que sudó y trabajó sus Tragedias" más que a la fuerza de su ingenio o a la viveza de su imaginación.

Otro ejemplo de este determinismo climático y de la supuesta incompatibilidad entre el "carácter español" y el neoclasicismo teatral lo proporciona el hermano de un corresponsal de Clavijo y Fajardo, que escribe en *El Pensador*: "Esas que llaman unidades no son para la viveza y fuego Español, que requieren un campo muy vasto; son para espíritus limitados, esclavos de la autoridad de los Antiguos" (citado en Andioc 1987: 322).

René Andioc, al estudiar la *Raquel* de García de la Huerta y su relación con la mentalidad aristocrática y antiabsolutista de muchos españoles de la época, llega a unas pertinentes conclusiones sobre el vínculo que hay entre el contenido ideológico de la obra y expresiones como las que acabo de citar.

"La teoría de los climas surge aquí en apoyo de la ideología caballeresca en pugna con los nuevos valores que intantaba instaurar el gobierno borbónico y que los conservadores del XVIII (...) tachaban de exóticos en nombre de un "casticismo" interesado; la teoría de los climas expresa la negativa ante una evolución histórica que se considera fatal para los privilegios de los grandes." (Andioc 1987:319)

Para Andioc, existe también una relación entre el apego de Huerta a la tradición caballeresca y su rechazo del clasicismo francés, entre su simpatía por los valores heroicos ya

anticuados y el estilo ampuloso que los expresa con más acierto, entre la comedia áurea, concebida como la expresión natural del genio español, y su rechazo a las reglas, disfraz de una mediocridad vergonzante; en definitiva, entre las ideas politicosociales de Huerta y su credo estético.

"... ese proceso de creación, basado en el estro poético, en la exaltación del individuo colocado por lo mismo por encima de los criterios habituales de enjuiciamiento y que escapa a la *nivelación racional*, a la *sumisión a unas reglas de composición*, no es más que una de las diversas manifestaciones del individualismo aristocrático, rebelde a toda limitación y ávido de excepcionalidad." (Andioc 1987: 320)

Una primera conclusión provisional que podemos sacar de lo hasta aquí expuesto es la siguiente: tanto en Inglaterra como en España la oposición a las innovaciones tenidas por ridículas o por nocivas se expresa a través de un nacionalismo -- patriotismo en el lenguaje de la época--, más intransigente en el caso español y más irónico o contemporizador en el caso inglés. Y, en segundo lugar, aunque en España e Inglaterra las metáforas utilizadas para denostar el clasicismo francés sean distintas, la cuestión de fondo es la misma: en ambos casos es la aristocracia la que, identificada con el conjunto de la nación, defiende unos privilegios y unas diferencias que la modernidad amenaza.

II.2. La crítica literaria de la época en España y en Inglaterra. Ejes en los que puede articularse.

Aunque mi primera intención había sido estudiar la tendencia neoclásica en la crítica literaria inglesa, no tardé en percatarme de que ello no iba a ser posible por la sencilla razón de que la crítica literaria inglesa, desde la Restauración y hasta finales del siglo XVIII, es neoclásica: no hay otra. Como dice R.S. Crane, en su imprescindible artículo titulado "English Neoclassical Criticism: an outline sketch",

"... it is nevertheless possible, without undue simplification, to tell the story of the development of criticism in England from Dryden to the death of Johnson in terms of a single dominant conception of the art, in relation to which even the more seemingly revolutionary changes in the latter part of the period can be interpreted as so many shifts of emphasis within the framework of a common conceptual scheme" (Crane 1952:374).

Si pensamos en cuáles son las principales obras de crítica literaria del XVIII español, veremos que estas se inscriben asimismo en el neoclasicismo, entendido en el sentido amplio que le da un estudioso como Russell P. Sebold; es decir, como un movimiento híbrido en lo que se refiere a sus modelos y fuentes, y que supone una renovación de lo nacional a la vez que de lo antiguo grecolatino. Otra cosa es que en España se alzase una reacción protagonizada por los partidarios del barroco, cosa que, por razones históricas de las que se irá

hablando, no sucedió en Inglaterra. Pero cabría afirmar que incluso los partidarios del estilo barroco tenían como marco de referencia el clasicismo, respecto al cual el barroco no sería más que un ulterior desarrollo.

Si la lectura de la crítica inglesa de la época da una impresión de variedad y riqueza, dice Crane, ello se debe a que el neoclásico era un marco bastante flexible que daba cabida a conceptos, distinciones, doctrinas y temas de discusión procedentes de una gran variedad de fuentes, tanto antiguas como modernas. Las afinidades históricas fundamentales de esta escuela neoclásica --continúo resumiendo al máximo una parte del artículo de Crane-- eran romanas más que griegas, y sus maestros favoritos Horacio --todavía más que Aristóteles-- y Quintiliano --aún más que Longino--. En la crítica neoclásica, y debido a la preferencia de sus autores por un esquema terminológico heredado de la retórica, los problemas de cualquiera de las bellas artes podían tratarse "in a fourfold context of the art itself, the artist, the work and the audience" (Crane 1952:376). Cualquiera de los cuatro términos podía estar en primer plano en una determinada discusión, y los otros tres subordinados a él. A pesar de la variedad y los matices a que dan lugar estos giros contextuales, es posible, dice Crane, resumir así las características principales de la crítica neoclásica:

"(...) the special problems of art were those of ends and rules either for the art as a whole or for one or more of its distinctive species or genres; of the artist, those of the aims he ought to pursue and of the natural and acquired powers he must have in order to attain them; of

the work, those of style or quality as determined by the art and the artist; of the audience, those of its particular composition or standards and of the demands it makes on the artist who would serve it." (Crane 1952:376)

El método que seguiré en este apartado sobre la crítica de la época en Inglaterra y en España no consistirá en ir pasando revista a los distintos conceptos --verosimilitud, naturaleza, reglas, etc.-- que manejan los neoclásicos, cosa que, además de tediosa, sería poco fructífera. Consistirá en partir de algunas obras de crítica capitales y, al hilo de los temas que tratan sus autores --y siempre, por supuesto, prestando especial atención al teatro-- en examinar el distinto valor, peso o significado de algunos "telones de fondo" de la crítica inglesa y española de la época: el patriotismo, la religión y la política.

II.2.1. El sentimiento patriótico

John Dryden, al que muchos consideran el padre de la crítica literaria inglesa, tenía treinta y siete años y llevaba unos seis escribiendo teatro cuando en 1668 publicó *Of Dramatick Poesie, an Essay*. Se trata de un ensayo escrito en forma de diálogo, ese vehículo literario de raigambre clásica que se adecuaba a la mentalidad poco dogmática con la que Dryden abordó las cuestiones literarias. Cuatro amigos entablan una discusión sobre los méritos literarios de los Antiguos y los Modernos y deciden limitarla a la poesía dramática. Sigue una exposición de principios y técnicas dramáticas entrelazada con diversos comentarios sobre los méritos del teatro de los antiguos comparado con el moderno, y sobre la rivalidad entre las obras contemporáneas inglesas y francesas. Se analiza una obra de Ben Jonson que Neander --es decir, el propio Dryden-- considera modélica, y termina el ensayo con una minuciosa discusión sobre si la rima es apropiada o no para la escena.

La obra contiene también alusiones al teatro español y empezaré por hablar de estas. Dryden, como otros dramaturgos ingleses del periodo de la Restauración, se había inspirado en obras españolas para escribir algunas de las suyas, y era consciente de que el teatro inglés tenía mucho más en común con el español que con el francés.^{xlii} Pero las diferencias religiosas y políticas entre Inglaterra y España, que por

supuesto se reflejaban en el teatro de ambos países, y la preponderancia de los postulados neoclásicos en el momento en que Dryden escribe, le hacen expresarse con ciertas reservas sobre los logros del Siglo de Oro español.^{xliii} En cualquier caso, la comparación que establece entre el teatro español del Siglo de Oro y el teatro renacentista inglés, y una comparación implícita entre el teatro clásico francés y el teatro inglés de su propia época, son dos de los hilos conductores de la obra.

Las alusiones al teatro español que hay en el ensayo, y que lo emparentan con el inglés frente al francés, son las siguientes: cuando Lisideius defiende las obras contemporáneas de los franceses, dice:

"Another thing in which the French differ from us and from the Spaniards, is, that they do not embarrass, or cumber themselves with too much Plot: they onely represent so much of a Story as will constitute one whole and great action sufficient for a Play." (Dryden 1997:42)

Al tener sus obras una sola trama, dice Lisideius, los dramaturgos se pueden recrear con el verso en aquellos temas que lo merecen, así como en representar las pasiones

"...without being hurried from one thing to another, as we are in the Playes of Calderon, which we have seen lately upon our Theaters, under the name of Spanish Plotts." (Dryden 1997:42)

La antítesis que parecen representar para Dryden los teatros español y francés es la siguiente: por una parte un teatro de acción, divertido pero difuso; y por otra un teatro de caracteres, aburrido en ocasiones pero ordenado y, en sus

mejores momentos, intenso y conmovedor. Hay aquí una implícita defensa de la utilidad de las unidades dramáticas.

A la tragicomedia se la considera una invención de los ingleses. Pero Neander sí reconoce que, en cuanto a argumentos, tanto el teatro inglés como el francés del siglo diecisiete son deudores de obras españolas. "Most of their new Playes are like some of ours, deriv'd from the Spanish Novells" (Dryden 1997:49).

Situemos ahora en el contexto de la crítica neoclásica el resto de los pasajes de la obra de Dryden que me interesa reproducir. Aunque uno de los postulados del neoclasicismo radica en las obligaciones que tiene el artista con respecto a las reglas *generales* del arte que cultiva, puesto que esas reglas tienen su fundamento último en la naturaleza humana, y esta es igual en todas partes y en todas las épocas, encontramos ya, en un momento de esta obra de Dryden, algunas ideas propias del principio de relatividad contrario. A medida que se entra y se avanza en el siglo XVIII, este irá tomando más importancia, hasta que, en la segunda mitad de este siglo, el énfasis que cien años antes se ponía en los rasgos universales de los públicos receptores de las obras, se ponga en la diversidad de gustos de los distintos pueblos, y, por lo tanto, en la tendencia, o incluso obligación del artista, de producir obras que se adapten a esos públicos.

Así pues, los pasajes del *Essay* en los que Dryden da razón de las diferencias entre las obras inglesas y francesas en función de los distintos temperamentos de los dos pueblos es

ejemplo de un relativismo que, en su época --y, por supuesto, también en esta misma obra--, estaba aún subordinado al enfoque universalista, según el cual la verdad de la naturaleza humana --que es lo que intenta plasmar la literatura-- no radica en las idiosincrasias sino en la humanidad compartida.

Estos pasajes se encuentran hacia la mitad del ensayo de Dryden. Tiene la palabra Neander, que discrepa de Lisideius sobre las ventajas de respetar la unidad de acción para así poder "mover las pasiones" con más fuerza; los versos de los franceses, dice, son los más fríos que ha leído nunca, y sus interminables discursos cansan.

"I deny not but this may sute well enough with the French; *for as we, who are a more sullen people, come to be diverted at our Playes; they who are of an ayery and gay temper come thither to make themselves more serious:* And this I conceive to be one reason why comedy is more pleasing to us, and tragedies to them." [El subrayado es mío.] (Dryden 1997:51)

En cuanto a la norma neoclásica de que determinados hechos del argumento se narren (norma a la que se atienen los franceses), Neander está de acuerdo en que es preferible no mostrar en escena aquellas partes de la acción que producirían mucho alboroto (batallas, duelos...) o las acciones inverosímiles,

"but, whither custome has so insinuated it self into our Country-men, *or nature has so form'd them to fierceness,* I know not; but they will scarcely suffer combats and other objects of horrour to be taken from them." [El subrayado es mío.] (Dryden 1997:53)

Neander termina estas y otras digresiones con dos categóricas afirmaciones sobre la superioridad del teatro inglés: según la primera, "tenemos muchas obras tan regulares como las de los franceses y que, además, son más variadas en cuanto a trama y personajes"; en este punto emplea una metáfora muy similar a la que utilizarán los escritores españoles del siglo siguiente:

"And secondly, that in most of the irregular Playes of Shakespeare or Fletcher (...) *there is a more masculine fancy and greater spirit in all the writing*, than there is in any of the French". [El subrayado es mío.] (Dryden 1997:56)

Las contadas declaraciones de fervor patriótico que hay en el ensayo de Dryden ^{xliv}, como las que encontraremos en escritores ingleses posteriores, se apoyan en dos cosas: una, expuesta por Dryden al comienzo de su ensayo, es el orgullo por estar viviendo en una edad de enorme auge de la filosofía y de la ciencia, algunos de cuyos cultivadores más eminentes son ingleses; la otra es la conciencia de contar con unos ilustres predecesores en el campo de la literatura, al menos dos de los cuales --Shakespeare en teatro y Milton en poesía-- están a la altura de los mejores poetas de la Antigüedad.

Y así hemos llegado a otro importante aspecto de este escrito de Dryden: los juicios que contiene sobre Shakespeare, pues, además de su interés intrínseco, fueron el punto de partida de la crítica shakespiriana posterior: durante los cien años siguientes no se hace en este campo sino clarificar y desarrollar las intuiciones de Dryden.

Cuando Neander se dispone a analizar *The Silent Woman* de Jonson, Eugenius le insta a que hable primero del autor; Neander cree necesario hablar antes de los rivales de este, Shakespeare y Fletcher, el primero de los cuales, dice, es igual o superior a Jonson.

De Shakespeare alaba lo dilatado de su ingenio ("he was the man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and most comprehensive soul"), y su facilidad para encontrar las imágenes más adecuadas en la descripción ("All the images of Nature were still present to him, and he drew them not laboriously, but luckily: when he describes any thing, you more than see it, you feel it too.") Recogiendo la idea, puesta en circulación por Ben Jonson, sobre lo "natural" o incluso "silvestre" del talento shakespiriano, Neander/Dryden identifica a este autor con la Naturaleza, idea que desarrollarán Pope y otros críticos posteriores. ("Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation: he was naturally learn'd; he needed not the spectacles of Books to read Nature; he look'd inwards, and found her there.") Reconoce que tiene altibajos ("I cannot say he is every where alike (...) He is many times flat, insipid; his Comick wit degenerating into clenches, his serious swelling into Bombast.") Pero está a la altura cuando se le presenta un tema que lo desafía. ("But he is alwayes great, when some great occasion is presented to him".) Y tras hablar luego de Jonson, establece esta comparación entre los dos:

"Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare."

(Dryden 1997: 57-59)

Teniendo en cuenta que Dryden vivía en una época en que las tragedias más admiradas --las de Corneille y Racine-- eran muy distintas a las de Shakespeare, lo enjuicia con amplitud de miras, con lucidez y sensibilidad. El reproche sobre la tendencia del bardo inglés a caer en los juegos de palabras es típicamente neoclásico, aunque encontraría eco en lectores de cualquier época. En fin, tras examinar la mencionada obra de Ben Jonson --dramaturgo que para muchos escritores del siglo XVII sobrepasaba a Shakespeare, pues unía a algunas cualidades de este una mayor corrección en la construcción de las obras--, Neander concluye que, si esta comedia y otras del mismo autor se tradujeran al francés, la controversia entre las dos naciones se decidiría fácilmente. Y con un ardor patriótico que se apoya en la conciencia de un pasado literario ilustre, afirma:

"Be it spoken to the honour of the English, our Nation can never want in any Age such who are able to dispute the Empire of Wit with any people in the Universe." (Dryden 1997:63-64)

Otras cosas de interés hay en esta obra: el ataque y la posterior defensa de la tragicomedia --en términos similares a los que se encuentran en la crítica dieciochesca española--, la afirmación de que los ingleses destacan en la creación de "humours" y la que probablemente es la primera definición de

este concepto, etc. Pero los aspectos que más me interesaba destacar ya han quedado expuestos.

Durante la época en que Dryden pone las bases de la crítica literaria inglesa, hay una obra española de esta índole que quiero recordar aquí. En la decaída España de Carlos II el Hechizado, un hombre despierto, Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, tercer conde de Fernán-Núñez, escribió una obra que llevaba el moderno título de *El hombre práctico* (1680; publicada en 1686). De este antecesor de los espíritus más inquietos del siglo dieciocho nos dice Russell P. Sebold que era

"...un ilustre militar, diplomático y reformador, pero sobre todo un español singularmente ilustrado, clarividente y cosmopolita para su época, y por lo tanto uno de los llamados *novatores*, o sea la minúscula minoría de gente instruida en ideas nuevas que tenía el país en los últimos tiempos de los Habsburgos" (1995: 140).

En la polémica que durante todo el siglo diecisiete mantuvieron los partidarios de la corriente garcilasista con los poetas barrocos que, como Góngora, se enorgullecían de resultar incomprensibles a los más, el autor de *El hombre práctico* toma partido decidido por los primeros. Rebatiendo las ideas que el pesadísimo y pedantísimo Gracián expone en su *Oráculo manual*, Gutiérrez de los Ríos, consciente de la grave crisis estilística y lingüística que estaba desencadenando la caprichosa desmesura ultrabarroca, hace una defensa de la

expresión clara en prosa y en verso, que relaciona con la deseable falta de afectación en todos los órdenes de la vida.

Uno de los pasajes de su obra dice así:

"Será menester poco para persuadirnos lo mucho que en todas nuestras cosas debamos evitar la singularidad y afectación, y cuánto debamos al contrario de esto procurar que en todos nuestros dichos y hechos, como en todos los ejercicios y habilidades de nuestro cuerpo, luzca y resplandezca siempre una cierta libertad y llaneza, conforme a la naturaleza y agradable a los ojos de las gentes." (Gutiérrez de los Ríos 1764: 280)

¿Cómo recuerdan estas palabras el "Nothing odd will do long" que Samuel Johnson pronunciaría cien años más tarde en amigable charla con Boswell! El estudioso Sebold, que reproduce este y otros pasajes de *El hombre práctico* en "Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos", hace notar la presencia de la palabra *naturaleza* en estas líneas, "pues es un criterio clásico antiguo para la formulación de juicios sobre estilos de vida y estilos de expresión, al que se daría cada vez más importancia a lo largo del siglo XVIII" (Sebold 1995:141). También pone de relieve Sebold que los maestros de Gutiérrez de los Ríos son los mismos que considerarán como tales los escritores del dieciocho:

" Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, el Tasso, Cornelio [Pierre Corneille], Voiló [Boileau], los Argensolas, Solís y otros griegos, franceses, italianos y españoles, imitadores de la antigüedad en la propiedad, claridad y concepto de sentencia, son los maestros o regla de esta república poética..."

(Gutiérrez de los Ríos 1764: 87)

Tanto en este concepto de "república poética" --que es un país intelectual, supranacional-- como en la propuesta del conde (hecha en el discurso "Historia" de la misma obra) de un estudio comparado de la numismática, la medicina, el derecho, la filosofía, las artes liberales y la poesía, este autor muestra una modernidad y un cosmopolitismo admirables para la época que le tocó vivir. Sebold ve también a Gutiérrez de los Ríos como precursor del espíritu de la poética que imperaría en el siglo siguiente. Dice Sebold sobre la expresión "maestros o regla" de la cita anterior:

"La disyuntiva es de capital importancia. Los grandes poetas son la regla, la preceptiva, porque los mejores escritores de poética --Aristóteles, Horacio, Vida, López Pinciano, Cascales, Boileau-- siempre habían legislado basándose en los textos de grandes poetas que se habían guiado por sus talentos naturales al hacer versos. Las reglas, nada limitativas en el fondo, no son sino observaciones empíricas realizadas sobre el proceso creativo natural y libre de poetas de excepcional capacidad, con el fin de poner la valiosa experiencia de estos al alcance de poetas noveles. Al encontrar, pues, las reglas en los mismos poetas antes que en los tratados de poética, el autor de *El hombre práctico* parece anunciar el renovado concepto ortodoxo y --quiero insistir en ello-- liberal de la poética que imperaría durante la época neoclásica propiamente dicha." (Sebold 1995:142-3)

¿Por qué he querido traer aquí esta obra polifacética y a su injustamente olvidado autor? En parte precisamente por esto último. En parte porque es la única obra ensayística escrita en España a finales del siglo diecisiete que está a la altura del ensayo de Dryden. También Gutiérrez de los Ríos se nos muestra como un precursor, pero no de la crítica de los escritores eminentes de un pasado ilustre sino de los literatos que

tendrán un concepto más moderno --es decir, más intemporal, o sea más clásico-- de la literatura en el siglo siguiente. Además, *El hombre práctico*, la obra menos patrioterica que se pueda concebir, contiene sin embargo un sentimiento patriótico más admirable si cabe que el expresado por Dryden: por decirlo en las palabras de su comentador Sebold: "Vamos a buscar en España unos *nuevos* Homeros, unos *nuevos* Horacios, unos *nuevos* Argensolas, etc. --unos neoclásicos--, es lo que, en fin, viene a decir el tercer conde de Fernán-Núñez" (Sebold 1995:143).

Entre las obras críticas de importancia del siglo XVIII, mencionemos en primer lugar los ensayos de Richard Steele y Joseph Addison en los periódicos *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1712). La serie de doce ensayos titulada *The Pleasures of the Imagination*, escrita por el político y polígrafo Addison y aparecida en *The Spectator* en la primavera de 1712, tiene especial interés. Muy influyente en su época --Luzán, que la leyó en traducción francesa, se refiere a ella en la *Poética*--, esta serie contribuyó a dar a la estética y a la crítica literaria ese sesgo psicológico que va a más a medida que transcurre el siglo. El énfasis fue desplazándose de la preocupación por atenerse a unas normas fijas al estado subjetivo del lector ---y, más adelante, del escritor. Pero en 1712 estamos aún lejos del endiosamiento del autor, de la obsesiva egolatría romántica. La prosa de Addison tiene ese

tono reflexivo, dialogante, como de intimidad con el lector que encontramos en las mejores obras críticas de la época. El contenido del ensayo introductorio puede servir de ejemplo de la ecléctica sensatez del autor: tras hablar de la metáfora "buen gusto" aplicada a la literatura, de definir este concepto tan caro al neoclasicismo, y de sugerir métodos para que uno pueda cultivarlo, vienen las primeras observaciones basadas en Longino y que nos hacen pensar en los futuros postulados del romanticismo; a propósito de uno de los consejos que da Addison para cultivar el buen gusto (familiarizarse con los escritos de los mejores críticos, antiguos y modernos), dice:

"...I could wish there were Authors of this kind, who, beside the Mechanical Rules which a Man of very little Taste may discourse upon, would enter into the very Spirit and Soul of fine Writing, and shew us the several Sources of that Pleasure which rises in the Mind upon the Perusal of a noble Work. Thus altho' in Poetry it be absolutely necessary that the Unities of Time, Place and Action, with other Points of the same Nature, should be thoroughly explained and understood; there is still something more essential to the Art, something that elevates and astonishes the Fancy, and gives a Greatness of Mind to the Reader, which few of the Criticks besides Longinus have considered."

(Addison 1988: 367)

A continuación dice algo que podría aplicarse a la España de la misma época: en Inglaterra, el gusto general se decanta hacia el epigrama, los giros de ingenio y los conceptos forzados, cosas que los mejores autores han evitado. Lo llama "gothic taste", y afirma haber luchado contra él en varios de sus ensayos. Se refiere también a los escritos en los que ha analizado las múltiples bellezas ("rational and manly") del poeta más grande que ha dado la nación inglesa, y quizá

cualquier otra. También el ensayo número siete, que trata de cómo un escritor puede cultivar su imaginación, termina con una encendida alabanza de Milton: si Homero sobresalió en imaginar lo grandioso, Virgilio lo bello y Ovidio lo extraño, Milton sobresale en las tres cosas.

"What can be conceived greater than the Battel of Angels, the Majesty of Messiah, the Stature and Behaviour of Satan and his Peers? What more beautiful than Pandaemonium, Paradise, Heaven, Angels, Adam and Eve? What more strange, than the Creation of the World, the several Metamorphoses of the Fallen Angels, and the surprising Adventures their Leader meets with in his search after Paradise? No other Subject could have furnished a Poet with scenes so proper to strike the Imagination, as no other poet could have painted those Scenes in more strong and lively colours."
(Addison 1988:391-392)

(Pocos meses antes, Addison había publicado en *The Spectator* una serie de dieciocho ensayos sobre *El Paraíso Perdido*. Lo original de tal empresa estribaba en dar por sentado que una obra inglesa merecía ser objeto de una crítica amplia y sistemática, hasta entonces reservada casi exclusivamente a la literatura clásica y a la Biblia.)

Otro ensayo de *The Pleasures of the Imagination* que creo interesante traer aquí es el número diez, dedicado a la literatura que podríamos llamar fantástica, es decir, a aquella en que el poeta "pierde de vista a la Naturaleza" y entretiene al lector con seres que no tienen otra existencia más que la que él les da (hadas, brujas, magos, demonios, espíritus...). Tras hablar de las dotes necesarias en un poeta para descollar en este tipo de creaciones, y de por qué estas descripciones fruto de la fantasía agradan al lector, Addison afirma que,

entre los cultivadores de esta literatura fantasiosa, los mejores son los ingleses, y formula la hipótesis de que pueda deberse al temperamento de sus compatriotas:

"(...) or that the Genius of our Country is fitter for this sort of Poetry. For the English are naturally Fanciful, and very often disposed by that Gloominess and Melancholy of Temper, which is so frequent in our Nation, to many wild Notions and Visions, to which others are not so liable." (Addison 1988:397)

Y de entre los ingleses, Shakespeare es, con mucho, el mejor. La rara imaginación que poseía --noble y extravagante a la vez-- le permitía hacer mella en la parte supersticiosa de la imaginación de sus lectores. (Es significativo del concepto literario o libresco que del teatro tiene Addison, que hable de "lectores" y no de "espectadores".)

"There is something so wild and yet so solemn in the Speeches of his Ghosts, Fairies, Witches, and the like Imaginary Persons, that we cannot forbear thinking them natural, tho' we have no Rule by which to judge of them, and must confess, if there are such Beings in the World, it looks highly probable they should talk and act as he has represented them." (Addison 88:397)

Si el orgullo por contar con excelentes escritores en su pasado literario y la conciencia de estar viviendo en una época de estimulante cultivo de las ciencias y la filosofía eran los dos motivos de ardor patriótico que encontrábamos en las obras de Dryden, lo mismo cabe decir de la producción periodística de Steele y Addison. Hemos visto ya ejemplos de lo primero; he aquí, como muestra de lo segundo, unos pasajes de *The glory of the present age*, ensayo de Steele publicado en *The Tatler* en 1710. Escrito con ocasión del cumpleaños de la reina Ana,

Steele, en vez de unirse a los festejos públicos, ha preferido, dice, "to entertain my Thoughts with the more serious Pleasure of ruminating upon the Glories of her Reign." Al mirar hacia atrás y ver cómo las épocas se suceden, a veces llenas de acciones memorables y alcanzando las más altas cotas en conocimiento y virtud, y otras veces sumidas en la ignorancia y la desidia, uno no puede sino sentir una secreta satisfacción, dice Steele, al considerar "the Glory of the present Age, which will shine as bright as any other in the History of Mankind." Y más adelante afirma:

"But it is still a more pleasing View to an Englishman, to see his own Country give the chief Influence to so illustrious an Age, and stand in the strongest Point of Light amidst the diffused Glory that sorrounds it. If we begin with Learned Men, we may observe (...) that those who make the greatest Figure in most Arts and Sciences, are universally allowed to be of the British Nation (...)" (Steele 1988:142)

Como el objeto de Steele en este ensayo no es solo celebrar en abstracto la época en la que le ha tocado vivir y el brillante papel que en ella hacen los británicos sino apoyar abiertamente a una administración en aquel momento amenazada por una crisis palaciega,^{xlv} termina su ensayo con un elogio de diversos hombres de estado (no los nombra, pero se refiere entre otros al duque de Marlborough), felicitándose porque estén ocupando los puestos más acordes con sus caracteres y aptitudes.

Las alusiones al teatro francés son más bien escasas en la obra ensayística de Steele y Addison. Algunas de ellas se encuentran en una serie sobre la tragedia inglesa aparecida en *The Spectator* en 1711. Precisamente al año siguiente comenzó en el mundo teatral londinense un breve período de tres años dominado por los dramaturgos que cultivaban la tragedia neoclásica. La obra que puso de moda --si bien efímeramente-- al neoclasicismo de marcada influencia francesa fue *The Distrest Mother* (1712), de Ambrose Philips, una adaptación de la *Andrómaca* de Racine. Según Bevis, el éxito cosechado por Philips animó a Addison a terminar una tragedia que había comenzado años antes y a estrenarla a modo de llamamiento a los patriotas *whigs* inquietos por la falta de libertades bajo los ministros *tories* de la Reina Ana. *Cato* se estrenó en 1713 y, como veremos más adelante, fue extremadamente popular por razones políticas. Pues bien: dos años antes de este estreno, y en su serie de ensayos "English Tragedy", encontramos las siguientes alusiones al teatro francés, en general, como se verá, elogiosas. Al quejarse Addison de que, aun cuando el lenguaje de las tragedias inglesas es noble y sonoro, el sentido de lo dicho es a menudo trivial o vulgar,

"On the contrary --dice--, in the ancient Tragedies, and indeed in those of Corneille and Racine, tho' the Expressions are very great, it is the Thought that bears them up and swells them."

Y añade, formulando un pensamiento muy afín al de los reformistas españoles de la segunda mitad del siglo:

"For my own part, I prefer a noble Sentiment that is depressed with homely Language, infinitely before a vulgar one that is blown up with all the Sound and Energy of Expression." (Addison 1988: 319-320)

Al hablar de la puesta en escena de las tragedias inglesas, Addison formula la misma queja que repetirán unos decenios más tarde los partidarios de la reforma teatral en España: en lugar de buscar determinados efectos a través de los sentimientos y expresiones de la obra, dice, el teatro inglés cae en la ridiculez de buscarlos con los efectos de sonido, de luces y sombras, con la vestimenta de los actores, el acompañamiento, etc.

" I should therefore, in this Particular, recommend to my Countrymen the Example of the French Stage, where the Kings and Queens always appear unattended, and leave their Guards behind the Scenes. I should likewise be glad if we imitated the French in banishing from our Stage the Noise of Drums, Trumpets, and Huzzas; which is sometimes so very great, that when there is a Battel in the Hay-Market Theatre, one may hear it as far as Charing-Cross". (Addison 1988:328)

La tercera referencia al teatro francés se encuentra en el divertido ensayo titulado "Censuras a los métodos ingleses de inspirar terror y compasión", de la misma serie.^{xlvi} Addison expone, entre otros métodos, el que considera el más absurdo y bárbaro de todos, y el que más expone a sus compatriotas al ridículo de las naciones vecinas:

"...that dreadful butchering of one another, which is so very frequent upon the English stage. To delight in seeing Men stabbed, poisoned, racked, or impaled, is certainly the Sign of a cruel Temper: And as this is often practised before the British Audience, several French Criticks, who think these are grateful Spectacles to us, take Occasion from them to represent us as a People that delight in Blood". (Addison 1988:331)

En el teatro francés, dice Addison, los crímenes y las ejecuciones siempre se llevan a cabo entre bambalinas, cosa más acorde con los usos de "a polite and civilized People." Pero, añade con su característico *common sense*, al no hacer los franceses ninguna excepción a esta regla, caen en unos absurdos casi tan ridículos como los que él reprueba en el teatro inglés. Y pone como ejemplo la tragedia *Horace* de Corneille, donde un personaje mata a su hermana en circunstancias tales, que solo el hacerlo súbita e impulsivamente --y por supuesto delante del auditorio-- hubiera sido verosímil, mientras que la solución dada por Corneille resulta en extremo patosa. Addison recuerda cómo resolvían esta cuestión del parricidio los antiguos --Sófocles en particular--, y considera que los franceses han sido en esto más papistas que el Papa.

"The French have therefore refined too much upon Horace's Rule, who never designed to banish all Kinds of Death from the Stage; but only such as had too much Horror in them, and which would have a better Effect upon the Audience when transacted behind the Scenes." (Addison 1988: 332)

Las alusiones al teatro francés que se encuentran en este influyente precursor de periodistas no tienen un tono de animadversión ni se plantea en ellas ninguna rivalidad. Parece considerar a los dramaturgos franceses ciudadanos de la misma "república poética": lo que está en primer plano son las múltiples facetas de la poesía dramática y las formas de conseguir obras mejores aprovechando las sugerencias fructíferas, vengan de los antiguos, de los franceses, o de la propia tradición insular.

Para terminar la parte dedicada a Inglaterra de este capítulo que he titulado "El sentimiento patriótico", creo necesario hablar del teatro de Shakespeare en el siglo XVIII.

El interés que William Shakespeare despierta en el siglo XVIII se manifiesta principalmente de dos modos: en la frecuencia con que se representan sus obras a lo largo del siglo (el récord lo ostenta el año 1740, cuando constituyeron una cuarta parte de todas las producciones dramáticas de los dos teatros oficiales de Londres) y en la aparición de las primeras ediciones críticas de sus obras, así como de otros libros sobre su vida, su obra o diversos aspectos de esta.^{xlvi}

Teniendo en cuenta el gusto de la mayor parte del público teatral dieciochesco, no resulta extraño que Shakespeare fuese uno de los autores más representados: el patetismo de algunas de sus situaciones dramáticas, lo morboso de algunas escenas, la variedad y personalidad de sus personajes, que permitían el lucimiento sobre las tablas de los actores famosos, así como unas interpretaciones con matices distintos según el actor o según transcurre el siglo, el elemento fantástico o maravilloso de algunas de sus tramas, que se prestaban a espectaculares puestas en escena, el elemento "romántico" de muchas de sus comedias... todo esto respondía a los gustos del público y por lo tanto aseguraba la afluencia de este al teatro. Por otra parte, era una dramaturgia que se salía de los moldes clasicistas y por ello suscitaba algunas reservas,

especialmente entre los críticos neoclásicos más severos, como John Dennis en Inglaterra o Voltaire en Francia. Como se sabe, las obras de Shakespeare fueron objeto de revisiones, modificaciones, supresiones, añadidos, etc., para "mejorarlas", es decir, para adecuarlas a las normas estéticas entonces más respetadas o para adaptarlas a los gustos del público. Estos cambios se realizaron, sobre todo, durante el período de la Restauración, en el siglo XVII, cuando se consideraba que el teatro en general y las tragedias en particular debían transmitir unos determinados valores: decoro en las acciones, dicción musical y florituras retóricas. Según explica el historiador de teatro John Loftis, los cambios que se hicieron tendían a suprimir ambigüedades en el lenguaje o en la caracterización de los personajes, a simplificar las tramas y a darles una mayor simetría, y a introducir el principio de la justicia poética. (Véase Loftis 1976: 48-49.) Según parece, solo *Hamlet* y *Othello*, de entre las grandes tragedias shakespirianas, se representaron durante la Restauración de manera que su progenitor hubiera podido reconocerlas como suyas. Los cambios realizados en las obras de Shakespeare --o, quizá mejor, las versiones de las obras del bardo inglés debidas a otros autores-- también explotaban todo lo que pudiera dar juego en el aspecto escenográfico. Pongamos solo tres ejemplos de estas versiones del Setecientos: en el *Macbeth* de Davenant (1664), las brujas cantaban, bailaban y volaban por los aires, a los Macduff se les convertía en los homólogos virtuosos de los Macbeth, y se da al protagonista un brevísimo pero

edificante discurso mortuorio: "Farewell, vain World, and what's most vain in it,/ Ambition. (*Dies.*)" La obra le pareció a Pepys "one of the best plays for a stage, and variety of dancing and music, that ever [he] saw" (citado en Jackson 1986: 188). *The Tempest; or, the Enchanted Island* (1667), producto de la colaboración entre Davenant y John Dryden, convierte la obra de Shakespeare en una especie de ópera con muchos más personajes que la obra original (a todos los protagonistas se les da un novio o un pariente que les haga compañía), y comienza con una espectacular escenificación de la tormenta, del estilo de las "comedias de teatro" españolas.^{xlvi} La invención de un final feliz para *King Lear* es el rasgo más destacado de la versión de Nahum Tate *History of King Lear* (1681), una combinación de tragicomedia y drama heroico. A Lear le restauran su autoridad, y Cordelia y Edgar se casan y reinan sobre una Bretaña próspera y unida. Esta fue la única versión--extraordinariamente popular, además,-- que se representó en los teatros ingleses durante todo el siglo XVIII y hasta mediados del XIX.

Una de las "mejoras" que se proponen los autores de estas versiones es hacer más claro y refinado el lenguaje utilizado por Shakespeare. Esta cuestión del lenguaje merece algo más que una mención en este resumen. A diferencia de lo que ocurría en la España ilustrada, donde incluso los escritores de tendencia neoclásica que censuran más duramente el teatro del Siglo de Oro reconocen, por decirlo en palabras de Jovellanos, "la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo,

(...) el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos [los dramas de autores como Lope o Calderón]" (Jovellanos 1993:376), los escritores ingleses del siglo XVIII están tan orgullosos de la corrección y elegancia que ha alcanzado la lengua inglesa en su siglo ^{xlix} que tienden a despreciar lo que consideran exceso, oscuridad y crudeza verbales de los autores de comienzos del Seiscientos. Ya en 1679, John Dryden deja muy claro en el prefacio a su versión de *Troilus and Cressida* que, a su entender, el lenguaje de las obras shakespirianas necesita enmiendas:

"...the tongue in general is so much refin'd since Shakespear's time, that many of his words, and more of his Phrases, are scarce intelligible. And of those which we understand some are ungrammatical, others coarse; and his whole style is so pester'd with Figurative expressions, that it is as affected as it is obscure." (Citado por Jackson 1986:190.)

Pongamos solo un ejemplo del tipo de cambio lingüístico realizado. En el *Macbeth* de Davenant, el protagonista, ("whose language loses in energy what it gains in dignity", dice acertadamente Jackson), al recibir hacia el final de la obra al atemorizado mensajero, le pregunta: "Now, friend, what means thy change of countenance?" ---interpelación blandengue que nada tiene que ver con el enérgico exabrupto del original: "The devil damn thee black, thou cream fac'd loon." (Citado por Jackson 1986:189.)

A la hora de poner a Shakespeare en escena, el siglo XVIII supone un gradual regreso a los textos originales de este autor. Influyeron en esta tendencia dos factores: las ediciones de las obras del dramaturgo isabelino que, como la de Rowe de 1709 o la de Warburton de 1747, ponían las obras al alcance del público lector, y el cambio que se produjo en las modas teatrales relativas a la interpretación de los actores:

" Emphasis on pathos and sentiment and influence of the novelists' example in detailed realistic characterization augmented an ever-present desire on the part of artists to improve on works of the preceding generation. Acting shifted from a formal to a more 'natural' style, although the use of these terms must be qualified by the reminder that 'nature' was dressed to advantage before she was placed before the public." (Jackson 1986: 191)

De entre los actores de la época que dejaban a los espectadores suspensos con sus minuciosas interpretaciones psicológicas de personajes en momentos de crisis, es forzoso mencionar al famosísimo David Garrick. Además de actor, Garrick fue el empresario de Drury Lane durante treinta años (1747-1776), y en su condición de tal fomentó en este coliseo las representaciones de obras de Shakespeare. Pero, como atestigua una simpática anécdota, la moda shakespiriana venía de antes: ya en los años treinta este dramaturgo tenía al menos un "club de fans", "Shakespeare's Ladies", formado por un grupo de damas que en 1737 recogió fondos con el fin de que se representaran sus obras en Covent Garden. Eran los años en que todas las formas "menores" de teatro --pantomimas, farsas, teatro musical-- hacían furor, pero el teatro de Shakespeare siempre se representó codo con codo junto con estas otras formas

dramáticas, y apenas puede decirse que hubiera una competencia real entre ellas, a pesar de las jocosas palabras del siguiente epílogo de una farsa de 1749:

"Rouze, Britons, rouze, this modish Taste despise,
And let Good Sense to its Old Standard rise;
Frequent your luscious Pantomimes no more,
but Shakespeare, like your Ancestors adore."

(Citado por Jones 1976:136)

Según explica Russell Jackson, Garrick puso en escena a Shakespeare en versiones más auténticas que las de la Restauración, aunque se tomó también libertades con los textos, haciendo cambios que favorecían su lucimiento como actor, o que respondían a los gustos del público por lo patético o lo espectacular. Su versión de *Romeo and Juliet*, por ejemplo, es bastante fiel al original, pero elimina al personaje de Rosalina --de modo que Romeo está desde el principio enamorado de Julieta-- e incluye un impresionante desfile funerario en honor de la protagonista.

En fin: al ser Garrick persona conocidísima, no solo como excelente actor sino como hombre de teatro que introdujo importantes reformas en la organización teatral de la época, su patrocinio de las obras de Shakespeare contribuyó mucho al conocimiento y popularidad de éste.

Las ediciones dieciochescas de las obras de Shakespeare que contienen prefacios de gran interés crítico son las

siguientes: la edición de Alexander Pope, publicada en 1725; la de Lewis Theobald, que fue apareciendo entre 1733 y 1740; la de sir Thomas Hanmer, de 1744; y, por supuesto, la edición monumental de Samuel Johnson publicada en 1765. En lugar de referirme a cada uno de los prefacios sucesivamente, abordaré el tema a través de las ideas contenidas en ellos, algunas de las cuales se repiten a lo largo del siglo.

El punto de partida de estos autores, en su apreciación del bardo de Stratford, se sitúa de lleno dentro del marco literario del neoclasicismo. Para este, como ya sabemos, la naturaleza es el referente último de la obra de arte. En esta naturaleza en la que pueden reconocerse los hombres de cualquier lugar del globo y de cualquier época, lo peculiar, lo singular o lo perverso no ocupan un lugar destacado; tampoco lo accidental, lo debido a modas pasajeras o a opiniones circunstanciales. Pues bien, para todos estos críticos Shakespeare es ante todo el poeta de la naturaleza: se nutre directamente de la experiencia. (La metáfora de que su teatro es "espejo de la vida", tan repetida desde entonces, se encuentra en el *Prefacio* de Johnson.) Samuel Johnson expone esta premisa inicial de la tradición grecolatina relativa a la imitación de la "naturaleza general de las cosas" con característica claridad:

"Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. Particular manners can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied. The irregular combinations of fanciful invention may delight a while, by that novelty of which the common satiety of life sends us all in quest; but the pleasures of sudden wonder are soon exhausted, and

the mind can only repose on the stability of truth."
(Johnson 1968: 263)

¿Qué virtudes encuentran en el dramaturgo isabelino estos críticos del dieciocho? Todos coinciden en lo siguiente: es original; tiene personajes de fuerte individualidad; es capaz de mover nuestras pasiones, tanto al llanto como a la risa; también es admirable, dice de él Pope, "in the coolness of Reflection and Reasoning". Todos alaban la riqueza y variedad de sus imágenes e ideas. Ha sobresalido tanto en la composición de tragedias como de comedias, por más que estos dos géneros difieran mucho entre sí. Johnson le considera "uno de los maestros primitivos de la lengua inglesa" ¹ y excelente cumplidor de la primera obligación de un escritor: despertar el interés del lector.

" He always makes us anxious for the event, and has perhaps excelled all but Homer in securing the first purpose of a writer, by exciting restless and unquenchable curiosity, and compelling him that reads his work to read it through." (Johnson 1968: 280)

Las obras de Shakespeare, según estos editores, tienen también defectos, pero en alguna medida estos pueden achacarse a que, como hombre de teatro, estaba obligado a complacer a la plebe (Pope), o bien al mal gusto de la época en que vivió (Theobald, Johnson). La época isabelina es vista desde el siglo XVIII como una época en la que Inglaterra "was yet struggling to emerge from barbarity" (Johnson 1968: 279).

Samuel Johnson, que amaba y se sabía de memoria a Shakespeare, explica al por menor cuáles son los defectos que

le encuentra: el primero y principal es que parece escribir sin un propósito moral. Al moralista que era Johnson esto le deja perplejo, y en esta perplejidad es portavoz de una época en que la relación entre las obras de arte y la audiencia se tomaba muy en serio, y la influencia de las primeras en la segunda aconsejaba respetar escrupulosamente la noción de "justicia poética". Como dice P.A.W. Collins (1995:387), quizá Johnson no comprendió que en Shakespeare los comentarios morales están encarnados dramáticamente y no formulados explícitamente.

" From his writings indeed a system of social duty may be selected, for he that thinks reasonably must think morally; but his precepts and axioms drop casually from him (...) he carries his persons indifferently through right and wrong, and at the close dismisses them without further care, and leaves their examples to operate by chance. This fault the barbarity of his age cannot extenuate; for it is always a writer's duty to make the world better, and justice is a virtue independent on time and place." (Johnson 1968: 270)

Esta percepción de Johnson fue la dominante en un siglo en que las obras de Shakespeare se representaron con muchas modificaciones; el final de *King Lear*, en especial, se juzgó intolerablemente doloroso, pues la muerte de Cordelia ofendía a la noción de justicia poética. (Johnson es un ejemplo quizá extremo de la intensidad emocional con que respondían a las obras literarias los dieciochescos: siendo ya un hombre adulto, fue incapaz de leer las últimas escenas de *King Lear* u *Othello* hasta que le tocó trabajarlas como editor. De la escena en que Otelo pega e insulta a Desdémona, anota: "I am glad that I have ended my revisal of this dreadful scene. It is not to be endured".) Johnson dio su visto bueno a la versión realizada en

1681 por Nahum Tate, mencionada unas líneas más arriba, y que permitía sobrevivir a Lear, Gloster y Cordelia, y casaba a esta con Edgar, personaje con el que no intercambia palabra en la obra original.

Las otras faltas que Johnson achaca a las obras de Shakespeare le parecen de menor importancia, y recuerdan las críticas que los partidarios de la reforma teatral en España hacen a gran parte del teatro del Siglo de Oro: las tramas están descuidadamente construidas; el autor no tiene escrúpulos en dar a una época o nación las costumbres, instituciones u opiniones de otra; en las partes narrativas la dicción es ampulosa y pesada; casi nunca sale del todo airoso en las escenas cómicas; sus chistes son generalmente obscenos; y tiene una debilidad por los juegos de palabras que le pierde.¹¹

Es sin embargo, imposible --o absurdo, al menos-- juzgar el teatro de Shakespeare según las reglas de Aristóteles: en esto coinciden la mayor parte de estos críticos, y lo dicen con meridiana claridad Pope y Johnson.

Al comienzo de su prefacio, tras justificar Pope los defectos de las obras de Shakespeare alegando que este debía complacer al populacho que componía la mayor parte del público teatral, afirma: "To judge therefore of Shakespeare by Aristotle's rules, is like trying a man by the Laws of one Country, who acted under those of another" (Pope 1997: 268). Lo que no hace Pope es proceder a explicar cuáles eran esas leyes que rigen el universo teatral shakespiriano y en qué se

diferencian de las del teatro clásico francés. Pero sí termina su prefacio con una expresiva comparación que hizo fortuna:

"I will conclude by saying of Shakespeare, that with all his faults, and with all the irregularity of his Drama, one may look upon his works, in comparison of those that are more finish'd and regular, as upon an ancient majestick piece of Gothick Architecture, compar'd with a neat Modern building: The latter is more elegant and glaring, but the former is more strong and more solemn. It must be allow'd, that in one of these there are materials enough to make many of the other. It has much the greater variety, and much the nobler apartments; tho' we are often conducted to them by dark, odd, and uncouth passages. Nor does the Whole fail to strike us with greater reverence, tho' many of the Parts are childish, ill-plac'd, and unequal to its grandeur." (Pope 1997: 278)

Unos años más tarde, Theobald comienza el prefacio a su edición prosiguiendo y desarrollando la metáfora arquitectónica ideada por Pope. Este detalle, así como las manifestaciones de editores posteriores, como Hanmer, agradeciendo a sus precursores que hayan empezado a desbrozar el camino, nos hacen ver lo que de magna empresa común tuvo la crítica textual de las obras de Shakespeare en el siglo XVIII.

Pero hemos de llegar hasta Johnson y su prefacio para encontrar a quien descarte las nociones de decoro, de las unidades, y de la incompatibilidad entre la tragedia y la comedia, por considerarlas irrelevantes a la crítica de la obra de Shakespeare. Veamos: el prefacio de Johnson --como sus otros escritos críticos-- es neoclásico en su requerimiento de que la literatura formule las realidades de índole general. "The business of a poet", había hecho decir Johnson a un personaje de su *Rasselas* pocos años antes, "is to examine, not the individual, but the species; (...) he does not number the

streaks of the tulip, or describe the different shades in the verdure of the forest" (Johnson 1985:61). Pero Johnson se rebela contra aquellos aspectos de la teoría clasicista que se utilizan para negarle el justo reconocimiento a un artista como Shakespeare. Acerca de la mezcla de lo trágico y lo cómico en sus obras, afirma que estas no son, en rigor, ni tragedias ni comedias, sino composiciones de otra clase:

"...exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination." (Johnson 1968: 266)

Viene a decir lo mismo que Lope en su *Arte Nuevo* pero lo razona un poco más. Johnson acepta que la mezclanza es contraria a "the rules of criticism", pero apela a una norma superior ("...there is always an appeal open from criticism to nature") y considera que una obra "mezclada" puede instruir tanto como una comedia o una tragedia ("because it includes both in its alternations of exhibition, and approaches nearer than either to the appearance of life"), así como producir en el público las emociones deseadas.

La unidad de acción --dice acerca de este tema-- sí ha sido respetada por Shakespeare. En cuanto a las otras, no son esenciales al drama y quizá no merecen el supersticioso respeto que algunos les han otorgado:

"...perhaps a nearer view of the principles on which they stand will diminish their value, and withdraw from them the veneration which, from the time of Corneille, they have very generally received, by discovering that they have given more trouble to the poet, than pleasure to the auditor". (Johnson 1968: 274)

Johnson es tajante al afirmar que, a la hora de ponerse a escribir, las reglas y los conocimientos librescos no son lo esencial: sobre el genio peculiar de Shakespeare, dice:

"There is a vigilance of observation and accuracy of distinction which books and precepts cannot confer; from this almost all original and native excellence proceeds. Shakespeare must have looked upon mankind with perspicacity, in the highest degree curious and attentive. (Johnson 1968: 284)

Acerca de la noción de decoro, critica las valoraciones un tanto rígidas de Dennis en Inglaterra o Voltaire en Francia, que consideran a los romanos de Shakespeare poco romanos, o a sus reyes poco regios. Tras unos razonamientos sobre cómo Shakespeare sabe preservar siempre el carácter esencial del personaje, concluye:

"These are the petty cavils of petty minds; a poet overlooks the casual distinction of country and condition, as a painter, satisfied with the figure, neglects the drapery." (Johnson 1968: 266)

No es posible, en este resumen, hacer justicia al interés de las múltiples reflexiones que contienen tanto el prefacio como las notas de la edición de Johnson. Es una obra muy personal, que nos dice tanto o más sobre el propio autor que sobre Shakespeare. Quizá, como piensa P.A.W. Collins, algunos de sus razonamientos al defender a Shakespeare sean endebles; pero si admitimos, con este autor, que ni Johnson ni ninguno de sus contemporáneos comprendían "the unity-in-complexity of either his plotting of his poetry, let alone the interrelation between his plotting, his poetry and his characterization"

(P.A.W. Collins 1995: 385), pedirle al prefacio de Johnson que fuese un revolucionario punto de partida en la crítica shakespiriana es pedir lo excusado: el prefacio johnsoniano, ejemplo de un neoclasicismo dúctil y sensato, es más bien la culminación de las ideas críticas que parten de Dryden.

En un aspecto, esta obra sí señaló el rumbo que la crítica shakespiriana tomó durante el resto del siglo: los perspicaces comentarios de Johnson, en las notas de la edición, sobre los personajes de Shakespeare, dieron impulso a la tendencia a tratar de las dotes de caracterización de este autor que casi monopoliza los escritos críticos sobre Shakespeare en la segunda mitad del siglo. Claro está que el auge de la novela -- y por tanto del realismo y de los personajes de cierta complejidad que definen a este género-- tuvo también mucho que ver con esta tendencia crítica.

En definitiva: el hilo que recorre toda la crítica shakespiriana de la época neoclásica es el reconocimiento del genio dramático de Shakespeare a *pesar de* no haber acatado este autor las normas estéticas más respetadas por los tratadistas de la época. Si a mediados del siglo XVII se le menciona siempre junto a Ben Jonson y John Fletcher ("the triumvirate of wit", los llama Sir John Denham), y Dryden, en 1668, todavía elige una obra de Jonson como ejemplo de "pattern of a perfect play" (Dryden 1997:56), Shakespeare va ganando terreno y admiradores: en el siglo XVIII es ya el escritor que los ingleses esgrimen como bandera contra los maestros de otras literaturas. De 1753 es la frase del dramaturgo y crítico John

Murphy en carta abierta a Voltaire: "With us islanders Shakespeare is a kind of established religion in poetry" (citado por Levin 1986:219). Y cuando Johnson escribe su prefacio en 1765 ya está dispuesto a concederle "the dignity of an ancient" (Johnson 1968:262). La preeminencia de Shakespeare fue motivo de celebración apoteósica cuatro años más tarde, en el llamado "Shakespeare Jubilee" organizado por un entusiasta David Garrick en Stratford-on-Avon.

.....

España es a comienzos del siglo dieciocho un país en decadencia: hundido demográfica y económicamente, y mermadas sus posesiones territoriales por los tratados que pusieron fin a la guerra de Sucesión española, se da en el país, además, una conciencia de ese estado de postración. Dice Glendinning que cuando Fernando VI subió al trono en 1746, el político Macanaz empleó la imagen de un cadáver para describir el estado en que se encontraba la nación. Cuarenta años más tarde, Pablo de Olavide, en su *Plan de estudios* para la Universidad de Sevilla, se refiere a España como "un cuerpo sin vigor ni energía" (citado por Glendinning 1977:16). Por parte de la minoría influida por las ideas de la Ilustración hay un deseo de mejoras e innovaciones (a menudo expresado en términos de progreso material o económico) pero lo que está en el aire

durante los primeros decenios del siglo es la nostalgia de un pasado brillante.

Uno de los logros de ese tiempo pasado es, claro está, el literario y, muy especialmente, el teatral; ya sabemos que los dramas del Siglo de Oro continuaron representándose durante todo el de las Luces. Aunque la noción de "buen gusto", emparentada con el clasicismo, es respetada y celebrada en círculos minoritarios, todavía predominaba en España lo que Aguilar Piñal llama "el prestigio social del *ingenio* verbal como forma de expresión literaria" (1991:157). Toda la primera mitad del siglo es, en cuanto a creación artística y literaria se refiere, esencialmente barroca; y el Barroco es sinónimo de exageración culta y está sustentado por la ideología contrarreformista.^{lii} Sin embargo, es la mayor parte de la sociedad, y muy especialmente el pueblo llano, el que se apega tozudamente a unas tradiciones y a un estilo con los que de alguna manera se identifica y que están amenazados por una idea de "civilización" que lo que persigue fundamentalmente es el robustecimiento del Estado. Rodríguez Méndez y Caro Baroja, en sendos libros sobre el tema, han explicado muy bien que en la España del siglo XVIII el bajo pueblo tiene todavía la vitalidad y la alegría de vivir suficientes como para aportar a la cultura al menos tres creaciones genuinas: el toreo de a pie, el cante jondo, y los bailes y tonadillas. (Véanse Rodríguez Méndez 1972:56; Caro Baroja 1990).^{liii}

España estaba demasiado bien avenida con el espíritu barroco para que el ejemplo del clasicismo francés dejara

boquiabiertos más que a unos pocos; el neoclasicismo español es débil, da escasos frutos, y los más interesantes --pensemos en las obras de Moratín o de Jovellanos-- son finiseculares y en ellos el clasicismo está mezclado con otros elementos, costumbristas o sentimentales.

En España, los escritos de teoría literaria-- especialmente los relacionados con el teatro-- tienen a menudo un carácter apasionado y polémico porque son *respuestas* a unos "ataques" a la literatura española lanzados desde el extranjero: de ahí que el *tono* sea más vehemente y batallador que el de los textos críticos ingleses que hemos visto. Estos ataques debieron de producirse con una periodicidad regular a lo largo del siglo: Mayans, en los años veinte, ya los menciona, y el célebre artículo "Espagne" apareció en la *Encyclopédie méthodique* en el año 1784. A diferencia de lo que ocurre en la Inglaterra del "Augustan age", que cree haber llegado a la perfección en el cultivo de la lengua literaria, los autores españoles de teoría literaria más lúcidos del dieciocho son conscientes del anquilosamiento de la lengua y la literatura españolas, y su objetivo final es el de crear un nuevo "siglo de oro": pero la diferencia de pareceres en cuanto a cómo conseguirlo crea un debate, que "en síntesis, formaba parte de ese conocido enfrentamiento entre los partidarios de la incorporación de España a una cultura cosmopolita y los partidarios de replegarse en la idiosincrasia nacional" (Checa Beltrán 1996:444).

La *Poética* de Luzán es una obra de teoría literaria ejemplar, no solo por su contenido sino por el tono ecuánime y como de amigable conversación que la recorre. (Hablamos, por supuesto, de la edición de 1737; es casi seguro que los pasajes añadidos en la edición de 1789 no son de Luzán, y ello se nota sobre todo en el estilo.) Recuerda un poco al del inglés Addison, cuya obra *The Pleasures of the Imagination* Luzán había leído en traducción francesa y a la que alude al comienzo del libro segundo.

Creo que solo hay dos menciones en la *Poética* a los ataques de los extranjeros a la literatura española: la primera está en el libro I, y Luzán se muestra fundamentalmente de acuerdo con el criticador. Aunque el pasaje en cuestión es un poco largo, merece la pena reproducirlo por su interés: la relación que establece el autor entre Barroco y degeneración del lenguaje es la que hacen suya los mejores teóricos literarios del dieciocho, y la cuestión de la influencia del "vulgo ignorante" no será ajena, como ya sabemos, a la polémica sobre el teatro que comenzará poco después, y en la que los reformistas españoles, bienintencionados y paternalistas, quisieron crear nada menos que un público nuevo para el nuevo teatro que fomentaban.

" La verdadera elocuencia (...), al principio del siglo pasado, se empezó a transformar en otra falsa, pueril y declamatoria. Lo cual dio motivo a las indecorosas expresiones con que el P. Bouhours, en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio*, habla del estilo de nuestra nación. Degeneró también de su primera belleza, con la elocuencia, la poesía española, y se perdió casi del todo la memoria de aquellos insignes poetas anteriores, que pudieran haber servido de norma y dechado a los modernos. Y éstos, con el

vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos y nuevos, embelesaron al vulgo; y, aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas. Fue creciendo este desorden sin que nadie intentase oponérsele. Los ignorantes, no teniendo quien les abriese los ojos, seguían, a ciegas, la vocería de los aplausos populares y alababan lo que no entendían, sin más razón que la del ejemplo ajeno. Los doctos (que siempre son los más pocos) o no osaban oponerse a la corriente o no querían; juzgando inútil cualquier esfuerzo contra la multitud ya preocupada [es decir, con prejuicios] e impresionada." (Luzán 1974:66)

En un capítulo del libro tercero, dedicado a la poesía dramática, Luzán se dispone a dar ejemplos sacados de comedias españolas, tanto de buen hacer como de incumplimiento a las normas del arte; y dice:

"Fuera de que, el corregir nosotros mismos nuestros yerros, es ganar por la mano y hacer, en cierto modo, menos sensibles y menos afrentosos los baldones de los extranjeros. (...) supuesto que los cómicos españoles han podido errar porque no eran impecables, razón será que alguna vez salga a campo abierto la verdad al opósito de la lisonja y del engaño. Y esto sin hacer agravio a nadie, porque no niega el mérito de los vuelos más remontados el que nota algunas caídas, ni es justo que el resplandor de los aciertos deslumbre la vista para los yerros, debiendo, el crítico desapasionado, tenerla igualmente perspicaz para ambas cosas." (Luzán 1974: 411)

Creo que estas dos citas bastan para mostrar el tono de ecuanimidad que emplea Luzán en las escasísimas ocasiones en que hace alusión a esos ataques foráneos a la literatura española. La preocupación por estas críticas y el reconocimiento de la inferioridad española estaban ya, diez años antes, en Gregorio Mayans, el teórico más importante, junto con Feijoo y Luzán, de la primera mitad del siglo:

"Toda Europa desprecia, y aun hace burla del extravagante modo de escribir que casi todos los españoles observan hoy. Ni una línea se traduce de nuestra lengua en las otras. (...) No sucedía así cuando tenía España a los venerables Luises (...) Granada y León; al ingeniosísimo Quevedo, juiciosísimo Saavedra, y otros semejantes. (...) Está España infamada de poco elocuente. Vindica su honra, españoles." (Citado por Checa Beltrán 1996: 429.)

No hace falta volver sobre las etapas de la polémica teatral que recorre casi todo el siglo dieciocho y en la que participan críticos, dramaturgos y gacetilleros, pues de ello se habló ya en la primera parte de este trabajo. Sí quisiera prestar ahora alguna atención a dos autores apenas mencionados entonces: Blas Nasarre y Francisco Mariano Nipho; al primero, porque es a partir de la publicación de su polémico *Prólogo* cuando se forman dos "bandos": el de los defensores a ultranza del teatro áureo y sus continuadores, y el de los que pretenden reformar el teatro español; al segundo, porque participa en la polémica cuando se plantea como una posibilidad real la intervención del poder político en el mundo de la farándula, y a él se le encarga una reflexión y un informe sobre la reforma teatral.

Como ya sabemos, Blas Nasarre publicó en 1749 una edición de las *Comedias y entremeses* de Cervantes para la que escribió una "Disertación o prólogo sobre las comedias de España". Se trata de un texto crítico curioso por su mezcla de pasajes muy atinados con verdaderos despropósitos. Como es bien sabido, Nasarre, que sale en defensa del teatro español del Siglo de Oro (cita explícitamente la obra de Du Perron, publicada once años antes), arremete nada menos que... ¡contra Lope y

Calderón! Los llama corruptores del teatro y afirma que hay en España comedias perfectas (es decir, escritas según las reglas del arte) anteriores a Lope; pero no queda claro cuáles son ni quién las escribió. En cuanto a la peregrina interpretación que da Nasarre de las comedias cervantinas (escritas, según él, premeditadamente mal para ridiculizar las malas comedias de Lope y otros dramaturgos), suscitó en Menéndez Pelayo este comentario: "La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano." (Citado por J. Cañas en Nasarre 1992:27.)

Pero junto a errores debidos a falta de olfato crítico como los mencionados, la "Disertación" contiene párrafos valiosos: en el siguiente, sobre el concepto de verosimilitud literaria, Nasarre deja la puerta abierta a lo inverosímil en manos de un artista capaz:

" Para producir en nosotros los mismos movimientos que son excitados por la realidad de los objetos, basta que el poeta hiera vivamente nuestra imaginación con una verisimilitud bien sostenida. Con esta verisimilitud, y con una expresión natural y circunstanciada (...) llega a su fin, y, por consiguiente, los caracteres mal sostenidos y las acciones imposibles, *a menos que la potencia de alguna divinidad no las acomode a la imaginación*, son los mayores defectos de la poesía y los escollos de la comedia." [El subrayado es mío.] (Nasarre 1992:94)

Asimismo, su defensa de la naturalidad en el arte, de lo que podríamos llamar una trabajada espontaneidad, está en la línea del "hermoso desorden" del que han hablado muchos preceptistas clásicos:

"Del mismo principio se sigue que se engañan enteramente los poetas cuando hacen todos sus versos con artificio tan exacto que parecen tirados a nivel. Es necesario que repartan de tiempo en tiempo *un aire de descuido y negligencia, a fin de ocultar el arte debajo de la sombra de la naturaleza*; sin esto el entendimiento se avisa a sí mismo que se entretiene en ficciones, y la imaginación se despierta del agradable sueño que la tenía ocupada." [El subrayado es mío.] (Nasarre 1992:94)

Luzán había considerado que la literatura era un arte subordinado a la religión, a la política y a la filosofía moral; de forma menos categórica encontramos en muchos teóricos del Dieciocho la idea de que, puesto que la literatura está al servicio de la vida, el poeta no debe alejarse mucho de ella en el momento de componer su obra:

"La manera de pintar las cosas al natural, como lo hacían los antiguos, pareció muy simple y grosera a los modernos, que no queriendo dar cosa alguna a la naturaleza y dándolo todo a su invención, transportaron sus oyentes a un mundo imaginario y fantástico del cual nada se puede sacar que sea de uso para la vida humana." (Nasarre 1992: 94)

A la vista de pasajes como estos, hemos de discrepar de la apreciación de J. Checa Beltrán, para quien Nasarre es "uno de los más radicales defensores de la preceptiva clasicista más intransigente" (Checa Beltrán 1996:446).

Pero Nasarre no era, ciertamente, el crítico más adecuado para escribir sobre el teatro del Siglo de Oro, y su *Prólogo* desencadenó una serie de airadas respuestas, salpicadas de protestas de patriotismo, que, en general, no aportan nada nuevo al debate y empiezan a rebajar el nivel intelectual del mismo. Mencionaré únicamente el voluminoso *Discurso crítico* de Erauso y Zabaleta (1750), porque para este autor el mérito de

Lope y Calderón (como para algunos críticos ingleses el de Shakespeare) radica justamente en su inobservancia de las reglas, pues de ello "resulta la invención, que los elevó a la cumbre del Magisterio y de la fama" (citado por Checa Beltrán 1996:447).

Exacerbadas las posturas que separaban a clasicistas y a paladines del teatro nacional, la polémica, como se sabe, continuó desarrollándose durante los decenios siguientes en periódicos y folletos principalmente; del nivel que en ocasiones llegó a alcanzar la misma pueden darnos idea las siguientes palabras de Leandro Fernández de Moratín, en carta de 1787 a su amigo Conti:

"En Madrid siguen las guerrillas literarias con un encarnizamiento lastimoso; se tratan como verduleras, se escriben prosas y versos ponzoñosos, se ridiculizan unos a otros, se zahieren y se calumnian, en términos que nada falta para llegar a los puños, y concluirse las cuestiones de crítica y buen gusto con una tollina general." (L.F. de Moratín 1973: 86)

Francisco Mariano Nipho (1719-1803) fue uno de los pocos españoles que en el siglo XVIII vivió sólo de su pluma. Pionero del periodismo profesional, su caso no es exactamente ni el de Goldsmith en sus años de trabajo intenso como compilador y reseñante a cambio de un salario de miseria, ni, desde luego, el del estadista y polígrafo Addison. Hablando de las circunstancias económicas que enmarcaban la labor de los escritores españoles en el siglo XVIII, dice Glendinning: "Publicaba Nipho principalmente lo que el público le exigía -- periódicos, traducciones, obras populares--, y, sin embargo,

solamente después de haber sacrificado su comida y su vestuario a la imprenta, entre 1760 y 1770, logró una cierta solvencia." (Glendinning 1977:44) En un espacio de tiempo solo un poco más largo --entre 1758 y 1771--, Nipho publicó nada menos que nueve periódicos, entre ellos el *Diario Noticioso* de Madrid, que fue el primer diario español. De este pionero de periodistas y críticos teatrales al que Leandro Moratín nombra siempre despectivamente ("famélico Nipho", "pestilente Nipho", etc.) tenemos el siguiente retrato esbozado por Menéndez Pelayo:

"Detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas." (Citado por Dowling 1995:436.)

Nipho interviene en la polémica en la década de los sesenta, cuando los temas más debatidos son la licitud de los autos sacramentales y el intervencionismo político en el mundo de la escena. "Se pasa," dice de este momento Checa Beltrán, "de la discusión puramente teórica al intento de suprimir en la práctica el tipo de teatro defendido por uno de los grupos enfrentados" (1996:452). Esto es lo que no sucedió en Inglaterra, donde los moralistas que exigían obras edificantes elevaban sus voces dentro de un concierto de voces diversas. Permítasenos echar una rápida ojeada a lo que estaba sucediendo por estos años en el teatro inglés. Los años sesenta y setenta son los años del estrellato de Garrick y del vigor imparable de comedias y farsas. Bevis nos dice que cerca de doscientas piezas cómicas de todo tipo --tres o cuatro veces el número de

tragedias-- se pusieron sobre las tablas en Londres a lo largo de cuarenta temporadas, desde mediados de siglo y hasta el estallido de la Revolución francesa. Pero sobre esta euforia teatral, advierte este estudioso:

"Despite its abundance, Georgian comedy was sick, suffering from a theoretical blight and a surfeit of reformers. On one side the Examiner of plays forbade criticism of the political and religious establishment; on another the moralists demanded purity and edification." (Bevis 1988:212)

También en Inglaterra había censura, y presiones de moralistas; pero estos últimos, quizá por no contar con el apoyo gubernamental que tuvieron en España los ilustrados, y porque sus requerimientos empezó a cubrirlos la incipiente vena de buenos sentimientos que empezaba a hacer acto de presencia en la escena inglesa y que más tarde dará lugar a la polémica menor en la que participó Goldsmith, no intervinieron a golpe de decretos: solo fueron un grupo de presión más. Me viene a la memoria a este propósito que, cuando se produjo el debate sobre la reforma del idioma inglés, la influencia que la prosa de los escritores principales del momento ejercía sobre el público lector mostró que una Academia de la Lengua, al estilo de las que se habían creado en otros países, iba a ser innecesaria. Samuel Johnson, en su prólogo al *Dictionary* (1755) fue más lejos, calificando a una institución tal de "un-English" (citado por A.S. Collins 1995:168).

Volvamos al Madrid de Nipho. En otoño de 1762 habían aparecido los primeros números de *El Pensador* de Clavijo. Dos años más tarde, Nipho publicó *La nación española defendida de*

los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de la comedia. En esta obra llama "desertores de España" a los enemigos de "la ilustre gravedad y sencillez española" (citado por Andioc 1987:156); es decir, relaciona el desapego y las críticas a la literatura del Siglo de Oro con un delito de alta traición. Este es, en efecto, el meollo de la cuestión del patriotismo en la polémica que se dio en España. Lope y Calderón eran héroes nacionales, sus obras expresaban, al decir de Erauso, toda la nobleza de la nación española; luego entonces, criticarlos equivalía a mostrarse mal español. Clavijo, haciéndose eco de otro concepto distinto de patriotismo --el de los ilustrados, que, a través de la crítica y del afán de mejoras, buscaban el perfeccionamiento de la propia nación--, rebate esta ecuación con unas palabras

"Yo sé, Señor Pensador, que mi hermano hacía como muchos que yo conozco, y a quienes, faltándoles la razón, se refugian a la cólera; hipócritas del Patriotismo..." (Citado por Andioc 1987:156)

que recuerdan algo el conocido apotegma de Samuel Johnson: "Patriotism is the last refuge of a scoundrel".

El caso es que, dejando aparte algún vehemente exabrupto como el citado, en este folleto Nipho se muestra más comprensivo y emplea criterios más amplios que otros participantes en la polémica.^{liv} Bien sea por esto, bien porque llevaba años escribiendo sobre teatro en los periódicos, a él le encarga el corregidor de Madrid, a finales de los años sesenta, un informe sobre la reforma de los teatros. A pesar de ello, cuando en 1769 el periodista aragonés pide autorización

para imprimir su *Idea política y cristiana para reformar los abusos del teatro y formar otro nuevo*, se archiva el proyecto con un 'No ha lugar'. Según Christiane España, la tríada en el poder (Aranda, Campomanes y Olavide) se enfrentaba en ese momento a graves problemas: evitar las revueltas populares como el motín de 1766, abastecer a las ciudades, reorganizar la enseñanza tras la expulsión de los jesuitas... De manera que, todavía más prudentes que ávidos de reformas, deniegan la petición de Nipho, quizá para evitar estallidos de descontento popular. (Véase España 1994: 81.)

Del malogrado proyecto de reforma de Nipho, la parte más interesante, a mi juicio, es la dedicada a los comediantes y al arte de la declamación. Si comparamos lo que Nipho y otros dicen a lo largo del siglo sobre el particular con lo recogido por Leandro Moratín sobre el mismo tema en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (obra de la que algo se habló ya en la primera parte de este trabajo), es inevitable concluir que la diferencia entre los dos países en cuanto al estado material de la escena y la calidad de las interpretaciones fue un factor más que, unido a muchos otros, impidió que en Inglaterra se extremase la postura de las minorías más exigentes y se plantease una reforma del teatro en términos de una intervención estatal.

Nipho comienza la parte de su *Idea política y cristiana...* dedicada a este tema con la consabida melodía dieciochesca del "cualquier tiempo pasado fue mejor". En los últimos treinta años, dice, ha sido testigo como espectador teatral de la

progresiva pérdida del arte de la declamación, que "se ignora absolutamente por nuestros actuales comediantes". Las causas de que se estén apoderando de la escena las acciones extravagantes y los ademanes indecentes hay que buscarlas en "la pobreza de invención en los poetas y la ignorancia de su oficio en los comediantes". Por su interés sociológico y por lo gráfico de la pintura, reproduciré un párrafo de Nipho acerca de la extracción social de los aspirantes a cómicos en los tiempos en que él escribe:

"Es negocio imposible saber un oficio, cualquiera que sea, sin aprenderle. Hasta nuestros días y en todo lo que hemos visto, todos los comediantes se han formado de repente.(...) No se ve comúnmente otra cosa, sino hijos desobedientes a sus padres, jóvenes mal avenidos con la sujeción y oficiales mecánicos como sastres, zapateros, peluqueros y otros, cansados de agujas, leznas y pelucas, hacer de su oficio tablar y, ya sea porque el ocio, el vicio o todo junto los tiene poseídos o porque por ignorantes de su primer oficio apenas ganaban para su alimento, escogen por asilo de su ignorancia o malicia al teatro; y sin saber por qué ensalmo o con qué hechizo, nos hallamos con una caterva de vagabundos que transitan de lugar en lugar con la mochila al hombro, y preguntados qué facultad ejercen, responden que son comediantes. Y lo peor es que con este pretexto vagan libres y protegidos, mejor que si fueran hombres de provecho. Todo se podría dar por bien empleado si al fin se consiguiese el intento, pero es lástima que, con tantos oficiales, apenas tenemos un mal aprendiz de comediante." (Nipho 1994:203)

Nipho establece una interesante correlación entre la existencia de buenos escritores y de buenos actores. Algunas de sus reflexiones nos hacen pensar inevitablemente en Inglaterra, cantera desde hace siglos de excelentes intérpretes:

"Del talento de los poetas, nace como de legítimo origen la habilidad del comediante; y es efecto natural, porque como el poeta siente dentro de su corazón todo lo que expresa en el papel, es muy regular que dé el tono

conveniente a la pasión que describe, ya sea porque la siente, o, lo que es más común, porque la conoce. *Del país de los buenos poetas son oriundos los perfectos comediantes*; y esto se ve a cada paso, menos hoy en España, que, sin embargo de haber comedias tan preciosas en las expresiones y efectos, apenas vemos una ejecutada con verdadero talento cómico." [El subrayado es mío.] (Nipho 1994:133)

Así pues, el origen del problema está en la falta de buenos dramaturgos ("no hay poetas que sepan lo que escriben y como faltan estos verdaderos intérpretes de las pasiones, no hay quien reprenda las faltas groseras de los comediantes"); además de esto, los actores estudian sus papeles como papagayos, no con afición y conocimiento; no estudian el fondo sino la superficie de los versos.

Que el poeta hace al comediante es proposición cuya verdad arguye Nipho con los ejemplos de Francia e Inglaterra: el primero de estos países no supo qué era verdadera comedia hasta Molière, ni legítima declamación hasta ver a Baron (que tuvo por maestro a Molière) sobre las tablas. Lo mismo sucedió con Garrick en Inglaterra, y lo mismo puede esperarse del teatro en España siempre que esté subordinado a la dirección de unos hombres eruditos, como los de una "Academia Real de Poesía" por cuya creación aboga.

Cuatro cosas considera Nipho necesarias para formar a buenos actores: la educación, la imitación de los grandes comediantes, el estudio de los monumentos antiguos ("para aprender en ellos una cierta propiedad de tiempo y de vestidos que da a la misma acción del comediante un aire de majestad y de grandeza que no se puede adquirir con todos los ensayos del

mundo") y el estudio de los originales, que se encuentran tanto en el mundo como en los libros. En cuanto a la declamación ("donde está el más delicado filis de esta facultad"), de ella depende que no se rompa la ilusión teatral:

"(...) si en ellas [las variadas pasiones que ha de saber expresar el actor] se conduce tibio o perezoso, desaparece el sujeto que nos figura de la escena y sólo vemos entonces o el poeta o el comediante; y, en tal caso, ya no vemos la comedia o la tragedia, pues falta la ilusión y se desvanece la mentira." (Nipho 1994:149)

En fin, Nipho propone que los actores cobren un sueldo y jubilación, así como que haya un "seminario de cómicos" donde se eduque desde jóvenes a los buenos comediantes. También propone que se cree una "Academia Real de Poesía", cuyos miembros presenciarían los ensayos y corregirían los defectos de los comediantes, y enumera las funciones de una "Dirección General de Teatro", una de las cuales sería la elección de las obras ---cosa que hasta el momento hacían los comediantes.

Las similitudes entre el plan de Nipho y los proyectos de reforma posteriores --especialmente los de Moratín y el de Santos Díez González, aprobado finalmente en 1799-- son tantas^{lv} que hacen sospechar a Christiane España que "el autor de la reforma llevada a cabo a principios del siglo XIX se haya inspirado en el manuscrito de nuestro alcañizano" (España 1994: 83). Nipho, esforzado periodista a menudo despreciado por los escritores neoclásicos más "ilustrados", sería, en caso de que así fuera, también pionero en la reforma teatral.

"Luzán, con su poética, impresa en el año de 1737, habló a sordos" le dice Moratín, con característica rotundidad, a su amigo Conti en carta escrita en 1787 (L.F. de Moratín 1973:85). Pero si bien es cierto que el estilo considerado de mal gusto por los neoclásicos estaba, como dice el mismo Moratín en otro lugar, "tan extendido, tan autorizado en las escuelas, en el foro, en el teatro y en el púlpito, que Luzán murió en el año de 1754 con los buenos deseos de extinguirle, sin haberlo conseguido" (citado por Aguilar Piñal 1991:168), y también lo es que la polémica sobre el teatro se desarrolla durante los decenios siguientes sin que se aporte nada nuevo a las cuestiones ya tópicas y discutidas hasta la saciedad, sería injusto olvidar que en los últimos veinte años del siglo XVIII sí hay aportaciones valiosas a la teoría literaria. También estas --que son aportaciones más en el terreno de la estética y en el de la historia de la literatura que en el de la poética-- tuvieron origen en un ataque foráneo, el de los italianos Tiraboschi y Bettinelli, que en sendas obras publicadas en 1772 y 1775 culpaban a España de ser la corruptora del buen gusto (Checa Beltrán 1996:455). Entre los nombres de quienes respondieron con obras que contribuyen a levantar el nivel intelectual de la discusión, así como a dar a conocer la literatura y la cultura españolas, mencionemos al padre Lampillas (que, entre otras cosas, rebate la relación entre el clima de los pueblos y su gusto), a Sempere y Guarinos (que tradujo a Muratori y fue el primero que historió la literatura

contemporánea), al abate Juan Andrés (que hace un interesante paralelismo entre el teatro español y el inglés que resumo ampliamente en nota final)^{lvi}, al jesuita expulso Esteban de Arteaga (autor de un tratado sistemático sobre cuestiones de estética), y a Leandro Fernández de Moratín, escritor que nos ha venido acompañando desde el comienzo de este trabajo y algunas de cuyas obras sobre teoría literaria datan de estos años. Junto a prejuicios sobre el arte dramático como los que muestra en las notas a su traducción de *Hamlet* --notas por otra parte muy interesantes y divertidas--, encontramos también pasajes, como el perteneciente a las *Reflexiones críticas* de 1785 que reproducimos a continuación, donde el dramaturgo madrileño muestra una mayor amplitud de miras, seguramente porque opina sobre un género (la poesía épica) que no tiene una influencia directa sobre la sociedad y no puede, por tanto, "malearla". Como se verá, el pasaje recuerda tanto al "no sé qué" del que hablaba Feijoo cincuenta años antes, como a las ideas de autores ingleses de la primera mitad de siglo como Pope o Addison.

"Muchas veces un preceptista rígido juzga defectos lo que son acaso primores inimitables en una obra de poesía: todo quiere reducirlo a ciertas medidas geométricas, a cierta posibilidad física, que en las producciones del ingenio no hallan cabida, o si la tienen, es en tales circunstancias y de tal modo, que no es comprensible a quien carece de un genio superior, que burla y confunde con la práctica las áridas especulaciones de los teóricos." (Citado por Checa Beltrán 1994:477.)

Puesto que en la primera parte de este trabajo, al tratar del repertorio y de la polémica teatral, se habló ya del papel que juega el teatro áureo en el siglo XVIII, me limitaré ahora a exponer lo esencial del asunto, de manera que el lector pueda establecer las comparaciones que crea pertinentes con respecto a las representaciones del teatro de Shakespeare en el siglo XVIII inglés.

Para elaborar el resumen siguiente, me basaré sobre todo en los resultados de las investigaciones realizadas por René Andioc, y recogidas en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, obra ya citada en este trabajo, así como en las aportaciones de Joaquín Álvarez Barrientos y Emilio Palacios.

El teatro del Siglo de Oro se representó mucho en Madrid durante el dieciocho, aunque cada vez menos a medida que transcurre el siglo. Según Andioc, hasta los años setenta Calderón es el dramaturgo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, no solo de entre los del Siglo de Oro sino también de entre los contemporáneos. Pero son escasas las obras de este autor que consiguen mantenerse en cartel más de unos cuantos días, y lo mismo ocurre, dice Andioc, con el teatro del Siglo de Oro en general.

De sus investigaciones sobre las variaciones de afluencia de público en las distintas clases de localidades se desprende que Calderón tenía más aficionados entre el público acomodado que en las clases populares. Por otra parte, solo aquellas comedias áureas que presentan características similares a las

comedias de teatro del dieciocho producen recaudaciones relativamente elevadas.

Una de las conclusiones a que llega Andioc es que el drama del siglo XVII fue dejando de interesar a la mayoría para la que el teatro era mera diversión, pero atraía aún a la minoría culta que tendía a considerar el teatro como una rama de la literatura.

Al leer testimonios del siglo XVIII o estudios sobre la época, vemos claramente el carácter de símbolo que tenía Calderón, que representaba a una cierta España que algunos consideraban eterna y otros ya caduca. Al ser don Pedro el símbolo de cierta nobleza cuyos valores siguen aún vigentes pero que se alarma ante la incipiente presión del centralismo ilustrado, una de las razones de su éxito tiene que ver con la nostalgia de un tiempo pasado, y no solo por parte de los nobles, celosos de una "moral de orgullo" que se niega a plegarse a una autoridad superior: también para los sectores no privilegiados de la sociedad, "el comportamiento "aristocrático" --popularizado y perpetuado por el teatro-- constituye el signo externo de una envidiable superioridad" (Andioc 1987:126). El fenómeno del majismo --que es, según creo, privativo del Dieciocho español-- se comprende mejor en este contexto: el majismo se incubó en las capas inferiores de la sociedad como mimesis de ese estilo aristocrático y como reacción al afrancesamiento de los petimetres; también las similitudes que hay entre los protagonistas de las comedias de guapos y bandoleros, que viven al margen de la ley, y los galanes

calderonianos que, por nacimiento, están por encima de ella, nos hace entender mejor la condena que todas estas obras merecían a los ilustrados. Esa mentalidad aristocrática se expresa con un estilo poético determinado, el barroco, cuyos defensores lo identifican una y otra vez con el fuego, la invención, el genio, y, en fin, con una "libertad" creadora "a menudo confundida con la exaltación aristocrática del instinto" (Andioc 1987: 402).

Otro aspecto de interés es que el teatro que más gusta en el XVIII lo escriben unos dramaturgos que perpetúan la estética de Calderón. Es decir que, a diferencia de Shakespeare, al que muchos críticos del XVIII aplican el adjetivo "inimitable" y que no tuvo una escuela de seguidores, Calderón es "el maestro prestigioso a quien sus continuadores oponen como un símbolo a los intentos neoclásicos cuando se desatan las polémicas" (Andioc 1987:125).

Otra razón que también explica la pervivencia del teatro del Siglo de Oro durante el Dieciocho nada tiene que ver con lo ideológico, y se da igualmente en Inglaterra:

"...los cómicos se encuentran ante la necesidad de cambiar con mucha frecuencia de comedia y de memorizar y ensayar las nuevas; por eso, a menudo, para darse un descanso o para abrir las temporadas, presentaban obras clásicas que conocían bien." (Alvarez Barrientos 1995:315.)

Lo que los partidarios de un teatro de corte neoclásico reprochan a este teatro áureo es que sea desarreglado, episódico e inmoral. (Las dos primeras acusaciones las encontramos también en la crítica inglesa.) Como los ilustrados querían transmitir a la sociedad una moral social más acorde

con los nuevos tiempos (laboriosidad y productividad, acatamiento a las leyes, respeto al orden establecido, moderación de las pasiones, virtudes cívicas, un heroísmo que se manifieste en el marco de la legalidad, etc.), lo que les molesta del teatro del Siglo de Oro es que muestre sobre las tablas y por tanto refrende una ética opuesta a la valorada por la minoría ilustrada. En carta a Manuel Godoy, Moratín resume así las censuras a las comedias antiguas:

"...en una palabra, quanto puede inspirar relaxación de costumbres, ideas falsas de honor, quixotismo, osadía, desemvoltura, inobediencia a los magistrados, desprecio de las leyes y de la suprema autoridad, todo se reúne en tales obras y éstas se representan en los Theatros de Madrid y el Gobierno lo sufre con indiferencia." (L.F. de Moratín 1973:143)

El fenómeno de las refundiciones se da a lo largo de todo el siglo. Cañizares, Zamora y otros dramaturgos de la primera mitad actualizan obras de Lope o de Tirso para que reflejen cuestiones contemporáneas, de tal manera que, como sucedía en Inglaterra con las versiones de obras de Shakespeare, las obras refundidas se convierten en obras nuevas, hasta cierto punto originales. A partir de los años sesenta, las refundiciones forman parte --junto a las traducciones o la fundación de escuelas de declamación-- de un programa de gobierno que pretende erradicar el teatro "desarreglado" sustituyéndolo por uno educativo y de buen gusto. Sin embargo, continúan adaptándose algunas comedias áureas con el único objetivo de agradar al público. De manera que coexisten las refundiciones hechas por escritores clasicistas que buscan adecuar

determinadas obras al criterio del "buen gusto" o a las miras del gobierno, y las que buscan ante todo el éxito de audiencia, ofreciéndole los mismos incentivos que pueda tener una pieza contemporánea. Checa Beltrán ve el fenómeno del aumento progresivo de refundiciones como una señal del acercamiento que se da en las últimas décadas del siglo entre las actitudes enfrentadas anteriormente: "A finales de la centuria ya no existían los otrora radicales defensores de la "poética" barroca, mientras que teóricos inequívocamente neoclásicos hacían significativos elogios a Lope de Vega y Calderón" (Checa Beltrán 1998: 41). René Andioc, por su parte, ha puesto de relieve la carga ideológica de los cambios realizados por un refundidor como Trigueros, todos los cuales suprimen o atenúan lo que se opone a la doctrina oficial de la monarquía absolutista: supresión de escenas donde se representan hechos contrarios a la dignidad real, supresión de las "mujeres varoniles", del concepto del amor como poder irresistible, los duelos y otras manifestaciones de la mentalidad caballeresca, etc.) (Véase Andioc 1987: 402 y sig.)

Para hacerme una idea, siquiera aproximada, de la magnitud y la clase de cambios que se realizan en las refundiciones, he leído dos obras de Lope de Vega y sus posteriores adaptaciones. La primera, de tema religioso, fue refundida por un popular escritor barroco de la primera mitad del siglo XVIII, José de Cañizares, y la segunda, una comedia de enredo, lo fue por Cándido María Trigueros a finales de siglo.

El Niño inocente de la Guarda es una curiosa obra de Lope cuyo argumento creo necesario resumir antes de hablar de las diferencias que la separan de la obra de Cañizares. La acción se desarrolla a finales del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos. Santo Domingo se aparece a Isabel y le manda que destierre a los judíos de España. La reina convence a Fernando de la necesidad de promulgar un edicto de expulsión. Unos judíos traman vengarse y se ponen en contacto con un rabino hechicero que vive en Francia. Al comienzo de la obra, el autor nos muestra también a Juanico, un niño cristiano muy devoto, en algunas escenas familiares.

El hechizo para matar cristianos se fabrica con dos ingredientes: "de un niño el cristiano corazón y el pan del sagrado altar." Los judíos prometen mil escudos a un hombre pobre si mata a uno de sus hijos, pero él los engaña entregándoles el corazón de un lechón. Los judíos descubren el engaño porque, al poner el hechizo en el río, mueren todos los puercos que beben de él. Entonces planean raptar a un niño y matarlo como murió Cristo. En el transcurso de una procesión festiva, Juanico se pierde y los judíos se lo llevan consigo. Un ángel se aparece al niño y le concede poder sentir y pensar como adulto. Los judíos llevan a cabo todos los episodios de la Pasión, con el niño en el papel de Jesús. Hay un diálogo entre la Razón y el Entendimiento, que van comentando los diversos momentos de la Pasión, pues esta no aparece en escena. Luego: "Descúbrase una cortina y véase detrás al niño en la Cruz; todos los hebreos y una escalera arrimada a un lado." Le sacan

el corazón y el niño expira. El cielo se abre y unos ángeles recogen el cuerpo del niño y lo suben al cielo.

La obra tiene una carga de antisemitismo que debía de complacer a la plebe incluso un siglo después de los hechos históricos narrados--- nos referimos al decreto de expulsión o conversión forzosa de los judíos, aunque Alborg considera también histórico el argumento de la obra, "escenificación del que fue famoso crimen perpetrado en tiempo de los Reyes Católicos por varios judíos en la persona de un niño de tres o cuatro años, a imitación de la Pasión de Cristo y con fines de conjuro ritual" (Alborg 1974: 302). Como en otras obras de Lope, también en esta queda patente la capacidad del autor de encarnar dramáticamente las ideas abstractas o los hechos históricos; hay en la obra una deliciosa escena, llena de poesía lopesca, en que los judíos, para convencer al niño perdido de que se vaya con ellos, le enumeran todos los juguetes, flores, frutas y pasteles que encontrará en su nueva casa.

Hacia el final la obra tiene algo de auto sacramental: la Razón y el Entendimiento dialogan y nos dan parte de los episodios de la Pasión. De esta manera Lope evita presentar sobre las tablas las escenas de sufrimiento, que son narradas por estos dos personajes alegóricos. Por eso no comprendo ni comparto las siguientes palabras de Alborg: "Lope (...) construye escenas del más extremado horror, complaciéndose en brutales violencias de dolor físico" (Alborg 1974: 302).

La obra de Cañizares *La viva imagen de Cristo*, refundición de la obra de Lope, presenta las siguientes diferencias con respecto a la obra original:

1) Hay más personajes, y varias tramas amorosas entrelazadas con la historia del niño sacrificado por los judíos (Ester y Jacob; Ester e Iñigo; Iñigo y Leonor...).

2) El autor ha creado asimismo a un par de graciosos que apostillan con sus comentarios jocosos los diálogos "serios".

3) Los Reyes Católicos, que en la obra de Lope aparecían solo al principio, aquí tienen más protagonismo.

4) Uno de los judíos, Abraham, tiene una hija, llamada Ester, cuya huida de la casa paterna recuerda algo la historia de Shylock y Jessica. Al final, Ester resulta ser... ¡sobrina del inquisidor general! (Abraham la había criado pero no era realmente su padre.) De este modo, el cristiano Iñigo puede casarse con ella sin que nadie sienta escrúpulos.

5) En la obra de Cañizares, no se ve en absoluto al niño en las escenas de la Pasión; estas son narradas.

6) A medida que transcurre el simulacro de la Pasión de Jesús, el grupo de los judíos --más numeroso en esta obra que en la de Lope-- se divide en dos: los que, maravillados por la serenidad prodigiosa del niño, son partidarios de interrumpir el sacrificio, y aquellos otros que llevan hasta el final la sentencia de muerte. En la última escena se nos dice que estos serán quemados vivos.

En definitiva: la obra de Cañizares, con su acumulación de recursos y golpes de efecto --varias tramas, dos graciosos,

escena de agnición, un par de milagros, judíos buenos y malos, etc.-- se nos presenta como típica del barroco dieciochesco. En comparación, la obra de Lope es de una encantadora simplicidad... clásica. Por otra parte, Cañizares respeta totalmente una de las reglas menores del clasicismo teatral: la que prohíbe mostrar en escena los sucesos sangrientos.

La moza de cántaro (Trigueros elimina el artículo del título de la obra de Lope, que data de 1646) es una refundición del año 1803. Una diferencia importante entre ella y la obra original es la supresión de todo el acto primero. Lo de menos es que con ello Trigueros se ajuste más a las unidades de lugar y tiempo: al suprimir el primer acto elimina las escenas en que doña María, una dama bella, decidida y orgullosa, afirma primero su independencia de criterio en cuestiones matrimoniales y, poco después, para vengar el agravio que uno de sus pretendientes ha hecho a su anciano progenitor, visita a aquel en la cárcel y lo mata. Más tarde, vestida como soldado, la vemos llegar a un mesón; se dirige a Madrid, donde será conocida como "la moza del cántaro" hasta que en la última escena se desvele su verdadera identidad. En la refundición de Trigueros, este episodio del asesinato es brevemente narrado por la protagonista al final de la obra, cuando el rey ya le ha otorgado su perdón.

Como recuerda René Andioc, a los censores neoclásicos no les agradaba la presencia sobre las tablas de estas mujeres aguerridas, "por parecerles incompatibles con el orden público la mentalidad caballeresca y el duelo, y sobre todo porque la

atribución de esa mentalidad a una mujer equivalía a abogar ante el público de la cazuela por la igualdad de los sexos" (Andioc 1987:408).

La segunda diferencia que he observado tiene relación con la anterior, por tratarse de la caracterización de la protagonista. En Trigueros, Doña María/Isabel es un personaje más desdibujado y menos atractivo que el de la obra original. La conocemos cuando ya es criada de un indiano, y ve su destino como un castigo de su "altivo genio" anterior. En sus monólogos, se lamenta de su humillante situación, repitiendo una y otra vez: "Aprended flores de mí/ lo que va de ayer a hoy". Este aspecto quejumbroso del personaje, y el tema del "escarmiento", no están en Lope.

La escena final de la obra, en la de Trigueros, se alarga innecesariamente con las preguntas de Isabel a don Juan, inquirendo si este la querría aun siendo ella de humilde cuna, y con las dudas de don Juan, para el que no deja de tener cierta importancia el linaje de ella. También en esta escena -- como al comienzo de la obra-- se suprimen versos que podrían considerarse "subversivos" ("que es amor una pasión/ incapaz de resistencia".) Por otra parte, me ha parecido detectar en esta escena de Trigueros alguna pincelada propia de la tendencia sentimental. En comparación con la escena final de Lope, esta es, a mi juicio, empalagosa y demasiado larga.

Sobre la aceptación que tuvo esta refundición al estrenarse, dice Andioc que "la parte más popular del auditorio dejó vacías no pocas localidades. (...) *La moza de cántaro*

debió de gustar sobre todo a unos espectadores entre los que figuraban los adversarios de las "libertades" del teatro antiguo, a la par --pues eran a menudo los mismos-- que los aficionados capaces de saborear el diálogo poético y la habilidad de los ingenios aureoseculares" (Andioc 1987: 408).

Y, sin embargo, una conclusión que yo saco es que "el diálogo poético y la habilidad de los ingenios aureoseculares" sale malparada en las refundiciones, que son, digámoslo claro, peores que las obras originales. Se pierde frescura, espontaneidad, sentido del ritmo, economía teatral. Se va hacia lo prolijo y hacia el melodrama del siglo XIX. Se tiene una impresión de deslizamiento hacia el mal gusto, y ello en un siglo donde no se hace más que hablar del bueno... Curiosamente, la lectura de estas cuatro obras españolas me ha hecho recordar unas palabras de Allardyce Nicoll sobre el teatro inglés del siglo XVIII:

"The eighteenth century theatre is essentially a theatre of the upper-middle class, and, in its lack of true harmony in proportion, in its medley of diverse elements inartistically strung together, it is typical of that class's taste". (Nicoll 1936: 131)

Si bien es aventurado sacar conclusiones a partir de solo un par de refundiciones, parece claro que la mayor presencia de clases medias en los teatros no garantiza una mayor calidad literaria en las obras representadas.

Por último, recordaré brevemente la suerte que corrió en este siglo el teatro del creador de la comedia nacional y del Arte Nuevo. El caso de Lope en el siglo XVIII es curioso. Apenas es representado, o lo es mucho menos que autores que hoy consideramos inferiores a él: Moreto, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, etc. En cambio, sus obras sirven a los "ingenios" del dieciocho como cantera de argumentos o de refundiciones. Muy a finales de siglo se da una revalorización de la comedia clásica y en especial de Lope de Vega. Pedro Estala considera a Lope creador del teatro moderno en cuanto que introdujo la pintura de las costumbres contemporáneas. Y los elogios que Moratín le tributa en su *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español* recuerdan a los que en Inglaterra se tributan al bardo por antonomasia:

"... hombre extraordinario a quien la naturaleza dotó de imaginación tan fecunda, de tan afluyente vena poética, que en ninguna otra edad le ha producido semejante". (Citado por Alvarez Barrientos 1995:313.)

Haciéndose eco de las opiniones de Estala, una de las cosas que Moratín aprecia en Lope es "su conocimiento práctico de caracteres y costumbres nacionales", es decir, el que hubiese hecho en el siglo anterior lo que el propio Moratín intentaba hacer en su época: un teatro realista que reproduzca las costumbres nacionales (no las extranjeras) y contemporáneas (no las de un tiempo pasado).^{lvii} Al revisar sus ideas sobre el teatro del Siglo de Oro y encontrar puntos de contacto entre el autor del *Arte nuevo* y su propia teoría dramática, Moratín parece tender un puente entre algunos aspectos de ese teatro

del Siglo de Oro tan denostado por algunos neoclásicos y el que, en buena parte gracias a él mismo, inauguraba la época moderna del teatro en España.

Conclusiones:

El ingrediente patriótico forma parte, tanto en España como en Inglaterra, de las discusiones que oponen un teatro nacional a un teatro neoclásico. Sin embargo, las diferencias en las circunstancias históricas de ambos países hacen que la defensa de un teatro de raigambre nacional --que ciertamente tiene rasgos similares en los dos países, y que en ambos casos suele identificarse con la noción de "libertad creadora" y oponerse a la "frialidad" de la literatura clásica francesa-- no ocupe el mismo lugar ni tenga el mismo significado en un país y en otro. Inglaterra mira con orgullo a su pasado literario, pero, instalada activamente en el presente, mira sobre todo hacia el futuro. Si el siglo dieciocho es la época de cambio axiológico en Europa, algunos de los nombres más ilustres que lo pusieron en marcha son ingleses: piénsese en el papel de Newton como impulsor de la revolución científica del XVII y en la veneración que despertó en sus compatriotas --con significativas excepciones como la de William Blake-- durante el siglo siguiente. El orgullo por un escritor de la talla de Shakespeare no comporta, en Inglaterra, un sentimiento nostálgico por un pasado de esplendor político: es como si los ingleses supieran que la época de esplendor la tienen delante, y no detrás. Evidentemente, la actividad económica y la sensación de prosperidad influyeron grandemente en la sensación de optimismo y seguridad que respira la literatura del

"Augustan period". Por otra parte, no creo descabellada la hipótesis de que la fatiga por las guerras civiles del siglo XVII sea un factor más que tienda a evitar las confrontaciones extremas, incluso en temas estéticos. Así lo sugiere Humphreys: "Englishmen had suffered so much from intellectual fission that they wanted amalgamation" (Humphreys 1995a:20). En España, en cambio, se da una identificación entre lo "genuinamente español" y el siglo diecisiete --siglo de hegemonía política española--, y entre ambas cosas y un determinado estilo literario, que en ocasiones da a la polémica sobre el teatro un tono virulento, pues a los críticos de la comedia del Barroco se los tildaba de malos españoles. Debido a la escasa libertad de expresión que se daba en el país, la acusación de "novedad" --que se esgrimía para atacar ideas filosóficas y religiosas heterodoxas-- se utiliza también en el campo de la teoría literaria; por ello los teóricos españoles de la primera mitad del siglo "hubieron de emplear parte de sus energías en la demostración de que sus propuestas de cambio no eran novedades, sino el simple retorno a la teoría literaria clásica y a sus autores más celebrados" (Checa Beltrán 1996:428). Las constantes críticas que se hacían en el extranjero a la literatura española, y el hecho de que muchos escritos teóricos del siglo se escribieran como respuesta a ellas, explica asimismo las diferencias de tono con respecto a los escritos críticos ingleses.

En España la polémica sobre el teatro está íntimamente relacionada con la batalla por conseguir una lengua literaria

más pura, clara y sencilla; también en Inglaterra, algunos años antes, los escritores de la segunda mitad del diecisiete se muestran insatisfechos con el exuberante lenguaje del periodo isabelino. Pero en Inglaterra la batalla por conseguir una lengua que aunase la poderosa vivacidad tradicional con la claridad y el orden, una lengua-vehículo para el discurso razonable al alcance del público lector, se ganó: se había ganado ya a principios del siglo dieciocho, gracias a la influencia de los científicos de la Royal Society, de filósofos como Locke (que coincidía con ellos en la necesidad de contar con un instrumento claro e inequívoco), y de las discusiones religiosas sobre cómo debía ser el lenguaje del púlpito. La nueva prosa recibe el espaldarazo definitivo con los ensayos de Addison, que educan a la emergente clase media, más numerosa en Inglaterra que en España, en el evangelio laico del Buen Gusto. En España el barroco artístico y literario pervive durante casi todo el siglo. Era el estilo de la cultura popular --mucho más extendida que la minoritaria cultura ilustrada-- y no se dejó morir sin dar batalla. El largo proceso de influencias recíprocas entre la mentalidad aristocrática y la mentalidad popular que lo conforman y su ajada pervivencia durante el Siglo de las Luces se deben en buena medida a un hecho sociológico que se remonta al siglo XVII: la ausencia de unas clases burguesas capaces de relevar social y culturalmente a la nobleza.

Por último, otro factor que modifica sustancialmente la simetría del paralelismo que en principio pudiera establecerse

entre las polémicas teatrales en España y en Inglaterra tiene que ver con la religión: en efecto, en España, el argumento patriótico esgrimido por los defensores de la comedia áurea implicaba necesariamente el religioso.

II.2.2. La religión

El anglófilo Voltaire termina la sexta de sus *Lettres philosophiques*, escritas tras su exilio en Inglaterra entre 1726 y 1729, con las siguientes palabras:

"S'il n'y avait en Angleterre qu'une religion, le despotisme serait à craindre; s'il y en avait deux, elles se couperaient la gorge; mais il y en a trente, et elles vivent en paix et heureuses." (Voltaire 1986: 61)

Y Leandro Fernández de Moratín, en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* escritas a finales de siglo y nada sospechosas de idealizar la vida inglesa, afirma:

" En Inglaterra hay absoluta libertad de religión: en obedeciendo a las leyes civiles, cada cual puede seguir la creencia que guste, y sólo se llama infiel aquel (sic) que no cumple sus contratos." (L.F. Moratín 1984:26)

Me parece interesante enfocar en este capítulo el tema de la reforma teatral desde el punto de vista de un factor histórico --el religioso-- muy distinto en España y en Inglaterra. Estudiar exhaustivamente las relaciones entre la religión y el teatro es empresa ciclópea que rebasa los límites del presente trabajo: pero al menos debe hacerse alusión al papel que jugó el puritanismo en la vida teatral inglesa, y a un intento reformista, en parte impulsado por aquel, que tuvo lugar en los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII,

mucho más soñoliento y efímero que el que posteriormente se dio en España.

Como se sabe, las tensiones políticas y religiosas del Seiscientos inglés culminaron en el estallido de la guerra civil entre parlamentarios y puritanos, por una parte, y monárquicos y anglicanos, por otra, a la cual siguió la decapitación de Carlos I en 1649. A continuación el caudillo parlamentario Oliver Cromwell gobernó durante once años de forma tan absoluta como cualquiera de los Estuardos. Es bien conocido el radical apartamiento de la civilización material que caracteriza al ethos puritano: durante la Commonwealth, los teatros y tabernas estuvieron cerrados, los juegos de azar prohibidos, e incluso el desahogarse profiriendo juramentos podía ser motivo de multa. Estaba asimismo prohibido pasear en domingo, practicar deporte o vestir con ornato. Se comprende que los ingleses se cansaran del celo religioso ("enthusiasm", en el lenguaje de la época) de los puritanos y recibieran con regocijo a Carlos II en 1660. Este rey abrió de nuevo los teatros --se había aficionado a este y otros espectáculos durante su exilio en París-- y los puritanos se convirtieron en objeto predilecto de las sátiras que son una característica de la literatura de la Restauración.

Pero la aportación de las sectas disidentes a la vida inglesa no ha de subestimarse. El historiador Woodward ensalza algunos logros que tuvieron lugar durante la Commonwealth: los comienzos de la tolerancia (en realidad, dice este autor, una *reductio ad absurdum* del individualismo protestante), o las

investigaciones científicas de Boyle, Wren y otros, que llevaron a la fundación de la Royal Society durante el reinado de Carlos II, y a continuación dice:

"Es justo añadir que los elementos reprimidos y represivos del temperamento puritano han sido exagerados. Los puritanos no rechazaron la música en cuanto tal (favorecieron al canto de los salmos) sino un cierto tipo de música. El cierre de los teatros, la prohibición de las máscaras y de la utilización de los órganos en las iglesias tuvieron el inesperado efecto de favorecer los comienzos de la ópera en Inglaterra." (Woodward 1996:136)

Durante la Restauración, el Parlamento impuso la preponderancia de un rígido anglicanismo que condujo a la expulsión de una quinta parte de los clérigos de sus beneficios eclesiásticos. Mediante el "Test Act", los dos adversarios de la Iglesia Anglicana --los disidentes protestantes y los católicos-- fueron excluidos de la vida pública. Hay que esperar a la Revolución Incruenta de 1689 para que empiece un periodo de mayor tolerancia (Bill of Rights, Toleration Act); el agitado y beligerante siglo XVII se cierra en medio de un clima más secular y moderado, que será el del siglo siguiente. Y es que, a partir de la Restauración, las ortodoxias religiosas que habían sido cuestiones de vida o muerte desde la Reforma tuvieron que competir y coexistir con nuevas tendencias de pensamiento laico que atraían a las mentes más inquietas: el materialismo filosófico de Hobbes, el escepticismo filosófico, la nueva ciencia cultivada por la Royal Society, el deísmo o religión natural... El credo, o al menos el talante de Inglaterra en el siglo que iba a comenzar, está anunciado en la inteligente prudencia de unas palabras de su filósofo más

influyente, John Locke, pertenecientes al *Essay Concerning Human Understanding* (1690):

"If by this inquiry into the nature of the understanding, I can discover the powers thereof; how far they reach; to what things they are in any degree proportionate, and where they fail us, I suppose it may be of use to prevail with the busy mind of man to be more cautious in meddling with things exceeding its comprehension; to stop when it is at the utmost extent of its tether; and to sit down in a quiet ignorance of those things which, upon examination, are found to be beyond the reach of our capacities (...) Our business here is not to know all things, but those which concern our conduct." (Locke 1979: 44-46)

Es indudable que las sectas disidentes dejaron una impronta indeleble en muchos e importantes aspectos de la vida inglesa. Un ejemplo extraído de la vida cotidiana lo encontramos en los testimonios de dos viajeros de países católicos a quienes llamó la atención la diferencia entre los domingos ingleses y los de sus respectivos países. El primero pertenece a la obra de Voltaire citada unas páginas más atrás.

"Ces messieurs [los presbiterianos de Escocia], qui ont aussi quelques Eglises en Angleterre, ont mis les airs graves et sévères à la mode en ce pays. C'est à eux qu'on doit la sanctification du dimanche dans les trois royaumes; il est défendu ce jour-là de travailler et de se divertir, ce qui est le double de la sévérité des Eglises catholiques; point d'opéra, point de comédies, point de concerts à Londres le dimanche; les cartes même y sont si expressément défendues, qu'il n'y a que les personnes de qualité et ce qu'on appelle les honnêtes gens qui jouent ce jour-là. Le reste de la nation va au sermon, au cabaret et chez les filles de joie." (Voltaire 1986: 60)

El otro testimonio es del madrileño Leandro Fernández de Moratín, que estuvo en Inglaterra sesenta y cinco años más tarde; como puede verse, el panorama dominical que describe es idéntico:

"Los ingleses observan rigurosamente el domingo, y tal día es el más triste de la semana en Londres. Las tiendas están cerradas, no se vende nada por las calles, desaparece la mayor parte de los coches, no hay teatros ni otro espectáculo; los que pueden se van desde la víspera al campo; las viejas se meten en la iglesia a oír el sermón; no es lícito jugar a los naipes, ni bailar, ni cantar, ni tocar un instrumento. Y ¿qué hace la inmensa población de esta gran ciudad en tan santos días? Murmurar, putear y emborracharse, porque, al fin, en algo se han de ocupar; y es (a mi entender) un precepto muy duro decirle a un hombre: "No trabajes hoy, no te diviertas, no hagas nada"." (L.F. de Moratín 1984: 84)

En el campo literario, no puede ser casual que el incipiente género de la novela, con su creación de individuos con personalidades finamente matizadas, y su empleo de técnicas literarias que reproducen la introversión psicológica de los personajes, se desarrollase con empuje precisamente en Inglaterra y durante el siglo XVIII. Aunque en su libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* Weber no menciona a este género en particular, sí afirma lo siguiente:

"...la poderosa interiorización de la personalidad que pudo ser y fue de hecho la consecuencia del creciente imperio del estilo vital puritano, favoreció predominantemente a la literatura y a las generaciones posteriores." (Weber 1975:240)

Pero centrémonos ahora en el mundo teatral. En los últimos años del siglo XVII surge en Inglaterra un cierto clima de hostilidad al teatro. Los puritanos, vencidos tras la muerte de Cromwell, habían influido, sin embargo, en las opiniones de la cada vez más numerosa clase media que, aunque deseosa de acceder a las diversiones de moda --teatro y ópera-- no se encontraba cómoda con los argumentos licenciosos y el lenguaje sofisticadamente impúdico de la "comedy of manners". Aquellos

que, mediante el matrimonio, habían entrado en las filas de la nobleza estaban dispuestos a aceptar las convenciones de la alta sociedad, pero inevitablemente llevaron consigo a los coliseos sus valores y gustos burgueses, en ocasiones teñidos de puritanismo.

En 1698, Jeremy Collier (un clérigo de los llamados "nonjurors", es decir, de los que se negaron a jurar fidelidad a Guillermo y María en 1689) publicó un violento ataque al teatro titulado *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. En este panfleto arremete contra los principales dramaturgos del día --Wycherley, Dryden, Congreve, Vanbrugh--, echándoles en cara la inmoralidad de sus obras, el usar un lenguaje indecente, el presentar sobre las tablas a miembros del clero, y el socavar la moral de la sociedad mostrando ejemplos de vicio. El ataque no es muy distinto al de las violentas diatribas que los clérigos españoles lanzaban periódicamente contra el teatro. Como dice Whibley, Collier confunde el arte con la vida:

"He assumed that the poet was an advocate for all the sins which he depicted; that, if he brought upon the stage a thief or an adulterer, he proudly glorified theft and adultery." (Whibley 1932:165)

El objetivo de Collier, como el de muchos clérigos que atacan el teatro español durante el Dieciocho, no era tanto reformar el teatro como borrarlo de la faz de la tierra. Una diferencia esencial debida a los antecedentes históricos es que, en Inglaterra, un ataque virulento al teatro podía

relacionarse con el regicidio de los puritanos del mediados del Diecisiete. Uno de los críticos que replicaron a Collier identifica la postura de este con el puritanismo al decir:

"A profane Comedy or Tragedy, were all Heathen and Anti-christian [para los puritanos], but Pious Regicide and Rebellion, were Religion and Sanctity with them". (Citado por Loftis 1976:53.)

Teniendo en cuenta el escaso valor crítico del inflamado panfleto de Collier, lo que hoy llama la atención es que la controversia que siguió a su publicación --una guerra de panfletos que duró hasta 1726-- se vistiese de polémica crítica. Collier era un devoto del formalismo neoclásico y pone principios como los del decoro y la justicia poética al servicio de la moral cristiana y el conservadurismo social. (El poeta no puede mostrar en las tragedias más que a príncipes y nobles; los personajes nobles y el clero han de ser ejemplares; toda inmoralidad ha de ser castigada al final de la obra, etc.) La controversia puso sobre el tapete la cuestión de la naturaleza del género de la comedia, y el de la relación de esta con la sociedad que la produce. ¿Qué tipo de instrucción había de impartir esta forma literaria?

Algunos dramaturgos hicieron caso omiso al panfleto de Collier; otros respondieron a él. Las réplicas de Congreve o la de Vanbrugh, que cito a continuación, se encargan de recordar concisamente la función tradicional de la comedia a lo largo de la historia --o al menos hasta hace doscientos años--, la misma que más tarde, en pleno apogeo de la comedia sentimental, defenderá Goldsmith.

"The business of comedy is to show people what they should do, by representing them on the stage doing what they should not". (Citado por Dobrée 1990:227.)

El ataque de Collier, como otras quejas similares que lo habían precedido, apenas tuvo consecuencias en el mundillo teatral. Según Dobrée, el viejo repertorio siguió representándose, y el intento de reformar a dramaturgos y actores fue motivo de chistes que unos y otros incluyeron en obras, prólogos y epílogos. Acerca de este intento de reforma teatral, si así puede llamársele, Whibley concluye que

"...when it came in fact [la reforma, o el cambio en el repertorio teatral], it came not from the admonitions of Jeremy Collier who was remembered only as a cat-o'-nine-tails of the stage, or as a proper jest for an epilogue, *but from a change in the manners of the people.*" [El subrayado es mío.] (Whibley 1932: 168)

No es posible saber en qué medida ese nuevo gusto más remilgado de la clase social que iba adquiriendo un mayor protagonismo fue influido por el clima de opinión creado a partir de la controversia. Sí sabemos que Steele --el autor de *The Conscious Lovers* (1722), para algunos el ejemplo más conseguido de "comedia sentimental"-- empezó su carrera como dramaturgo poco después de publicarse *A Short View*... Sus ideas sobre el teatro, afines a las de los "reformistas" pero expuestas con menos solemnidad y más humor, las difundió a través de los periódicos en que escribía, y vienen a parar en lo sostenido por los partidarios de la reforma en España: el teatro cumple una función saludable... si está adecuadamente supervisado.

Algunos autores sí han establecido un vínculo entre la controversia de principios de siglo y la evolución subsiguiente del género de la comedia. Dobrée dice:

"*Such a close relation between art and life could not but be ruinous; to load aesthetics with directly stated morals is to deprive it of its wings. For the method of art is indirect. It produces its ultimate effect by first inducing a mood of detachment. Thus the comic spirit fled to farce...*" [El subrayado es mío.] (Dobrée 1990: 229)

Gradualmente la comedia sentimental, que recomienda el ejercicio de la virtud mostrando ejemplos edificantes sobre las tablas, desplazó a las visiones satíricas de vicios y locuras. El eminente estudioso del teatro inglés Allardyce Nicoll lo expresa con una bonita metáfora:

"...the old free grace was never completely to be recaptured. For a time comedy strove to preserve something of its old abandon, but its light soon flickered out, quenched by the rising tide of sentimentalism." (Nicoll 1962: 163)

(A este respecto, me han parecido interesantísimas las ideas contenidas en el ensayo de Charles Lamb *On the Artificial Comedy of the Last Century*, publicado en 1820, y que versa sobre la ya entonces definitiva defunción de la "comedy of manners" y sobre el cambio de mentalidad que la mató. Reproduzco algunos pasajes de este ensayo en nota.) ^{lviii}

Puesto que este apartado lleva como título "La religión" y uno de los críticos ingleses de la época --precisamente uno de los que respondieron a Collier-- es autor de una original obra

sobre las relaciones entre poesía dramática y religión, dedicaré el resto de este apartado a este autor y sus ideas.

John Dennis (1657-1734) fue un dramaturgo prolífico aunque de escaso éxito, y es hoy más recordado como crítico: su insistencia en el papel crucial que juega la pasión en la poesía fue motivo de una de las "riñas literarias" de la época: la que le distanció de Alexander Pope. La tesis principal que sostiene Dennis es que la literatura, y especialmente el teatro, es comparable a la religión en que el objetivo de ambas es influir en las mentes humanas por medio de las emociones.

Una de sus obras críticas, la titulada *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion* (1698), es, según Loftis, la réplica más sistemática y convincente al panfleto de Collier. Dennis procura contrarrestar el incipiente clima hostil al teatro con una exposición razonada de la función que cumple el teatro en las sociedades civilizadas (Loftis 1976:54). Consciente de las implicaciones políticas del escrito de Collier, le reprocha su pasado de "non-juror" y relaciona la aversión al teatro con la subversión puritana:

"And this seems very remarkable, that since the Drama began first to flourish among us, we have been longer at quiet, than ever we were before, since the Conquest; and the only Civil War which has been amongst us since that Time, is notoriously known to have been begun, and carried on by those, who had an utter Aversion to the Stage; as on the other side, he who now discovers so great an Aversion to the Stage, has notoriously done all that lay in his little Power, to plunge us in another Civil War." (Citado por Loftis 1976:55.)

Pero es a su obra *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) a la que quiero dedicar el resto de este apartado. Aunque se inscribe dentro del marco de la teoría neoclásica, contiene algunas ideas originales y establece una curiosa relación entre religión y poesía---especialmente la poesía dramática. Es, por otra parte, una obra tan poco conocida en España que me he tomado el trabajo de resumir lo esencial de su contenido. (Para situar las ideas de este crítico de tendencia *whig* en el contexto político del reinado de la reina Ana, véanse las páginas 226-235 del presente trabajo.)

Dennis se propone demostrar, apelando a la razón y a los ejemplos, que el uso de la religión en la poesía fue absolutamente necesario para elevar este arte a la máxima exaltación de la que es capaz, y, por otra parte, que la poesía le fue necesaria a la religión para poder causar una impresión más honda en la mente de los hombres. Poesía y religión se necesitan mutuamente para que cada una pueda manifestarse en toda su plenitud.

Para Dennis, es un error que Jeremy Collier y otros clérigos como él quieran suprimir el teatro: eso no hará más que debilitar el poder de la religión, que necesita como vehículo de la poesía para llegar al ser humano. Casi todo el Antiguo Testamento, dice, nos ha llegado en forma de poesía: o bien quienes nos entregaron nuestra religión se equivocaron en la manera de hacerlo, o bien la religión será propagada tanto más eficazmente por esos mismos medios.

Ensalza la poesía dramática y la influencia benéfica que puede ejercer; citando a Bacon, dice: "The Minds of Men are more patent to Affections, and Impressions Congregate than Solitary." (Dennis 1997: 138)

Dennis parte de la base de que el gusto de lectores y espectadores nunca había estado tan corrompido como en el momento en que escribe. (Es significativo de la orgullosa seguridad en sí mismos que empiezan a mostrar los ingleses en esta época que considere que la situación en los demás países es mucho peor: la barbarie de los tiempos, dice, ha expulsado a la poesía de todos los países menos de Inglaterra.) Él se propone, en su tratado,

"...to fix the Rules both of Writing and of Judging, that both Readers and Writers may be at some certainty; (...) to raise it [el arte de la poesía] to a height which it has never known before among us, and to restore it to all its Greatness, and to all its Innocence." (Dennis 1997:140)

La poesía está envilecida, sigue diciendo, porque quienes la cultivan se equivocan en su forma de hacerlo y no tienen guías. O la poesía es un arte o es mero capricho. Si es un arte, tendrá un fin, un propósito, y por lo tanto podrá establecer medios apropiados para conseguir ese propósito. Esos medios, en poesía, son las reglas. "The work of every reasonable creature must derive its beauty from regularity." (Dennis 1997:150) Siguen unas consideraciones sobre la importancia del orden y de lo regular que presuponen un concepto del Universo como obra de un Ser Supremo razonable y benéfico y un microcosmos humano que fue reflejo del orden y la

belleza del Universo hasta su caída. Si las artes han de restablecer el orden cuya pérdida es la fuente de la ignorancia y el sufrimiento, ellas mismas han de ser regulares.

También la definición de poesía que da Dennis es típicamente neoclásica:

"Poetry is an Art by which a Poet excites Passion (and for that very cause entertains sense) in order to satisfy and improve, to delight and reform the Mind, and so to make Mankind happier and better: (...) Poetry has two ends (...) the subordinate one is Pleasure, and the final one is Instruction." (Dennis 1997:151)

Que el placer es una finalidad de la poesía, dice Dennis, es cosa evidente: a menos que la poesía guste es lo más despreciable del mundo. "Other things may be borne with if they are indifferent, but Poetry, unless it is transporting, is abominable: nay, it has only the name of Poetry, so inseparable is Pleasure from the very nature of the Thing." (Dennis 1997: 151)

Sobre la segunda finalidad dice lo mismo que un Luzán: como el propósito final de la poesía es reformar las costumbres, nada puede ser acorde con el verdadero arte de la poesía si va contra la religión, la virtud moral, la verdadera política o la libertad de la humanidad.

La poesía consigue sus dos fines, dice Dennis, despertando la pasión o la emoción. La poesía nos instruye más poderosamente que la filosofía porque nos conmueve más: hace que la misma violencia de las pasiones contribuya a reformarnos.

"For whereas Philosophy pretends to correct human Passions by human Reason, that is, things that are strong and ungovernable, by something that is feeble and weak; Poetry by the force of the Passion, instructs and reforms the Reason." (Dennis 1997: 153)

Ya tenemos, pues, una regla importante, necesaria para lograr la excelencia en el cultivo de la poesía: puesto que allí donde no hay pasión no puede haber poesía, "a poet ought to contrive every thing in order to the moving of Passion". No solo el argumento, los incidentes y los personajes, sino las ideas y las expresiones han de estar trazados con ese fin. Cuanto más mueva el ánimo la poesía --y donde Dennis y los neoclásicos dicen poesía, léase literatura en general y lo que ahora es la novela en particular--, tanto más gustará e instruirá.

Distingue este autor entre "Greater Poetry", que excita grandes emociones y que comprende la épica, la tragedia y la "greater lyric poetry", y "Less Poetry", que excita menos emoción, y que incluye la comedia, la sátira, y los poemas pastoriles y elegiacos.

Como es imposible, dice Dennis, que el poeta, en algunas ramas de la "greater poetry" pueda excitar las pasiones en grado superlativo (por ejemplo, en las partes narrativas de un poema épico), debe de haber dos tipos de pasión; Dennis distingue entre "vulgar passion" y "enthusiasm".

La pasión vulgar --o pasión o emoción a secas-- es aquella que es movida por los objetos o por las ideas en el curso de la vida ordinaria. (Así, por ejemplo, la ira se nos despierta cuando presenciamos una afrenta o la oímos relatar, la

compasión a la vista de algún objeto lastimero o al saber de él, etc.)

La pasión entusiástica --o entusiasmo-- es suscitada por la contemplación de ideas, o por la meditación de cosas que no pertenecen a la vida ordinaria. Estas pasiones entusiastas son, principalmente: "Admiration, Terror, Horror, Joy, Sadness, Desire, caused by Ideas occurring to us in Meditation".

De las dos clases de pasiones que la poesía ha de despertar, la vulgar es preferible, porque todos los hombres pueden ser movidos por ella y el poeta escribe para todos; la entusiasta es más sutil, y muchos no tienen noción de ella. Las pasiones vulgares predominarán en la tragedia.^{lix}

Las pasiones entusiastas más fuertes, dice Dennis, son las suscitadas por ideas religiosas, es decir, por ideas que o bien muestran los atributos de la Divinidad o tienen que ver con su culto. Uno de los autores a cuya autoridad apela para demostrar la afirmación anterior es Longino, que en el siglo I había tratado de lo sublime. Y lo sublime, dice Dennis, a menudo carece de pasión vulgar pero siempre posee pasión entusiasta.

"For the sublime is nothing else but a great thought, or great thoughts moving the soul from its ordinary situation by the enthusiasm which naturally attends them". (Dennis 1997:159)

Para Dennis, "Religion is that thing from which the Sublime is chiefly to be deriv'd" y, para demostrarlo, va enumerando los rasgos que Longino atribuye a lo sublime y a continuación él apostilla sobre la relación entre ellos y la religión.

1. Produce exaltación en el alma, y la hace concebir una idea más grande de sí misma, llenándola de gozo y de cierto noble orgullo.

(Dennis: Está claro que las ideas más elevadas son las que más exaltan el alma, y las religiosas son las más elevadas.)

2. Nos da mucho que pensar.

(Dennis: "The wonders of religion are never to be exhausted".)

3. Deja en el lector una idea que está por encima de su expresión.

(Dennis: No hay expresiones que estén a la altura de las ideas relativas a los atributos divinos, o de sus obras.)

4. Nos deja una impresión que no podemos resistir.

(Dennis: Dios, que ha creado al hombre para Sí, le habrá formado de una naturaleza que se conmueva al máximo con las ideas religiosas, si entra en contacto con ellas.)

5. La impresión dura, y no se borra fácilmente.

(Dennis: que las impresiones que nos deja la religión son difíciles de borrar lo muestra el hecho de que quienes quieren borrarlas por creerlo de su interés, no lo consiguen.)

6. Gusta universalmente, a gentes de distintos temperamentos, sexos, épocas, climas...

(Según Dennis, no hay nada tan agradable al alma, o que cause una impresión tan universal, como las maravillas de la religión.)^{1x}

Sigue diciendo Dennis que el terror entusiástico contribuye mucho a lo sublime; y es producido sobre todo por

ideas religiosas. Pone ejemplos de ideas capaces de producir este terror entusiástico: dioses, demonios, infierno, espíritus, milagros, encantos, truenos, tempestades, mares bravíos, torrentes, terremotos, volcanes, monstruos, leones, tigres, fuego, guerra, pestes, etc.

En el último capítulo de su obra, Dennis afirma que las pasiones de ambas clases ("ordinary passion" y "enthusiasm") fluyen en mayor medida de la revelación que de la religión natural; porque todas las religiones reveladas hablan a los sentidos, nos transmiten mejor las maravillas de otro mundo y por tanto suscitan en nosotros pasiones más fuertes.

"The fundamental Rule then that we pretend to lay down, for the succeeding or excelling in the greater Poetry, is, That the Constitution of the Poem be religious, that it may be throughout pathetick." (Dennis 1997:166)

Al principio, los griegos utilizaban solamente el verso porque escribían únicamente de religión, "which was necessary for the cementing the Societies which in those times were but just united". Cuando más adelante la religión ya estaba impresa en las mentes de los hombres y estos empezaron a tratar en sus escritos de cosas humanas, inventaron la prosa. Pero antes del tiempo de Sócrates nunca trataron de sus dioses en prosa, pues no lo consideraban adecuado. ("The Wonders of Religion naturally threw them upon great Passions, and great Passions naturally threw them upon Harmony and figurative Language...")

Una de las razones que hacen despreciable a la poesía moderna es que, al despojarse de la religión, ha caído de su

dignidad y su naturaleza originales y ha quedado reducida a un entretenimiento extravagante y vano.

Para Dennis, el fin de la religión cristiana es exactamente el mismo que el de la poesía: deleitar y reformar al género humano, despertando las pasiones de tal modo que se las reconcilie con la razón, y restaurándose así la armonía de las facultades humanas.

La razón de que la religión mueva el alma a tal extremo es que esta fue creada por Dios, para encontrar su felicidad en Él; y toda felicidad consiste en placer, y todo placer en pasión.

Dennis habla con admiración de Milton; en cuanto al resto de los modernos que han intentado cultivar la poesía sagrada, dice que les faltaba o bien el genio o bien el arte.

"Sacred Poetry requires not only a very great Capacity, but a very warm and strong Imagination; which is a happy Mixture that is to be met with in a very few..." (Dennis 1997:170)

Las reglas que Dennis propone para utilizar la religión en la poesía son las siguientes:

1. Que la religión sea una que conmueva al poeta, de manera que este parezca hablar con la mayor seriedad.

2. Que la religión empleada por el poeta sea la imperante. De esta manera, tanto el poeta como los lectores se emocionarán más con la religión en la que fueron criados. (Para Dennis, el relativo fracaso de todos los que han traducido a Homero y a Virgilio se explica en relación a esto.)

3. Que esté incorporada a la acción del poema, que sea siempre parte de la acción y creadora de acción.

4. Que esté manejada de tal manera que promueva la violencia de las pasiones entusiásticas, y el cambio y variedad de las mismas.

5. Que no obstaculice la violencia de las pasiones ordinarias, ni el cambio y variedad de estas.

6. Que no obstaculice la violencia de la acción, que siempre va acompañada por la violencia de la pasión ordinaria.

7. Que las personas divinas y humanas, si las hubiera, tengan inclinaciones y afectos.

8. Que se diferencien las unas de las otras por medio de esas inclinaciones y afectos.

9. Que se diferencien de las personas humanas por sus inclinaciones y afectos.

(Al exponer estas reglas, da ejemplos de poetas, como Homero o Milton, que en ocasiones han sabido cumplirlas y en otras no.)

De la misma manera, dice Dennis, que la religión es necesaria para dar fuerza y elevación a la poesía, la poesía es, si no necesaria, apropiada para dar fuerza a esa religión. Pone el ejemplo de las profecías del Antiguo Testamento -- "poetry was one of the prophetic functions"-- y dice también que el método escogido por Jesucristo para instruir a los hombres fue poético (fábulas, parábolas...).

El hecho de que el Antiguo Testamento esté escrito en verso le da pie para hacer unas observaciones sobre la

conveniencia de traducir esas partes versificadas también en verso ("... to make us read them with more Pleasure than we do, they must have more of the Agreeableness of their Originals, that is, more Perspicuity, more Force, and more Harmony".) Lo que ha hecho Milton con el Salmo 148 (mejorarlo, en el quinto libro de *Paradise Lost*), otros pueden hacerlo, dice Dennis, con otras partes del Viejo Testamento.

Dennis termina diciendo que en todas las épocas nacen hombres de genio. Pero no aparecen por igual en todas las épocas, "sometimes for want of knowing themselves, and sometimes for want of encouragement and leisure to exert themselves". Él se ha propuesto mostrarles cómo pueden ponerse a la tarea, y expresa sus deseos de que pronto pueda verse a la poesía inglesa emulando lo más granado de las épocas griega y romana.

Si no hay en la crítica española del Dieciocho una obra similar a la de Dennis, sí puede decirse que la última parte de la obra que acabamos de resumir es como la glosa o el desarrollo del siguiente párrafo de la *Poética* de Luzán. Mejor dicho, puesto que la obra de Luzán es posterior a la de Dennis, el párrafo de Luzán epitomiza una parte de la obra del inglés:

"Viendo, pues, aquellos primeros poetas (...) que el rudo vulgo no era capaz de comprender las verdades más especulativas de la religión y de la moral, procuraron ataviarlas con traje vistoso y rico, con que mostrándose ya más amables, y (por decirlo así) más tratables, pudiesen ser de todos con más facilidad comprendidas y recibidas." (Luzán 1974:82)

De la distraída variedad de sectas que Voltaire contempló con amable ironía, considerándola menos dañina para el bienestar común que la existencia de un solo e intransigente poder eclesial, pasamos al monolítico dominio de la Iglesia católica en España, país donde se había borrado la influencia que las corrientes místicas de los siglos XVI y XVII hubieran podido tener antes del siglo que nos ocupa. Teófanos Egido constata en la historia de la espiritualidad española una especie de "vacío producido después de Miguel de Molinos. Que la Inquisición se ocupase de algún caso clamoroso de alumbradismo tardío o de molinosismo en los contornos de la Ilustración no invalida esta realidad de agotamiento" (Egido 1996:787). Por otra parte, las ideas jansenistas solo adquieren cierta relevancia en España a finales del siglo que nos ocupa y en círculos minoritarios. (Sobre la influencia del jansenismo en Jovellanos, véase Varela 1988: págs 165-181.)

Pasar de Inglaterra a España, en materia de religión, es pasar de un país donde el clero tenía menos poder a uno donde tenía más. (Y por tanto --y perdónese la obviedad--, de uno donde había más libertad intelectual a uno donde había menos.) La razón es sencilla: lo propio de la evolución histórica del protestantismo es el cisma, no la herejía. El cisma llevó a la creación de iglesias nacionales, en ocasiones --es el caso inglés-- divididas internamente por nuevas escisiones, y como

resultado esas iglesias no tuvieron la fuerza suficiente para controlar ni al gobierno ni a la sociedad. En España, es bien conocida la resistencia que opuso la poderosa Iglesia católica a los esfuerzos renovadores de los ilustrados, y su recelo ante las ideas y novedades de cualquier tipo que llegasen del extranjero.

En un país como España, donde lo religioso invadía todos los terrenos, incluido desde luego el literario, la relación entre la Iglesia católica y la actividad teatral no podía ser de simple oposición. Un estudio sobre el tema --del cual lo que sigue pretende ser solo un esbozo-- podría dividirse en tres partes tituladas: Iglesia contra teatro; Iglesia y/o teatro; Iglesia y reforma teatral.

En la primera parte habría que tratar del tema de la censura, así como de los ataques de clérigos contra la inmoralidad de obras y cómicos. En cuanto a lo primero, sabemos que existía en España una doble censura, la gubernativa y la inquisitorial; y según Aguilar Piñal:

"...esta censura previa, civil y gubernamental, fue mucho más eficaz que la propiamente inquisitorial, exclusivamente dedicada a los libros ya impresos o importados, con resultados más ruidosos que efectivos. Los monarcas ilustrados, sobre todo Carlos III, se mostraron inflexibles a la hora de prohibir todo escrito sedicioso o simplemente sospechoso de atentar contra sus regalías, entre las que se encontraba la defensa de la fe católica." (Aguilar Piñal 1996: 21)

Como explica Emilio Palacios en su *Historia del Teatro español*, también en el mundo teatral la censura era doble: una de carácter eclesiástico, delegada generalmente en

un clérigo del convento madrileño de la Victoria, y otra civil, a cargo de un censor que atendía a los aspectos estéticos y morales de las obras. A medida que transcurre el siglo y se difunden las ideas ilustradas, "la misión del censor se consideró más importante y se puso en dicho puesto a personas muy calificadas que desarrollaron con celo su misión" (Palacios 1988:294). Algunos de los que ejercieron dicho oficio fueron: el dramaturgo José Cañizares durante casi toda la primera mitad del siglo, y más tarde Nicolás Fernández de Moratín, López de Ayala o Santos Díez González.

Pero por la propia naturaleza del hecho teatral, el control que ejercía la censura no podía ser férreo: la última palabra --aunque fuese una simple morcilla-- la tenían los cómicos que ponían el texto en escena, que a última hora podían introducir alguna modificación para congraciarse con el público o añadir elementos supratextuales que escapaban a cualquier control censorial.

Los ataques dirigidos al teatro desde el púlpito y también por escrito, especialmente por parte de jesuitas y capuchinos, influyeron en la prohibición de autos sacramentales y comedias de santos en 1765, y aún más directamente en los cierres de teatros que se produjeron periódicamente a lo largo del siglo. (De la extrema virulencia que podían alcanzar algunos de estos ataques vimos un ejemplo en la primera parte de este trabajo.) Los clérigos, que veían el teatro como incitador al pecado, "aprovechaban cualquier desgracia pública para impresionar las

conciencias populares y conseguir las peticiones locales de prohibición" (Palacios 1988:292).

Es interesante constatar un hecho que, ya a finales de siglo, supone un inicio de laicismo en la sociedad española, una nueva disponibilidad a conceder al ciudadano cierta libertad de decisión en las cosas que le conciernen. Quizá se trate simplemente de que el poder coactivo se traslada de la Iglesia al gobierno, de lo religioso a lo político. Como las prohibiciones de representar teatro producían mucho trabajo al Consejo de Castilla, se decidió poner fin a esta práctica. La disposición de junio de 1792 dirigida al gobernador del Consejo de Castilla dice así:

"...quiere S.M. para evitar los continuos recursos y súplicas que vienen de varias ciudades que ese Tribunal acuerde una providencia general, para que todo pueblo pueda tener teatro y representación de Comedias baxo las reglas establecidas en la Corte, en la suposición de que un gobierno ilustrado da siempre a un público numeroso con sabia política diversiones y recreaciones lícitas y honestas, *dexando a todos el libre uso de ellas según su opinión particular.*" [El subrayado es mío.] (Citado en Palacios 1988: 191.)

De gran interés son los que podríamos llamar cruces o concomitancias entre Iglesia católica y teatro. En la España del Dieciocho la literatura de mayor consumo fue la religiosa; el espectáculo más demandado fue el teatro. Dentro de la literatura religiosa, los sermones impresos y las obras devocionales fueron las de consumo masivo; dentro del repertorio teatral, las comedias de santos y de magia estaban entre los géneros de más éxito. Los espectáculos religiosos -- ceremonias de culto, procesiones, etc.-- tenían en la España

aún barroca un fuerte componente teatral; los argumentos de las obras de teatro, como los de los romances de ciego, pliegos de cordel y otras formas de literatura menor de consumo masivo, se nutrían de los asuntos bíblicos, hagiográficos, marianos, etc. Religión y teatro, que comparten el carácter intimidatorio y cierta atracción erótica que ambos ejercen sobre el espectador inerme, eran las dos fuerzas espectaculares que, en el Antiguo Régimen, podían conmover --y a veces mover-- a las masas.

Sobre la presencia del sermón en la sociedad española del Dieciocho ha escrito unas documentadas páginas Teófanés Egido, que pone de relieve la afinidad de aquel con el teatro:

"El sermón no era solo una ocasión espiritual frecuentísima; era también un espectáculo constante y habitual en el Antiguo Régimen con el que sólo podía competir un género afín, el teatro ---de ahí una de las razones de la oposición sistemática de los predicadores a las comedias (...)" (Egido 1996:761)

Los sermones tenían también en común con las obras teatrales el ser un eficaz vehículo de propaganda ideológica:

"...las rogativas del siglo XVIII y sus sermones en buena parte tuvieron carácter político, dadas las posibilidades de propaganda ideológica del púlpito y la politización del clero, como pudo contrastarse al final del siglo en la guerra contra la Convención o a principios en la de Sucesión." (Egido 1996:762)

Puede trazarse un paralelismo entre la figura del predicador y la del actor.^{1xi} Si los partidarios del neoclasicismo quieren sustituir la hinchada e inepta declamación de los actores por un estilo más natural y sobrio, también personalidades como Gregorio Mayans pretenden reformar

a los predicadores, y tanto en el ámbito teatral como en el de la oratoria sagrada se viene a parar al cabo en la necesidad de reformar... al público. El obispo Felipe Bertrán, notando atinadamente la similar *actitud* de los espectadores teatrales y de los devotos que acudían a oír los sermones en las iglesias -pues eran, al fin y al cabo, el mismo público--, escribe:

"Los atrae a los sermones no la verdad que se les anuncia (...) Los atrae lo que halaga y complace a los sentidos, la voz del predicador, la acción, la pureza del lenguaje, la nobleza de las expresiones, la delicadeza de los pensamientos, los rasgos de la elocuencia. Esto es (...) lo que decide entre ellos de la grandeza o flojedad de los sermones. (...) ... y todo el fruto que vienen a sacar del sermón se reduce a la despreciable gracia de haber notado con gran cuidado y atención los defectos del orador. (...) Ellos, con sus disgustos y murmuraciones, obligan a los ministros del Evangelio a que recurran a los vanos artificios de una elocuencia humana (...) para tenerlos de esta manera contentos y precaverse de sus injustas reprensiones." (Citado por Egido 1996: 764-5.)

Esos "vanos artificios de la elocuencia humana" empleados en la predicación barroca son los satirizados por el Padre Isla en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758) cuyo éxito contribuyó a que se emprendiesen programas de reforma de la oratoria sagrada aún más que los programas de los ilustrados, que existían ya desde comienzos de siglo. (El establecimiento de academias de oratoria o la importancia concedida a la figura de un censor que supervisase desde la elección de los materiales hasta la pronunciación y el gesto, habían sido algunas de las medidas propugnadas por Mayans en 1733; no es necesario señalar el parecido con los remedios que, pocos años más tarde, reclamarán los partidarios de la reforma teatral.) Basta con comparar los títulos de los

sermones de principios y de finales de siglo --como hace Teófanés Egido en la obra ya citada (págs. 765 y sig.)-- para constatar que en el ámbito de la oratoria sagrada se desarrolló un proceso depurador tan profundo que equivalió a un cambio radical.

¿Qué papel jugó la Iglesia católica en los intentos de reforma del teatro en España? ¿Estaban los clérigos que descalificaban el teatro desde instancias morales y los pensadores ilustrados que querían convertirlo en escuela de buenas costumbres en el mismo lado de la barricada frente a quienes formaban las fuerzas contrarias (público más popular, cómicos, Ayuntamientos...)? ¿Hay, por el contrario, entre la Iglesia y la minoría ilustrada una incompatibilidad esencial, de la que da fe el que los más importantes escritores dieciochescos tuvieran que verse sometidos a expedientes coercitivos por parte de la Inquisición, cuando no a persecuciones y destierro? En el caso del teatro, los recelos mutuos, ¿se deben en el fondo a que se produce a lo largo del siglo una especie de trasvase de fuerzas, un cambio del didactismo religioso-moral propio de la sociedad estamental, a un didactismo político-social propio de una sociedad incipientemente laica, pero donde sigue interesando mantener incólume el principio de autoridad?

Un papel que sin duda compartieron, a ojos de los contemporáneos, los clérigos que atacaban al teatro y los escritores neoclásicos que pretendían cambiarlo es el de aguafiestas: aunque no emplean esta palabra, así los

consideraban quienes veían denostados unos gustos que les habían solazado durante generaciones. Hacia 1788, Cándido María Trigueros se pregunta:

"Qué hablaba ni disputaba antes el pueblo de esto que llaman los reformadores del día decoro, decencia, dignidad, propiedad y naturalidad en la expresión, acción, tono, gesto, actitudes ni trajes? Ha más de un siglo que ve y oye la nación unas mismas representaciones y con ellas se divierten gentes felicísimas, pues gozaban puro e inalterable el placer del teatro, sin las dudas y sospechas en que ahora muchos fluctúan de si debe prevalecer la razón o la costumbre? ¿A qué habrán venido estos aventureros filosofadores a turbarnos el reposo de nuestra conciencia?" (Citado por Palacios 1988:193.)

También el historiador de teatro Emilio Cotarelo, que escribe cien años más tarde, se queja de los quejosos. Y aplica a los criticones --sean estos clérigos o intelectuales-- la común denominación de "poderosos":

"En el siglo XVIII el teatro español decayó completamente, siendo, a juicio nuestro, una de las principales causas de ello esta guerra sin cuartel ni tregua que se le hizo en nombre de la moral, en el púlpito, en el confesonario, en la tertulia, en libros, folletos, acuerdos de ayuntamientos, censuras episcopales y añagazas de todo género, empleadas por los poderosos para tener casi siempre cerrados los edificios". (Citado por Palacios 1988: 163.)

Aguafiestas poderosos o poderosos aguafiestas. Hay, en efecto, unas concomitancias entre el clero y los partidarios de la reforma teatral ^{lxii}, pero también importantes puntos de discrepancia.

Hemos dicho ya que teatro y religión tienen en común en el siglo XVIII el ser importantes medios de modelar y transmitir opiniones; en buena medida, esos valores que se desea

transmitir al pueblo llano interesan tanto al gobierno como a la iglesia. La Iglesia y los ilustrados unen sus voces para todo lo que sea "llamar al orden". Las exhortaciones a la conformidad cristiana no son solo materia de sermón sino de los artículos periodísticos de tema literario de un Clavijo y Fajardo o la moraleja de obras teatrales como *Los menestrales* o *La comedia nueva*. Oigamos cómo Leandro Moratín, en carta a Godoy escrita en 1797, invoca los mismos conceptos que invocaría un sacerdote desde el púlpito; la fórmula dramática que intenta imponer, dice, conseguirá

"...instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser *obediente, modesto, humano y virtuoso*; de extinguir preocupaciones y errores *perjudiciales a las buenas costumbres y a la moral cristiana*, sin las cuales ni las leyes obran ni la autoridad se respeta; de preparar y dirigir como conviene la opinión pública para que no se inutilicen o desprecien las más acertadas provisiones del Gobierno dirigidas a promover la felicidad común, que todo esto y mucho más debe esperarse de un buen teatro". [El subrayado es mío.] (Citado por Andioc 1987: 517.)

En la polémica sobre la representación de autos sacramentales, reformadores y clérigos unieron sus fuerzas y consiguieron que se decretase su prohibición. Como recuerda Andioc en el capítulo que dedica a esta cuestión (Andioc 1987: 345-374), los ilustrados españoles no eran contrarios a la religión. No es el género del auto sacramental en sí el que les desagrada, sino las concesiones que se hacen al ponerlo en escena para asegurar su éxito y que lo acercan a las comedias de teatro. Y citando de *El Pensador*, dice Andioc:

"Es "lo mucho que sufre la religión en estas composiciones" lo que desata la indignación de los detractores, es decir, su "nefasta" influencia sobre la mentalidad religiosa. "Irreverencia", "sacrilegio", "profanación", "ridiculización", "indecencia": éstas son las acusaciones más frecuentes y que todas denuncian (...) el debilitamiento de una *autoridad*." (Andioc 1987: 369)

Clavijo, por ejemplo, aduce uno de los argumentos esgrimidos por la Iglesia: los misterios de que tratan los autos son asuntos de fe, impenetrables a la razón e infinitamente superiores a nuestras luces. La vulgarización de la religión que se produce en estas obras le molesta no solo por razones estéticas sino porque

"...el poner delante de los ojos del Pueblo grossero e ignorante estas figuras, lejos de producir el respeto y temor reverencial debido a tales mysterios, sólo sirve a hacérselos en cierto modo familiares." (Citado por Andioc 1987: 370.)

Y a mayor familiaridad, menor será la autoridad que inspire la religión... y sus portavoces. Andioc concluye que los llamados "heterodoxos" por Menéndez y Pelayo esgrimen los mismos argumentos que los eclesiásticos. Considerando la enorme influencia de la religión sobre las masas, los ilustrados quisieron convertirla en un auxiliar del poder omnímodo, "capaz de preparar mejor a los fieles a su papel de súbditos" (Andioc 1987:371).

Parece evidente que la Iglesia católica y los ilustrados españoles solo podían ser compañeros de viaje circunstancialmente. Algunos factores relacionados con el mundo del teatro que los colocan en posiciones enfrentadas son los siguientes:

Uno de tipo económico: la Iglesia salía beneficiada por las recaudaciones elevadas --las que se obtenían precisamente con los subgéneros teatrales, tan detestados por los neoclásicos--, pues con parte de ellas se sufragaban algunas obras pías de ciudades como Madrid o Barcelona.

Otra razón es de tipo sociológico: buena parte del clero secular y regular tenía una formación muy elemental. Dentro de la variedad de tipos que sin duda debía de darse dentro del estamento eclesiástico, creemos que una parte importante del clero español --la porción menos culta de él--, debía de parecerse más al Padre Polaco, aquel fraile trinitario que capitaneaba a los partidarios de la compañía del teatro de la Cruz y al que Moratín llama "atolondrado e infatigable voceador", o al franciscano P. Marco Ocaña, que "se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices, les hacía reír, les tiraba grajea y les remedaba en los pasajes más patéticos" (citado por Palacios 1988:351), o bien a energúmenos como el P. Simón López, que a obispos como Tavira, Palafox o Valdés o a los agustinos que a finales de siglo forman un minoritario movimiento de renovación de la espiritualidad católica emparentada con el jansenismo. La mayor parte del clero español estaría más cercana al laxismo imperante que a la religiosidad ilustrada, y sus aficiones artísticas probablemente coincidían con las de la mayoría y no con las de la minoría.

Otras razones, en fin, son de tipo ideológico: la afinidad de la Iglesia con el aristocratismo inherente al teatro barroco, o la adhesión al contenido temático de los autos, o el interés de esta institución --visible en su actitud ante las comedias de magia-- por mantener difusa la frontera entre superstición y práctica religiosa. Recordemos a este propósito que las comedias de magia, las de más éxito a lo largo de todo el siglo, fueron muy despreciadas por los partidarios de la reforma teatral. Los editores del *Correo de Madrid*, refiriéndose a las comedias de este tipo que se representaban en los teatros madrileños durante la Navidad de 1787, escriben con ironía:

"De aquí se puede colegir el adelantamiento de nuestro teatro, el premio que logra entre nosotros la racionalidad, y el juicio: en ambos coliseos estamos viendo al diablo hacer el primer papel: no hay otra cosa que encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos: en una palabra, cuanto puede producir la imaginación desenfrenada en un delirante." (Citado por Palacios 1996: 154.)

Claro que lo que en estas obras repugnaba a la mentalidad racionalista de los ilustrados o a los cristianos más sobrios no podía repugnar al clero. Como indica Andioc, "condenar las comedias de magia equivalía a condenar también las de santos, basadas en los mismos principios" (Andioc 1987: 99). Este autor recuerda que la Inquisición nunca puso trabas a una comedia de magia (aunque estas obras abundaran en supersticiones, portentos y falsas creencias) y en cambio mandó recoger una comedia neoclásica como *El sí de las niñas*, posiblemente porque

en esta se estimulaba al auditorio a ejercer cierta reflexión crítica.

Conclusiones:

Las discusiones sobre la inmoralidad del teatro de la Restauración que se producen en Inglaterra a comienzos del siglo se desarrollan solo en el ámbito de la crítica. Debido al papel que los puritanos habían jugado en la historia reciente del país (regicidio de mediados de siglo), los ataques virulentos al mundo teatral son ligeramente sospechosos y no hubiera sido posible que el gobierno interviniese activamente en una reforma teatral. (Tampoco un intervencionismo cultural de este tipo encajaba con las tradiciones inglesas.) Pero los puritanos y las clases medias tuvieron la fuerza suficiente como para influir en el curso del teatro creando un clima del que nació la comedia sentimental.

En España, la poderosa Iglesia católica consigue que periódicamente se cierren los teatros durante el siglo y contribuye a que se prohíba la representación de autos sacramentales en 1765. Pero la postura de la Iglesia católica con respecto a la reforma teatral es ambigua. Eclesiásticos y reformadores esgrimen a menudo los mismos argumentos de moral social contra el teatro del Siglo de Oro (es corruptor de las costumbres, hace amable el pecado, etc.), y predicán al pueblo virtudes como la obediencia o la resignación, pero la Iglesia no puede hacer suyos los valores racionalistas de la élite ilustrada porque suponen su debilitamiento. De ahí que, en la censura y en las actividades inquisitoriales, se mostrase más dura con las obras neoclásicas que con las comedias antiguas o con los subgéneros teatrales.

II.2.3. La política

En esta última parte de la tesis quisiera formular una pregunta relacionada con el mundo de la política: en los países y en la época objeto de este estudio, ¿hay alguna relación entre tendencias políticas o de partido y tendencias literarias? Dicho de otra forma: los partidarios del neoclasicismo, ¿tienen también en común el decantarse por una determinada tendencia ideológica o política?

Puesto que mi método de trabajo consiste en enfocar las cuestiones generales a través de los textos críticos de la época, empezaré por hablar de una obra de Alexander Pope que se presta mucho a tratar este tema. Sin embargo, creo necesario antes recordar y aclarar, en la medida de lo posible, el significado de dos términos que aparecerán con frecuencia en las páginas siguientes: los términos *whig* y *tory*.

En la Inglaterra del XVIII no había partidos en el sentido moderno de la palabra. Como explica Woodward en su *Historia de Inglaterra* (1974:152), eran entonces meros conglomerados de grupos con influencias, poder, o apegos sentimentales. Habían surgido en circunstancias históricas excepcionales y, si continuaban existiendo en periodos de normalidad, se los consideraba como simples facciones.

Las dos tendencias políticas inglesas del Dieciocho están muy relacionadas con las clases sociales de la época: según el historiador Plumb (1990:11-20), los comerciantes más ricos eran

quienes controlaban el Banco de Inglaterra y las grandes compañías mercantiles. Tenían vínculos financieros con el gobierno y protegían celosamente sus privilegios. En política tendían a apoyar a Walpole y se llamaban a sí mismos *whigs*. Con esta palabra daban a entender tres cosas: su adhesión a la casa de Hanover, la tolerancia hacia los disidentes religiosos y una actitud de fomento al comercio. Los hábitos de vida de estos comerciantes ricos apenas diferían de los de la aristocracia, algunos de cuyos miembros eran asimismo *whigs*.

La mayor parte de los comerciantes pertenecían a la clase media, estaban profundamente ligados al "ethos" puritano y muchos eran disidentes.

"They were also Whig, but it was an old-fashioned type of Whiggery which did not always see eye to eye with Walpole, for they believed in plain, fair, and honest dealing, and the control of government by a Parliament--- not the reverse, which was Walpole's way." (Plumb 1990:14-15)

Quienes se consideraban *tories* pertenecían a la pequeña aristocracia rural. Su poder político y social iba disminuyendo a medida que crecía el de los magnates de los negocios. El partido *tory* era el de los nostálgicos del pasado, el de quienes no querían o no podían adaptarse a los nuevos tiempos. En el siglo XVII habían apoyado a la monarquía, mientras que los *whigs* se habían enfrentado a ella. A los *tories* se los identificaba asimismo con el anglicanismo.

Durante el siglo XVIII todos los cargos políticos importantes fueron ocupados por *whigs*; los *tories* eran pocos, no estaban organizados, y muchos de ellos simpatizaban con la

causa jacobita, por lo que fueron fulminantemente apartados de todos los cargos públicos cuando los *whigs* accedieron al poder en 1714, con la subida al trono de Jorge I. Sin embargo, unos cien *tories* siguieron siendo miembros de la Cámara de los Comunes durante los cincuenta años siguientes, de hegemonía *whig*.

En las ocasiones en que el pueblo llano se amotinó a propósito de alguna cuestión política, casi siempre lo hizo del lado *tory*: los *whigs* representaban la riqueza y el poder, tanto la riqueza heredada de la aristocracia como la de los nuevos magnates del comercio y las finanzas.

Para el polígrafo Samuel Johnson, acérrimo partidario de los *tories*, un *whig* era alguien que carecía del debido sentido reverencial por el pasado, ciego para las nobles asociaciones de ideas que suscitaba la Antigüedad. Pero, a pesar de su partidismo, no deja de ser atinada la frase que una vez pronunció conversando con Boswell, cuando este le pidió que diera razón de las diferencias entre los adeptos a una y otra tendencia: "The prejudice of the Tory is for establishment; the prejudice of the Whig is for innovation" (Johnson 1992:1017).

Si Dryden, en el siglo XVII, cultivó con brillantez la poesía neoclásica inglesa, Alexander Pope (1688-1744), en el siglo siguiente, la llevó a su máximo apogeo. En 1711, a los veintitrés años recién cumplidos, publicó *An Essay on Criticism*, largo poema en "heroic couplets" (pareados

decasílabos) que trata del arte de escribir y de la función social del crítico literario. El poema abunda en esas expresiones epigramáticas que han hecho de Pope el autor más citado de la literatura inglesa, después de Shakespeare.

"A little Learning is a dangerous Thing" (v.218)

"To Err is Humane; to Forgive, Divine." (v. 526)

"For Fools rush in where Angels fear to tread." (v.628)

An Essay on Criticism puede verse como un compendio de las opiniones críticas de la época, opiniones con las que cualquier lector cultivado de aquel entonces estaba familiarizado. Las fuentes son tanto antiguas como modernas: Aristóteles, Horacio, Quintiliano, Boileau, etc., y Pope sabe dar a las ya trilladas ideas de estos autores esa concisión que más adelante le haría destacar como poeta satírico. Pero el poema admite otras aproximaciones: puede verse como un anteproyecto de las obras que Pope escribiría a partir de entonces, o, como hace David Womersley en su introducción a *Augustan Critical Writing* (1997:xi-xl), puede examinarse en el contexto de las poéticas politizadas generadas por los debates a que dieron lugar los conflictos internacionales del reinado de Ana.^{lxiii} Por su interés y por la estrecha relación que guarda con el tema de este capítulo, este enfoque de Womersley es el que a continuación traduzco y parafraseo.

Womersley comienza recordando un pasaje de la *Crítica del juicio* kantiana (1790) que había de cambiar el rumbo de la

reflexión europea sobre la obra de arte,^{lxiv} y resume así su contenido:

"Having defined the beautiful as the form of finality in an object, which pleases necessarily and universally, Kant asserted that both the work of art and our appreciation of it were therefore disinterested." (1997:xi)

Esto implicaba que las formas de lo bello no podían inferirse de nuestras nociones de lo que es correcto o conveniente en otros ámbitos de la vida, como por ejemplo el social, político o moral. La obra de arte, viene a decir Kant, se construye con independencia de tales consideraciones. En cuanto a la recepción de la misma, los juicios estéticos que nos merezca --si somos honrados-- no se verán influidos por las lealtades que hayamos formado en otros ámbitos de nuestra vida.

La crítica literaria inglesa del período 1660-1750, dice acertadamente Womersley, era todo lo que para Kant la crítica no debe ser. La literatura, y las reacciones que esta suscitaba en las personas, estaban paladina y deliberadamente coordinadas con otras esferas de sus vidas, en especial con la política. Y Womersley enumera los términos una y otra vez utilizados por los críticos neoclásicos:

"Rule; line; regularity; authority; decorum; correctness; law; restoration; reformation; plot: the vocabulary of these critics was remarkable for the extent and the insistence of its metaphorical reach outside the domain of art". (1997:xiii)

A partir de la Restauración, las fases de esplendor o decadencia literarios se relacionaron con acontecimientos políticos: así, por ejemplo, el ensayo de Dryden *Of Dramatick*

Poesie (1668) vinculaba el renacer de las letras inglesas a la restauración monárquica de 1660. Womersley recuerda que la conversión en mito de la escena literaria contemporánea --que alcanzó su plasmación más memorable en *The Dunciad* (1728) de Pope--, fue llevada a cabo por los escritores de tendencia *tory*. Según este mito, fraguado durante la larga hegemonía de los *whig* bajo Robert Walpole, la cultura moderna inglesa era deplorable, y la literatura nacida en su seno, alejada de los mejores modelos tanto clásicos como de la tradición autóctona, era el producto mediocre de unos meros comerciantes con palabras, más que de verdaderos artistas. Los "héroes" de esta visión *tory* de la escena literaria eran los miembros del Scriblerus Club fundado en 1713 (Pope, Swift, Gay, y otros) y los que estos consideraban como sus ascendientes: Dryden, Waller, Roscommon y Jonson; y más atrás todavía, Virgilio, Horacio y Homero. Los "malos" eran los escritores contemporáneos de tendencia *whig*: John Dennis, Sir Richard Blackmore, Charles Gildon y otros.

Según la interpretación *tory* de la historia literaria inglesa --obra de una generación anterior de escritores que se habían mantenido leales a los Estuardos-- la lengua inglesa alcanzó su madurez en 1660 y la literatura comenzó entonces su etapa de esplendor. A estos escritores no dejaba de preocuparles la importancia de la literatura inglesa en relación con las de otras naciones europeas, y con las literaturas clásicas de Grecia y Roma; pero tendían a ver la literatura autóctona en relación directa con las literaturas

clásicas con las que estaba emparentada, no separada de ellas. Aunque admitían que el escritor inglés moderno no debía limitarse a imitar servilmente a los clásicos, consideraban que de ninguna manera podía permitirse el lujo de no conocerlos bien y no tomarlos como guías. Recordemos que en *Of Dramatick Poesy, An Essay*, Dryden había puesto en boca de Neander una triunfante vindicación del teatro inglés mediante el análisis de *Epicoene* de Ben Jonson, pero no sin constatar, en la semblanza sobre el dramaturgo que lo precedía, que "he was deeply conversant in the Ancients, both Greek and Latine, and he borrowed boldly from them" (Dryden 1997:59). En otros escritores *tory* de la época de la Restauración se encuentra la misma idea: es solo conociendo a fondo la literatura clásica y haciéndola nuestra como conseguiremos asegurar la preeminencia actual de las letras inglesas.

Pero esta versión *tory* (que es la que ha gozado posteriormente de hegemonía) fue en su momento, dice Womersley, la respuesta a un programa de modernización de la poesía inglesa propugnado en el último decenio del XVII y el primero del XVIII por unos escritores de tendencia *whig*. Perfectamente conscientes de la modernidad de su propuesta, estos escritores querían hallar las formas y los modelos literarios apropiados para una nación que, con la Revolución Gloriosa de 1688, se había hecho con sus libertades políticas y, por así decirlo, había entrado en posesión de sí misma. La interpretación *whig* ofrecía una periodización distinta del pasado literario (el momento de madurez no era 1660 sino 1688) y un esbozo de

poética que se encuentra sobre todo en los escritos de Addison, en especial en *An Account of the Greatest English Poets*, de 1694. Esta "poética *whig*" valora cualidades como el descuido, la gracia, la soltura o el saber establecer un tono de familiaridad con el lector. Relega explícitamente a la poesía clásica. Identifica el reinado de Guillermo III con el apogeo tanto literario como político. Y por último, Addison da a entender que son los hechos políticos y militares los que crean los contenidos de la agenda poética, lo cual es bastante distinto a la aseveración *tory* de que los asuntos de Estado crean las condiciones dentro de las cuales la literatura florece o decae. Esta era la visión de la historia literaria inglesa que Addison compartía con un grupo de escritores y políticos, muchos de los cuales era miembros del Kit-Cat Club, que funcionaba en tiempos de la reina Ana casi como una academia literaria *whig*.

A continuación, David Womersley examina dos poemas -- *Advice to the Poets* (1706) de Sir Richard Blackmore, y *Essay on Criticism* (1711) de Pope-- en el contexto histórico de la Guerra de Sucesión española durante la cual fueron escritos y publicados. No voy a detenerme en las minuciosas consideraciones que hace este autor sobre las consecuencias que la remodelación financiera y de la vida política de la nación tuvieron sobre un lenguaje político hasta entonces derivado del humanismo cívico. Sí hay que decir que esta guerra fue, desde el punto de vista inglés, un conflicto muy fructuoso:

" (...) for the first time since the fourteenth century England had demonstrated a capacity to wage and win Continental wars on the largest scale. (...) Whig writers responded with alacrity and enthusiasm to the prospect of enlarged, even imperial, influence and prosperity." (1997:xxii)

Tras las victorias militares inglesas en la guerra, la avivada sensación de identidad nacional llevó a los *whigs* a hacerse la pregunta siguiente: ¿cuáles eran los modelos culturales apropiados para esta nación cada vez más poderosa? Algunos escritores de tendencia *whig* consideraron que la enorme influencia de los poetas clásicos, en especial de Homero y Virgilio, resultaba injustificada y equivalía a una tiranía literaria. ¿Por qué no extender al ámbito literario los principios revolucionarios de 1688? Se necesitaba una nueva literatura, acomodada a las circunstancias de la Gran Bretaña del siglo XVIII. Esto comportaría, en parte, el dejar de lado las continuas alusiones a la mitología pagana para sustituirlas por un sistema de referencias e imágenes derivadas del Cristianismo. (Esta propuesta fue secundada con entusiasmo por John Dennis en su obra *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), de la que se ha tratado en el capítulo anterior.)

Pasemos a tratar de *An Essay on Criticism*, visto en este contexto histórico. Según Womersley --y si hago mía su tesis es porque, tras releer detenidamente el poema de Pope, la considero atinada-- hay tres zonas temáticas en las que el poema opone resistencia a una poética *whig* que estaba entonces cobrando pujanza: en primer lugar, está la aseveración de que los poetas clásicos señalan los límites y el apogeo de los logros poéticos. Womersley se refiere a un pasaje en el que

Pope utiliza a Virgilio como encarnación de la temeridad escarmentada.

"When first great Maro in his boundless Mind
A Work, t'outlast Immortal Rome design'd,
Perhaps he seem'd above the Critick's Law,
And but from Nature's Fountains scorn'd to draw:
But when t'examine ev'ry Part he came,
Nature and Homer were, he found, the same:
Convinc'd, amaz'd, he checkt the bold Design,
And did his Work to Rules as strict confine,
As if the Stagyrte o'erlook'd each Line.
Learn hence for Ancient Rules a just Esteem;
To copy Nature is to copy Them."

(Pope 1997, v.131-141)

En estos versos, como en algunos otros (184-203), Pope castiga la moderna confianza en sí mismos que tenían los escritores y críticos de tendencia *whig*. Son pasajes que reflejan la hostilidad de Pope hacia las ideas difundidas por Blackmore sobre la importancia de Homero y Virgilio y sobre la dirección que debía tomar la poesía británica moderna.

El segundo ámbito en el que *An Essay on Criticism* lleva la contraria a posturas contemporáneas es el del proyecto *whig* de ensanchar la discusión de materias literarias más allá del círculo de "some Bigots to Ancient Poetry"^{lxv}. Pope, dice Womersley, se opone al plan que Addison se había propuesto llevar a cabo en *The Spectator* de reforzar la confianza que el lector medio pudiera tener en sí mismo como crítico; se opone asimismo a las intenciones de Blackmore --expuestas en su prefacio a *A Paraphrase on the Book of Job* (1700)-- de separar la poesía heroica moderna de la de sus antepasados clásicos, así como de estimular a los escritores y lectores ingleses contemporáneos a reflexionar con independencia de criterio

sobre la forma y el lenguaje apropiados a la poesía heroica contemporánea. Pope se propuso desinflar esta confianza para él carente de fundamento, y en el *Essay on Criticism* lo hace mediante una táctica de disimulo. En efecto, dice Womersley, en el tono y la forma el poema es llano, conversante, horaciano, y por tanto crea la expectativa de que la crítica literaria puede recibir aportaciones vengan de donde vengan. ("Most have the Seeds of Judgement in their Mind" (v.20), dice Pope al comienzo de la obra.) Pero a medida que avanzamos en la lectura del poema, vemos que se insiste cada vez con mayor gravedad en la enorme dificultad --que llega a ser intimidatoria-- del arte de la crítica. En parte esto es debido a que Pope da una serie de reglas críticas que se contradicen unas a otras. Womersley cita como ejemplos algunos pareados que nos invitan a condenar la flexibilidad en el juicio:

"Some praise at Morning what they blame at Night;
But always think the last Opinion right." (v. 431-2)

y otros donde se nos exhorta a admirarla:

"Some positive persisting Fops we know,
That, if once wrong, will needs be always so:
But you, with Pleasure own your Errors past,
And make each Day a Critick on the last." (v.571-574)

La reticencia es una cualidad loable en un momento dado:

"Be silent always when you doubt your Sense;
Speak when you're sure, yet speak with Diffidence;"
(v. 569-70)

y deplorable pocas líneas más abajo:

"Be Niggards of Advice on no Pretence;
For the worst Avarice is that of Sense." (v. 581-2)

También otros estudiosos se han percatado de que Pope expone unas ideas críticas contradictorias. P.A.W. Collins habla del "muddled eclecticism" de Pope, y puedo dar fe de que la rápida sucesión de pareados a veces antitéticos produce en el lector una impresión de embrollo. Pero Collins ve este aspecto como característico de un autor (y, en cierta medida, de una época) que se niega a adherirse a una única ortodoxia y que es capaz de disfrutar de obras de varios tipos.^{lxvi}

Para Womersley, sin embargo, el recién llegado que acuda a Pope y lo lea atentamente con ánimo de iniciarse en los principios de la crítica se sentirá más excluido que iluminado por este choque de preceptos. El retrato del crítico ideal que dibuja Pope hacia el final de su obra también resulta amedrentador:

"But where's the Man, who Counsel can bestow,
Still pleas'd to teach, and yet not proud to know?
Unbias'd, or by Favour or by Spite;
Not dully prepossest, or blindly right;
Tho' Learn'd, well-bred; and tho' well-bred, sincere;
Modestly bold, and Humanly severe?
Who to a Friend his Faults can freely show,
And gladly praise the Merit of a Foe?
Blest with a Taste exact, yet unconfin'd;
A Knowledge both of Books and Humankind;
Gen'rous Converse; a Soul exempt from Pride;
And Love to Praise, with Reason on his Side?" (v.634-645)

Tras hacer este retrato, Pope da a entender que la época en la que escribe es desfavorable a la existencia de la verdadera crítica:

"Such once were Criticks, such the Happy Few,
Athens and Rome in better Ages knew." (v. 646-7)

Este divorcio entre la modernidad y el juicio crítico exacto lleva a Womersley a hablar de la tercera manera en que Pope contrarrestó las ideas *whig* sobre la poesía: incluyendo en su poema los principios críticos de una generación anterior de escritores *tory*, señaladamente Roscommon, Buckingham, Dryden y Atterbury. Las ideas de estos escritores resultaban ya tópicas a escritores contemporáneos como Walstead o Coward.^{lxvii} Como muestra Womersley con numerosos ejemplos, Pope entretejió frases, imágenes, rimas, etc. utilizadas por los miembros de esa generación anterior en la tela de su propio poema, dando así un renovado valor de uso a los juicios críticos de esa generación.

La conclusión de Womersley es que Pope se propuso reafirmar, bajo una forma de intachable modernidad, la sustancia de una poética *tory*, más antigua, que entonces corría peligro de verse arrinconada por unas posiciones más novedosas de origen *whig*. El *Essay on Criticism* no sería, entonces, una sucesión de lugares comunes sino una elocuente lucha de resistencia.

Cuando, tras el fracaso de la rebelión jacobita de 1745, la cuestión dinástica comenzó a menguar en la política nacional, y sobre todo cuando la aspiración jacobita dejó de ser una opción política viable tras el acceso al trono de Jorge III en 1760, la crítica literaria y la naturaleza de la argumentación crítica también cambiaron.

Pasemos ya al mundo teatral. La presencia habitual de lo político en el teatro inglés del siglo XVIII se explica por varias razones, y John Loftis las resume así:

" There was a relative freedom of expression ^{lxviii}, on the stage as in the press; there were well-defined and powerful opposing factions, numerically small and compact enough to be susceptible to adroit propaganda; and there was admiration for verbal ingenuity, even a willingness to examine it and applaud or damn it as deserved with a certain tolerance for difference of opinion." (Loftis 1963:154)

El teatro político de esta época está más cerca de la propaganda que de otra cosa. La forma en que se dramatizan los temas de índole política es muy variada: va desde las alusiones satíricas muy personales (*The Beggar's Opera*), hasta la conversión de teorías políticas en pura oratoria (*Tamerlane*). No es un drama político que tenga profundidad ni especial viveza. Por eso son obras que tienen interés, más que por su calidad intrínseca, como crónicas de la época en la que surgieron.

Voy a examinar un caso particular que se da también en España: el de las tragedias neoclásicas autóctonas y su utilización como vehículo de ideas políticas.

Las tragedias neoclásicas inglesas tuvieron que competir con otros tipos de tragedias también cultivadas durante los primeros decenios del Dieciocho: heroicas, patéticas, al modo de Shakespeare... De hecho, la mayor parte de tragedias combinan rasgos de más de una tendencia. Hacia 1737, la

tragedia patética era el tipo preferido por el público. Pero las tragedias escritas propiamente al modo clásico --las que tenían una trama simétrica sacada de la literatura clásica; cuya acción se concentraba en unos pocos personajes; que cumplían con las unidades y ponían énfasis en el decoro-- gozaron de un breve predominio sobre las tablas:

" Their line extended from Dennis's *Appius and Virginia* (1709) to Lewis Theobald's *Electra* (1714), but their 'moment' was 1712-13: the last time the practitioners of neoclassical tragedy were able to cluster their successes and dominate a period." (Bevis 1988:133)

La tragedia que puso de moda al neoclasicismo fue *The Distrest Mother* (1712) de Ambrose Philips, una adaptación de *Andromaque* (1667) de Racine, y cuyo éxito señala el momento de máxima influencia francesa en el teatro inglés. Pero la mayor parte de críticos emplean el adjetivo "dull" --aburridas-- para referirse a estas obras. La única verdaderamente popular entre ellas --*Cato* de Addison (1714)-- lo fue porque se convirtió en un acontecimiento político-teatral.

En este punto me parece necesario volver la vista atrás para trazar muy someramente la filiación de las tragedias políticas del Dieciocho. Para ello seguiré la exposición que hace John Loftis en su obra *The Politics of Drama in Augustan England*. Recuerda este autor que durante los años que siguen a la Restauración, el teatro es de tendencia monárquica. Las obras de Etherege, Wycherley o Dryden reflejan la hostilidad de sus autores y del público de los coliseos hacia los enemigos del rey en las guerras civiles, especialmente hacia los

disidentes del ámbito mercantil que habían apoyado a Cromwell. En las tragedias de la época, soberanos y nobles son presentados con gran reverencia. Dryden puede ponerse como ejemplo de un dramaturgo cuyo conservadurismo político encaja con la tendencia literaria que adoptó:

"His Toryism and his neoclassicism were alike in encouraging a conception of a properly organized society as a stable hierarchy with well-defined gradations surmounted by a monarch." (Loftis 1963:11)

Hasta la Revolución de 1688, el talento dramático se pone predominantemente del lado Tory. Pero una obra titulada *Lucius Junius Brutus*, de Nathaniel Lee, estrenada en 1680, fue censurada tras unas cuantas representaciones por considerársela un "antimonarchical play". Según Loftis, esta obra de tendencia republicana está animada por una veneración por los principios constitucionales casi tan vehemente como la que Rowe y Dennis iban a mostrar después de la Revolución.

"To Lee, as to many generations of Englishmen, the early Romans represented the classic instance of opposition to tyranny, and Lucius Junius Brutus the type of stern and selfless patriot, in whom private emotion was subordinate to considerations of state." (Loftis 1963: 16)

Este personaje histórico fue quien encabezó la revolución republicana que derrocó a los Tarquinos tras la violación de Lucrecia y restauró el equilibrio entre los distintos poderes del Estado, equilibrio necesario, según Cicerón y muchos teóricos del XVII que lo siguieron, para la estabilidad del gobierno. No es difícil adivinar por qué el tema de la libertad política de los romanos basado en un equilibrio interno de

poderes encontraba resonancias en Inglaterra. En cualquier caso, y según John Loftis, en esta obra ya se da, diez años antes de que Locke publicara *Two Treatises on Government* y una generación antes de *Cato*, la asimilación en una tragedia de los principios políticos que se convirtieron en ortodoxia *whig* tras la Revolución.

Esta tuvo varias consecuencias en el mundo teatral: para empezar, Guillermo III no fue ya el mecenas teatral que habían sido los monarcas anteriores; de nuevo los dramaturgos volvieron a mostrar sobre las tablas ejemplos de reyes tiranos y atrocidades católicas; los jacobitas se convirtieron en blanco de sátiras y mofas; en fin, los *whigs* ocuparon el lugar prominente en el teatro, como en la vida política nacional. Pero fue a partir del estreno de *Tamerlane*, de Nicholas Rowe, en 1701, cuando los principios constitucionales que se esgrimían para justificar la Revolución se convirtieron en un tópico del género trágico.

Rowe fue un dramaturgo inglés que se especializó en las tragedias patéticas, logrando el aplauso tanto del público como de la crítica. (También varias generaciones de actrices pudieron lucirse con los papeles de Jane Shore, Jane Grey, y otras heroínas virtuosas y desgraciadas.) Rowe, considerado por muchos el mejor autor trágico del Dieciocho inglés, es típico de su época en construir sus obras a base de influencias varias: aunque su fuerte era el patetismo, en sus obras hay ecos del estilo heroico, toques que recuerdan la tragedia shakespiriana y una estructura general respetuosa con las

convenciones neoclásicas. Pues bien: en *Tamerlane*, aparte de una francofobia que tanto a *tories* como a *whigs* les resultaba grata, encontramos dramatizada la postura constitucional *whig*. "Tamerlane", dice Bevis, "represents King William and delivers Whiggish homilies on freedom, power, moderation, virtue, etc.; Bajazet is a ferocious caricature of Louis XIV as tyrant and megalomaniac" (Bevis 1996:130). Si la teoría constitucional es el tema de la conversación entre Tamerlane y Bajazet, la relación entre la Iglesia y el Estado lo es del diálogo entre Tamerlane y un derviche, y sendas obras de Locke proporcionan el texto de las ideas expuestas. Dice Loftis que la frecuencia con la que se representó la obra durante la primera mitad del siglo XVIII hace pensar que fue un vehículo importante de difusión de ideas *whig* y lockianas sobre teoría constitucional y tolerancia religiosa. (Evidentemente esto no tiene parangón en España).

Y llegamos a 1714, momento de apogeo de las tragedias escritas al modo neoclásico. Addison basó el argumento de su *Cato* en la vida de Catón el joven relatada por Plutarco. En ella, como en otras tragedias de la época, se ponen categóricas declaraciones políticas en boca de los protagonistas, recurso retórico que busca conseguir que lo dicho parezca ser la enunciación de leyes naturales. Algunos versos de la obra se han convertido en proverbiales, como aquellos que pronuncia Portius, uno de los hijos de Catón:

'Tis not in mortals to command success,
But we'll do more, Sempronius, we'll deserve it." (I,ii)

La obra se estrenó cuando acababa de firmarse la paz de Utrecht, que ratificaba el programa aislacionista de los *tories* y atajaba los triunfos militares de Marlborough, el general *whig*. En el estreno de la obra, los *whigs* y los *tories* que llenaban el teatro compitieron en enfervorizados aplausos cada vez que se mencionaban los temas de la libertad y el patriotismo. Si los *whigs* consideraron que Catón representaba a Marlborough, los *tories* aplaudieron al protagonista por resistirse al tirano Julio César, en el que ellos vieron retratado a Marlborough. Aunque fueron los *whigs* quienes más partido político sacaron del éxito de la obra, es bien conocida la anécdota relativa a Bolingbroke: el Secretario de Estado, al terminar la representación y para mostrar que también él suscribía los principios de Addison, regaló a Barton Booth --el actor que había encarnado al protagonista-- cincuenta guineas por haber defendido la causa de la libertad.

Lo que parece claro es que Addison se propuso establecer un vínculo entre Roma e Inglaterra. Véanse las palabras con las que el príncipe numidio Juba rinde tributo a la misión de Roma:

"To civilise the rude unpolished world,
And lay it under the restraint of laws;
To make man mild and sociable to man;
To cultivate the wild licentious savage
With wisdom, discipline, and liberal arts---
The embellishments of life; virtues like these
Make human nature shine, reform the soul,
And break our fierce barbarians into men." (I,iv)

Pero, como señala Bevis, la Roma a la que se hace referencia aquí no es la de Catón ni la de César sino la de Augusto, e implícitamente se alude a la Inglaterra también

llamada "Augustan". *Cato* es, para este autor, una obra de propaganda a favor del esfuerzo cultural llevado a cabo por los escritores del "Augustan age" para convertir a los revoltosos ingleses en dignos herederos de Virgilio, Horacio, Ovidio y de las mejores instituciones de la Roma imperial.

"Dryden's satires on the 'headstrong, moody, murmuring' mobs of 1680 and his translation of *The Aeneid*, Locke's redesign of Hobbesian man, Shaftesbury's discovery of a moral sense, Swift's defence of the ancients, Pope's imitations of Horace, Addison's and Steele's dissemination of learning in their periodicals ---also seek to pacify 'barbarians into men', to fit unruly Britons for the City of Good Sense. (...) Addison's Romans possess the qualities that English intellectuals wanted their countrymen to strive for; *Cato* could be subtitled *All for Rome*, with the understanding that 'Rome' stands for (Whig) England." (Bevis 1996:136)

Cato fue todo un éxito sobre las tablas, provocó multitud de panfletos y fue traducida a varias lenguas.

Estas tres tragedias son algunas muestras, literariamente de las más interesantes, del fenómeno que se da en este género a lo largo de los primeros decenios del siglo XVIII: las obras no son sino una serie de variaciones sobre las ideas políticas lockeanas, puestas en pie sobre un telón de fondo de tiempos remotos y lugares exóticos.

Por lo que se refiere al teatro, no resulta fácil contestar la pregunta que nos hacíamos al comienzo de este capítulo sobre si hay o no una correlación entre tendencias de partido y posturas literarias. Una de las anécdotas que acabo de mencionar --que los *tories* vitoreasan la obra *Cato*-- es un indicio, entre otros, de que las diferencias ideológicas entre *tories* y *whigs* comenzaron a debilitarse ya en la época de la

reina Ana. "By the mid-1720's the significant political distinction was the one between the Walpole Whigs and the opposition [whigs]", dice Loftis (1963:156). A partir de los debates parlamentarios y periodísticos que siguieron al tratado de Utrecht, las doctrinas *whig* empezaron a influir en las obras teatrales; pero ya en los años treinta las actitudes que en su origen eran ciertamente *whig* son tan generales en las comedias que es gratuito asociarlas con el programa de un grupo político en particular.

"Just as before 1710 the attitudes that were Royalist in origin are so widespread in comedy as not to admit of association with the Tory party, so after 1730 the new attitudes may not properly be called Whig, even though they were Whiggish in origin." (Loftis 1963:156)

La asociación metafórica que a menudo se establecía entre el neoclasicismo y Francia parecerían indicar, dice Loftis, que los *tories*, más afines al absolutismo gubernamental y a los franceses que los *whigs*, serían los más firmes seguidores del neoclasicismo. Pero los hechos no verifican este supuesto:

"Dennis, a strong Whig who wrote tragedies glorifying the Whig theory of government, was among the nation's firmest admirers of classical regularity in drama---of the 'tyranny' of French rules. (...) Of the critical essays that Addison contributed to *The Spectator*, one famous group, on *Paradise Lost*, is neoclassical in assumptions and another famous group, on 'the pleasures of the imagination', is not at all, but rather provides a theoretical basis in aesthetics for much subsequent imaginative and critical writing in opposition to neoclassicism. Steele was inconsistent in his attitude toward the neoclassical rules, now observing them, now ignoring or even denouncing them. In short, Dennis, Addison and Steele, all three of them Whig dramatists, disagreed as thoroughly on critical principles as they did on most other subjects except politics." (Loftis 1963: 159)

Para Loftis, este desacuerdo ejemplifica la ausencia general de correlación entre presupuestos políticos y literarios en el teatro inglés dieciochesco. Sí que hay importantes paralelismos entre asunciones políticas y literarias --por ejemplo, las actitudes respecto a la doctrina neoclásica del decoro en la caracterización de personajes--, pero son tan fundamentales que existen sin referencia a la división partidista entre *whigs* y *tories*. Creo que las siguientes palabras de Loftis apuntan a lo que constituye la esencial diferencia entre el país al que él se refiere y España:

"The body of common agreement, and of common change in both political and critical opinions with the passage of time, seems much more impressive than any critical disagreements we may associate with partisan political affiliations." (Loftis 1963: 159)

Abundando en el ejemplo del decoro, Loftis señala que los conceptos de un Dryden o un Rymer sobre aquel se basan en un presupuesto al mismo tiempo crítico y político: que el teatro ha de imitar el orden ideal de la sociedad, concebida como una estructura jerárquica y más bien rígida. El posterior debilitamiento del concepto de decoro que se hace evidente en los experimentos dieciochescos de la tragedia doméstica proviene del resquebrajamiento de la convicción de que el teatro debe imitar un orden ideal, así como de las dislocaciones sociales que acompañaron el crecimiento de las clases mercantiles. La buena acogida que obtuvo *The London Merchant* en 1737 no hubiera sido posible en tiempos de Dryden,

pero ello se debe a que la sociedad en su conjunto era otra, más que al hecho de que Lillo fuese un *whig* y Dryden un *tory*:

"Lillo, it is true, was a Whig, Dryden had been a Tory; but the Whigs of Charles's reign no more held Lillo's critical and political convictions than the Tories of the 1730's held those of Dryden. The evidence in critical theory seems to me to emphasize ideological affinities between Whigs and Tories rather than differences." (Loftis 1963: 160)

El otro ejemplo que aduce Loftis para mostrar la ausencia general de correlaciones entre presupuestos políticos y literarios es el de la corriente sentimental y su posible relación con el pensamiento *whig*. Resumo sus conclusiones en nota.^{lxix}

.....

La composición de tragedias al modo neoclásico para transmitir determinadas ideas políticas se da también en España, pero el fenómeno no es ni cronológicamente paralelo al inglés (pues en España la mayor parte de tragedias dieciochescas se escriben o se traducen entre los años sesenta y el final del siglo) ni tampoco las ideas difundidas son las mismas.

El fomento de composición de este tipo de tragedias forma parte de los intentos de los partidarios de la reforma teatral por insuflar dignidad y elevación al teatro español de la época. La tragedia había sido auspiciada ya por Luzán, y las

palabras que este escribe sobre su utilidad revelan, a mi parecer, cierto conservadurismo social que era consustancial al género en el siglo dieciocho. Dice así el preceptista aragonés:

" No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos disipan mucho el ánimo, le distraen y enajenan, de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge a tratar consigo a solas, a conocerse a sí mismo, y a conocer desde allí, como desde un punto de vista, la verdad de las cosas que le rodean. Con la tristeza, pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y deja la tragedia en los ánimos de los oyentes, se logra este provechoso retiro del alma en sí misma, se *templa la excesiva alegría, se amortiguan los espíritus altivos y se modera la vanidad de aéreas esperanzas y de inútiles deseos.*" [El subrayado es mío.] (Luzán 1974: 371)

Y J.F. del Plano, a finales de siglo, al tratar de la tragedia urbana, retoño dieciochesco de la tragedia clásica, insiste en la utilidad del "terror moral" que infunde el género en el espectador

"de cuando en cuando con un recuerdo artificioso de las desgracias a que está expuesta la vida humana, para que no se afeminen [los espectadores] en la ilusión continua de una prosperidad imaginaria." (Citado por Palacios 1996:211.)

Los temas de las tragedias más conocidas pertenecen a la historia española, y exaltan valores como el patriotismo, la religión o el honor. Parece como si sus autores hubieran convenido en seguir el consejo que en 1776 dio Jovellanos a sus amigos salmantinos en la *Epístola I*. Jovellanos anima a los poetas y dramaturgos contemporáneos a desechar los consabidos temas amorosos por considerarlos frívolos^{1xx} y no los más apropiados a la poesía:

" (...) ¿Siempre, siempre
 dará el amor materia a nuestros cantos?
 ¡De cuántas dignas obras, ay, privamos
 a la futura edad por una dulce
 pasajera ilusión, por una gloria
 frágil y deleznable, que nos roba
 de otra gloria inmortal el alto premio!
 No, amigos, no; guiados por la suerte
 a más nobles objetos, recorramos
 en el afán poético materias
 dignas de una memoria perdurable."
 (Jovellanos 1993:66)

¿Cuáles son estos nobles objetos? La filosofía moral, la religión y los hechos ilustres del pasado. Jovellanos considera que estos últimos son especialmente apropiados para quien desee cultivar el género de la tragedia.

"Despierta, pues, oh amigo, y levantado
 sobre el coturno trágico, los hechos
 sublimes y virtuosos, y los casos
 lastimeros al mundo representa.
 Ensalza la virtud, persigue el vicio,
 y por medio del susto y de la lástima
 purga los corazones. Vea la escena
 al inmortal Guzmán, segundo Bruto,
 inmolando la sangre de su hijo,
 de su inocente hijo, al amor patrio...
 ¡Oh espíritu varonil! ¡Oh patria! ¡Oh siglos,
 en héroes y altos hechos muy fecundos!"
 (Jovellanos 1993:69)

El propio Jovellanos había escrito una de estas tragedias de tema histórico, el *Pelayo* (1769). Aparte de los temas y de estar protagonizadas por personajes de clase elevada, estas obras neoclásicas tienen en común el ajustarse a las unidades, un lenguaje decoroso y solemne, y una versificación en romance endecasílabo o heroico. Como sucede con las tragedias neoclásicas inglesas, son obras a veces dignas pero que

raramente llegan a conmover, y han aguantado el paso del tiempo mucho peor que las comedias de la misma época.

René Andioc ha puesto de manifiesto el parentesco ideológico de obras como el *Pelayo* de Jovellanos, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno* de Nicolás Moratín, *Numancia destruida* de López de Ayala o *Sancho García* de Cadalso, (todas ellas escritas en los años sesenta y setenta) y relaciona el florecimiento de tragedias como estas con "los esfuerzos del gobierno de Carlos III por la regeneración del país" (Andioc 1987: 385). Según este estudioso, se trataba de presentar al pueblo la imagen de una nobleza "ideal" ---no al noble batallador, siempre demasiado proclive al arrebató de rebeldía, sino una versión del mismo más moderna y sosegada. Del *Guzmán* de Nicolás Moratín, dice Andioc que

"es la versión militar --más que guerrera-- del perfecto ciudadano tal como lo concebían los partidarios del poder centralizado: la obra describe, en efecto, el triunfo del vasallo sobre el padre de familias, el del deber sobre la afectividad (...) Esta preferencia dada al patriotismo sobre las pasiones humanas, mejor dicho, a la capacidad de controlar y dominar las reacciones afectivas en provecho del Estado, se proclama en todas las obras que examinamos." (Andioc 1987:388-9)

Seguramente es así; sin embargo, lo mismo sucede en *Cato* (1713) de Addison o en *The Roman Father* (1750) de Whitehead y no había en Inglaterra un gobierno borbónico que se hubiera propuesto sacar al país de su letargo mediante la centralización y el reforzamiento de la autoridad estatal. ¿O esto último sí es igualmente aplicable a Inglaterra? Recordemos

de nuevo las palabras ya citadas del personaje de *Cato* que se explaya con entusiasmo sobre la misión civilizadora romana:

To civilize the rude, unpolished world
And lay it under the restraint of laws (I,iv)

La utilización del ideal estoico en las tragedias del periodo quizá forme parte de una tendencia general por convertir en ciudadanos disciplinados a los europeos a partir del siglo XVIII. Pero las ideas diseminadas en las tragedias inglesas eran más variadas y liberales: no creo que en la España dieciochesca se oyese sobre las tablas una frase como la de Tamerlane cuando afirma que los intentos por coaccionar las ideas de los hombres son inútiles...^{lxxi}

Desde luego no se oye en la *Raquel* de Vicente García de la Huerta, tragedia atípica del neoclasicismo español, mucho más retrógrada que las escritas por los autores ya mencionados. Es atípica, además, porque solo formalmente sigue el modelo neoclásico.^{lxxii} Huerta se basa en un episodio medieval que está entre la historia y la leyenda --los amores de Alfonso VIII con la Judía de Toledo-- para escribir el relato de la conjuración de unos ricos-hombres contra los extranjeros que han secuestrado la voluntad de su rey. Los puntos de contacto entre este argumento y los acontecimientos contemporáneos eran evidentes. En 1766 había estallado en Madrid el motín de Esquilache, y luego disturbios varios en otras ciudades y pueblos españoles. Como se sabe, el motín lo desencadenaron las medidas innovadoras tomadas por Carlos III y sus ministros, y en él intervinieron, además de las capas populares, algunos

grupos del estamento noble que veían sus prerrogativas amenazadas por los cambios. El personaje presentado en la obra como paradigma de la virtud, Hernán García, representa a la más antigua nobleza castellana, guerrera en su origen. La tesis de Huerta es que, cuando la monarquía no respeta el ancestral pacto establecido entre ella y la nobleza, no solo destruye la hegemonía de los nobles en la sociedad estamental sino que también se pone en peligro a sí misma. Entonces está justificada la rebelión, pues, como dice Hernán García al final de la segunda jornada:

"pues hay casos tan raros y exquisitos
en que es más fiel el menos obediente,
y más leal el que es menos sumiso."
(Huerta 1993:144)

La tragedia de Huerta, aunque en aspectos formales coincide con las de escritores neoclásicos afines a los círculos ilustrados, es de hecho un ataque a la política oficial del gobierno borbónico. La obra se estrenó mutilada en casi un tercio de su longitud total. La censura, reforzada tras la alarma que causó el motín de Esquilache, suprimió "todos los elementos que sustentaban la tesis antiabsolutista y proaristocrática propugnada por García de la Huerta" (Ríos 1993:49).

Es difícil establecer vínculos claros entre la tendencia estética cultivada por los dramaturgos españoles del siglo XVIII y sus ideas políticas; se puede, por supuesto, partir de

la obviedad de que los defensores del neoclasicismo tienden a ser ilustrados (es decir, partidarios de una cultura elitista, secularizada y abierta a Europa), mientras que los defensores de la tradición dramática barroca tienden a identificarse con las instituciones e ideas del Antiguo Régimen y se oponen, a veces furiosamente, a novedades y reformas.^{lxxiii} Suele considerarse al neoclasicismo como la manifestación literaria de la Ilustración. Pero ¿dónde situaríamos a la multitud de cultivadores de subgéneros que escribían comedias heroicas o de magia simplemente porque eran las de mayor atractivo para el gran público y ellos se ganaban la vida escribiendo para este? ¿O a un escritor como Nipho, considerado por unos "casticista" (Palacios 1996:138), que otra sitúa "plenamente en la corriente reformista de la minoría ilustrada del siglo XVIII" (España 1994:26) y que otros han visto como sencillamente contradictorio? Debía de haber más de uno que compartía con él su vacilante postura^{lxxiv} :

"...la de un hombre moderno que busca ante todo una rectificación del ordenamiento económico de su país, que no se asusta de aprender las cosas y las experiencias de más allá de los Pirineos, pero que se siente profundamente inscrito en los cuadros espirituales de la España antigua." (Enciso Recio citado por España 1994: 26.)

Además, muchos escritores dieciochescos se ven obligados a acercarse al Estado porque este comienza a desempeñar la función del antiguo mecenazgo. Joaquín Álvarez Barrientos, que ha estudiado el tema del nacimiento de los escritores como clase social, afirma que en el siglo XVIII los escritores se encontraban en una situación intermedia entre el concepto de

"Parnaso literario", que era nacional, formado sobre todo por poetas cultivadores del gusto clásico, y con una configuración piramidal, y el de la "República de las letras", instituida sobre principios internacionalistas, y que acoge a todos los hombres de letras o escritores que realizan un trabajo remunerado relacionado con la literatura, sean escritores de creación, periodistas, traductores, etc. Pues bien, durante el siglo XVIII va perdiéndose la figura del mecenas, que antaño había dado protección y seguridad al escritor a cambio de cierto grado de subordinación y halago.^{1xxv} El escritor busca entonces el resguardo que le proporcionan las instituciones estatales (universidades, academias o la Biblioteca Real), lo cual comporta el tener que hacer otro tipo de concesiones.

"Al desaparecer ese elemento [el mecenas], el hombre de letras comienza a lograr su tan ansiada independencia, lo que entre otras cosas provoca la inseguridad ya aludida, y la necesidad de entrar en política, al depender de la pertenencia a uno u otro grupo político-tertuliano para conseguir un puesto en esas instituciones. De esta forma, las relaciones con el poder se intensifican y lo que eran en principio relaciones literarias se politizan y socializan complicando las relaciones entre los "repúblicos" de las letras."

(Alvarez Barrientos, López y Urzainqui 1995:58-59)

Ya hemos mencionado el caso de Huerta, que escribe tragedias neoclásicas aunque no estaba en sintonía con las ideas de la Ilustración. En cuanto a Leandro Fernández de Moratín, autor de lo mejor que dio de sí la comedia neoclásica dieciochesca, tenía un carácter tan escéptico y acomodaticio que solo se le puede identificar con algunas de las tendencias que asociamos con la Ilustración. A este respecto resulta

interesante conocer la visión que da Alcalá Galiano del panorama literario madrileño de comienzos del siglo XIX. Cuenta este escritor y diplomático, recordando su juventud, que la literatura madrileña estaba en 1806 "casi dividida en dos bandos". En la formación de estos bandos, dice, influían la contraposición de doctrinas, tanto literarias como de otra clase, "no dejando de influir estas últimas en aquellas", y también razones privadas, como resentimientos, celos o ambiciones. Una de las huestes era la patrocinada por el gobierno, "o digamos por el Príncipe de la Paz", y estaba capitaneada por Moratín, del que Alcalá Galiano hace el siguiente retrato:

" ... don Leandro Fernández Moratín, poeta cómico aventajado, si bien falto de imaginación, y de pasión viva o intensa; rico en ingenio y doctrina; *clásico en su gusto, esto es, a la latina o a la francesa; nada amante de la libertad política, y muy bien avenido con la autoridad*, aun la de entonces, a cuya sombra medraba, y también dominaba; en punto a ideas religiosas, laxo por demás, si hemos de tomar por testimonio sus obras, donde se complace en satirizar, no solo la superstición, sino la devoción, como dejando traslucir lo que calla; de condición desabrida e imperiosa, aunque burlón; de vanidad no encubierta, y con todo esto, no careciendo de algunas buenas dotes privadas que le granjeaban amigos, aunque buenos, en número escaso."

[El subrayado es mío.] (Alcalá Galiano 1951:59)

En el mismo bando coloca Alcalá Galiano a Pedro Estala y al abate Melón. "Los secuaces de los tres eran poco numerosos, no contándose entre ellos nombre alguno de los que sonaban con aplauso en nuestra literatura contemporánea", dice, aludiendo, suponemos, a los cultivadores de literatura romántica. En el bando opuesto, el gaditano coloca a Quintana y a Cienfuegos,

que tenían un numeroso séquito de escritores. De sus ideas políticas y adscripción estética dice:

"Sus ideas eran las de los filósofos franceses del siglo XVIII, y las de la revolución del pueblo nuestro vecino, así como en la parte religiosa, en la política, si bien no yendo todos igualmente lejos. En literatura su clasicismo era menos puro que el de sus adversarios, yéndose con los semiheréticos de los días de Voltaire, cuando los otros se quedaban con los ortodoxos Boileau y Racine." (Alcalá Galiano 1951:60)

Según el autor de las memorias de las que estoy citando, cada bando literario tenía su "catecismo" --los moratinistas, los *Principios de literatura* de Batteux; los quintanistas, las *Lecciones de retórica y poética* de Hugo Blair-- y los apéndices añadidos por los traductores de estas obras a los originales eran el "campo de batalla" de las opuestas huestes, porque en ellos se juzgaban las obras de la literatura española antigua y moderna. Lo que dice Alcalá Galiano parece contradecir algunas ideas extendidas:

"Para los moratinistas, la primera [la antigua] era en grado sumo preferible; para los quintanistas, la segunda. Aquéllos se mostraban, si bien con reserva o con timidez, antifranceses; estos otros, sin dejar de ser buenos patricios, anteponían los autores extraños a los de su propia patria. Nuestro teatro era para los unos objeto de admiración, aunque, según las preocupaciones del tiempo, confesaban que había pecado en no conformarse a las doctrinas creídas aristotélicas; para los de opiniones contrarias, si había en nuestra poesía dramática algo de bueno, lo malo predominaba, siendo el conjunto monstruoso." (Alcalá Galiano 1951: 63)

De estos recuerdos de Alcalá Galiano parece desprenderse que, si en los decenios centrales del siglo XVIII los dos bandos literarios eran los partidarios del clasicismo, afines a

las ideas ilustradas, y los de la tradición barroca, apegados a ideas trasnochadas, a comienzos del siglo XIX la oposición era ya otra: entre los de gusto clásico e ideas políticas muy moderadas, como Moratín, y los miembros de una nueva generación de ideas liberales, favorables a la literatura moderna y extranjera. Estos últimos consideran monstruoso el teatro clásico español, a diferencia de los primeros, que lo admiran.

¿Y qué decir de Jovellanos, la figura emblemática de la Ilustración española? En su faceta de autor de obras propiamente literarias cultivó en diversos momentos de su vida la tragedia neoclásica (*Pelayo*; 1769), el drama burgués (*El delincuente honrado*; 1773), la poesía neoclásica, tanto rococó como de tema serio; la poesía romántica o prerromántica; poesía de sátira antinobiliaria que por una parte es de tradición clásica pero que se relaciona también con el reformismo ilustrado; la *Descripción del castillo de Bellver* (1805), obra tan variada y rica como los maltratados talentos de su autor... No es extraño que Aguilar Piñal, al hablar de la literatura del siglo XVIII, ponga el énfasis en el concepto de evolución. Y en el mundo teatral el entrecruzamiento de tendencias es a final de siglo tan grande que se hace imposible establecer correlaciones claras entre movimientos literarios y tendencias políticas.

Conclusiones:

Si en lo relativo a la poesía, sí puede hablarse de una poética *whig* --o un esbozo de tal-- y una poética *tory* --la neoclásica--, en el teatro no es fácil establecer correlaciones claras entre tendencias políticas y literarias. Al igual que sucede en España, las tragedias escritas al modo neoclásico sirven a escritores de distintas tendencias como vehículos de sus ideas políticas: a partir de 1701 puede hablarse de una hegemonía de ideas *whig* sobre las tablas. Pero algunas convenciones dramáticas del neoclasicismo eran tan generales que, más que poderse adscribir a los *tories*, solo podemos afirmar que tienen más fuerza en la Restauración y luego van evolucionando gradualmente al compás de los cambios generales de la sociedad y del teatro.

En España las tragedias neoclásicas cuyo contenido se relaciona con la situación política contemporánea se escriben, sobre todo, en los años setenta, y en ellas se apoya a la política de Carlos III: se ofrece a los espectadores ejemplos del buen vasallo (*Don Sancho García*), llamamientos a la concordia y a la unidad (*Numancia destruida*), y la "severidad romana" de los protagonistas busca suscitar la admiración del público por aquellos que sacrifican las pasiones humanas al patriotismo.

Una diferencia muy interesante entre Inglaterra y España es que, en Inglaterra, los poetas más defensores del neoclasicismo y de los antiguos griegos y latinos son los

tories, mientras que los *whigs* no quieren sentirse constreñidos por los logros de los antiguos y abogan por crear nuevos modelos y formas para la poesía inglesa contemporánea. En España, en cambio, los partidarios de la tradición autóctona teatral son los más conservadores y defensores del Trono y de la Patria, mientras que la minoría ilustrada tiende a ser neoclásica en sus gustos. En España el neoclasicismo es minoritario y quienes lo cultivan tienen, en general, ideas políticas más avanzadas que sus detractores, exactamente lo contrario de lo que ocurre en Inglaterra. Creemos que las razones de esta discrepancia son de tipo histórico y han quedado apuntadas ya a lo largo del presente trabajo.

III. Conclusiones generales

La comedia nueva de Leandro Fernández de Moratín y *The Critic* de Sheridan son dos obras metateatrales de finales del siglo XVIII que convierten en blanco de su sátira al mundillo teatral. *La comedia nueva* formó parte de una campaña que los escritores españoles de tendencia neoclásica emprendieron contra el teatro contemporáneo escrito según las fórmulas barrocas. En *Don Eleuterio*, el aspirante a dramaturgo de *La comedia nueva*, Moratín pretende zaherir a los cultivadores de un teatro del gusto de la mayoría, pero que se apartaba de los postulados valorados por las poéticas clasicistas: la verosimilitud, el decoro, el respeto a las llamadas "unidades dramáticas", la separación entre lo trágico y lo cómico, la transmisión de una enseñanza moral... La polémica teatral que recorre casi todo el Dieciocho español se entabla entre una minoría culta partidaria de un teatro neoclásico y los defensores de la tradición barroca: no solo el pueblo llano, que gustaba de evadirse con las "comedias de teatro", sino también aquellos que veían en la estética barroca la expresión de una mentalidad aristocrática tradicional. *La comedia nueva* fue una original declaración de principios, entre muchas otras de distinta índole, pues la polémica se desarrolló en los medios teatrales, la prensa, el púlpito, las tertulias literarias, etc. A partir de los años sesenta los partidarios

de una reforma teatral contaron con el respaldo del gobierno ilustrado, a pesar de lo cual solo puede hablarse de triunfos parciales de los neoclásicos, que no consiguieron modificar el repertorio teatral ni el gusto de la mayoría de espectadores.

The Critic carece de la carga ideológica de *La comedia nueva* y no forma parte de ninguna campaña a favor del clasicismo. (La polémica menor que se dio en Inglaterra en los años setenta entre defensores de la comedia jocosa y de la comedia sentimental se plantea en términos algo distintos.) Sin embargo, los temas tratados de forma humorística por Sheridan --la inverosimilitud, la existencia de varias tramas en una misma obra, la mezcla de géneros, el estilo encumbrado de los dramas heroicos, las libertades que se tomaban los cómicos con el texto de las obras, la importancia creciente de los efectos de tramoya, etc.-- son temas que formaban parte de la controversia teatral española, y el hecho de que también Sheridan los convierta en elementos de su divertida farsa indica que el teatro del gusto popular tenía muchos rasgos comunes en los dos países.

.....

¿Cómo es que, siendo muchas las similitudes entre la situación del teatro inglés y español en el siglo XVIII, siendo en ambos países idénticas las quejas de la minoría más culta y discriminadora, siendo herederos estos países de una egregia tradición cultural que tiene puntos de contacto entre sí, y

siendo poderosa la influencia literaria francesa en el siglo que nos ocupa, la cuestión del teatro se plantea en España como una "reforma" auspiciada por el gobierno, mientras que en Inglaterra no sucede tal cosa? Si en España el malestar que producía en algunos la decadencia del panorama teatral se canaliza, a partir de la publicación de la *Poética* de Luzán, en un movimiento que pretende reformar el teatro, y en cambio en Inglaterra el único intento de reforma --que se da a principios de siglo-- es tímido y efímero, creemos que ello puede deberse a varias razones. El ingrediente patriótico forma parte, tanto en España como en Inglaterra, de las discusiones que oponen un teatro nacional a un teatro neoclásico. Sin embargo, las diferencias en las circunstancias históricas de ambos países hacen que la defensa de un teatro de raigambre nacional --que ciertamente tiene rasgos similares en los dos países, y que en ambos casos suele identificarse con la noción de "libertad creadora" y oponerse a la "frialidad" de la literatura clásica francesa-- no ocupe el mismo lugar ni tenga el mismo significado en un país y en otro. El orgullo por un escritor de la talla de Shakespeare no comporta, en Inglaterra, un sentimiento nostálgico por un pasado de esplendor político: los ingleses del siglo XVIII son conscientes de que están entrando entonces en una época de pujanza. Por otra parte, la fatiga por las guerras civiles del siglo anterior probablemente contribuyó a que se eludiesen las confrontaciones extremas, incluso en temas estéticos. En España se tiende a identificar lo "genuinamente español" y el siglo XVII --siglo de hegemonía

política española--, y ambas cosas con un determinado estilo literario --el barroco--, lo cual dio en ocasiones a la polémica sobre el teatro un tono virulento, pues a los críticos de la comedia áurea se los tachaba de malos españoles. Debido a la escasa libertad de expresión que se da en el país, la acusación de "novedad" se utiliza también en el campo de la teoría literaria, lo cual colocó a los neoclásicos en posturas defensivas o de prudencia. Las críticas que despertaba en el extranjero la literatura española, y el hecho de que muchos escritos teóricos se escribieran como respuesta a ellas, explica asimismo la diferencia de tono con respecto a los escritos críticos ingleses.

Algunos factores sociológicos contribuyen también a explicar la ausencia en Inglaterra de una "guerra" teatral como la que se dio en España. La polémica teatral española está muy relacionada con la batalla por conseguir una lengua literaria más clara y sencilla. En Inglaterra la batalla por hacerse con una lengua que fuese vehículo para un discurso razonable al alcance del público lector se había ganado ya a principios del siglo XVIII, gracias a la influencia de los científicos de la Royal Society, de filósofos como Locke, y de las discusiones religiosas sobre cómo debía ser el lenguaje del púlpito. La nueva prosa recibe el espaldarazo definitivo con los ensayos de Addison, que educan a la emergente clase media, mucho más numerosa en Inglaterra que en España, en el evangelio laico del Buen Gusto. En España el barroco artístico y literario goza de vitalidad durante casi todo el siglo. El proceso de influencias

recíprocas entre la mentalidad aristocrática y la mentalidad popular que lo conforman y su pervivencia durante el Siglo de las Luces se deben a un hecho sociológico que se remonta al siglo XVII: la ausencia de unas clases burguesas capaces de relevar a la nobleza.

Un factor más que pudo influir en que en Inglaterra no se considerase necesario emprender una reforma teatral fue, sencillamente, la superior calidad de las circunstancias de representación de las obras (nivel de los actores, decorados, etc.) respecto de otros países europeos, de lo cual dan fe los testimonios de los viajeros de la época.

Un factor que modifica sustancialmente la simetría del paralelismo que en principio pudiera establecerse entre las polémicas teatrales en España y en Inglaterra es el religioso. En la Inglaterra dieciochesca hay libertad de cultos. Debido al papel que los puritanos habían desempeñado en la historia reciente del país, los ataques virulentos al mundo teatral son ligeramente sospechosos, y ni el gobierno *whig* ni la monarquía de Hanover se plantearon intervenir activamente en una reforma teatral. (Aunque el primero sí promulgó un decreto de censura, el "Licensing Act", para atajar los ataques al gobierno de Walpole.) Pero los puritanos y las clases medias, de gustos más remilgados que el público de la Restauración, tuvieron la fuerza suficiente para influir en el curso del teatro creando un clima del que nació la comedia sentimental.

En España la postura de la poderosa Iglesia católica con respecto a la reforma teatral es ambigua. Eclesiásticos y

partidarios de la reforma esgrimen a menudo los mismos argumentos de moral social contra el teatro antiguo, y predicán al pueblo virtudes como la obediencia o la resignación, pero la Iglesia no puede hacer suyos los valores racionalistas de la élite ilustrada porque suponen su debilitamiento. De ahí que, en la censura y en las actividades inquisitoriales, se mostrase más dura con las obras neoclásicas y sus autores, que con las comedias antiguas o los subgéneros teatrales.

En el teatro del Dieciocho no es fácil establecer correlaciones claras entre tendencias políticas y literarias. Las tragedias escritas al modo neoclásico sirven como vehículo de ideas políticas: en la Inglaterra dieciochesca fueron sobre todo las ideas *whig* y de origen lockiano --sobre teoría constitucional y tolerancia religiosa-- las difundidas en obras como *Tamerlane*. Pero algunas convenciones dramáticas del neoclasicismo --la del decoro, por ejemplo-- eran tan fundamentales que no pueden adscribirse a los *tories*; solo podemos decir que tienen más fuerza en la Restauración y luego van evolucionando gradualmente al compás de los cambios sociales. En España las tragedias neoclásicas cuyo contenido alude indirectamente a la situación política contemporánea se escriben, sobre todo, en los años setenta, y en ellas se apoya la política de Carlos III, centralista y reforzadora de la autoridad estatal.

Aunque en la literatura dramática es difícil establecer correlaciones entre partidos políticos y tendencias estéticas, sí puede afirmarse que los poetas ingleses más defensores del

neoclasicismo y del valor de la literatura griega y latina son los *tories*, mientras que los *whigs*, estimulados por las victorias militares de la pujante Inglaterra de comienzos de siglo, no quieren sentirse constreñidos por los logros de los antiguos y abogan por crear nuevos modelos y formas para la poesía inglesa contemporánea. En España, en cambio, los partidarios de la tradición autóctona teatral suelen ser los más conservadores y defensores del Trono y de la Patria, mientras que la minoría ilustrada, abierta a las influencias que llegan de Europa, tiende a ser neoclásica en sus gustos.

APENDICE

RECEPCION DE LA OPERA ITALIANA

¿Cómo fue recibida la ópera italiana en unos países -- España e Inglaterra-- en los que había una enorme afición por el teatro, por la música, y por una gran variedad de obras híbridas, que incorporaban canciones y bailes como elementos más o menos accesorios al argumento de las mismas? La respuesta es que, en ambos países, la ópera italiana fue acogida con un entusiasmo no exento de reservas, sobre todo por parte de algunos escritores que, como Addison en Inglaterra y Moratín en España, conciben la obra teatral como un arte didáctico y por lo tanto desconfían de la intensidad emotiva de la música... y de unas obras cantadas en una lengua que el público no entiende.

Las irónicas palabras con las que Addison abre su ensayo titulado "The Italian Opera" en el *Spectator* del 21 de marzo de 1711,

"It is my Design in this Paper to deliver down to Posterity a faithful Account of the Italian Opera, and of the gradual Progress which it has made upon the English Stage: For there is no question but our great Grandchildren will be very curious to know the Reason why their Forefathers used to sit together like an Audience of Foreigners in their own Country, and to hear whole plays acted before them in a tongue which they did not understand". (Addison 1988:315)

me hacen pensar en otra forma de velada oposición, la expresada por Moratín tres cuartos de siglo más tarde en carta a Jovellanos. Hablando de su zarzuela *El Barón*, hecha por encargo, dice Moratín:

"...y saldrá como hecha por mí, y escrita con la mayor repugnancia y fastidio. Es género que no me gusta, y no sé quién será el valiente que podrá excusar la inverisimilitud continua que trahe consigo. Si le he de decir a Vmd. con franqueza lo que siento (en la suposición de que esto no ha de saberlo nadie), mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verisimilitud, todavía no se ha descubierto". (L.F. de Moratín 1973:101)

¿Es significativo del distinto clima intelectual de los dos países la claridad, solo en algunos momentos teñida de ironía, del ensayo de Addison y los escrúpulos de Moratín al expresar lo que al fin y al cabo no es más que una opinión? Palacios, que reproduce parcialmente esta cita en su *Historia del teatro español*, comenta: "Moratín expresa, reservadamente, su oposición con contundencia, pero no podía manifestar públicamente estas opiniones en un siglo de tantas aficiones musicales." (Palacios 1988:276)

Cuando la ópera italiana, que gozaba de un prestigio internacional, empieza a verse en Londres a comienzos del siglo XVIII, Inglaterra contaba ya con una "ópera" autóctona: dramas heroicos del periodo de la Restauración que se habían apropiado de determinados elementos operísticos^{lxxvi}, solo dos muestras de los cuales --*Dido and Aeneas* de Purcell y Tate (1689) y *King Arthur* de Purcell y Dryden (1691)-- siguen representándose hoy en día. A estas óperas se las conocía como "dramatic operas",

"English operas" o "semi-operas", para distinguirlas de las italianas. La diferencia principal entre ambos tipos radicaba en que, en la ópera inglesa, el diálogo era siempre hablado, mientras que las óperas italianas, compuestas en estilo recitativo, se cantaban de principio a fin. Al aparecer en el país la ópera italiana, con sus cantantes de renombre internacional, aquella fue perdiendo atractivo para el público. Durante unas temporadas se representaron los llamados "pasticcios": óperas italianas cantadas en inglés... o en ambas lenguas (cantantes ingleses e italianos cantaban cada uno en su lengua), pero esta mezcolanza resultaba cómicamente absurda ("The King or Hero of the Play generally spoke in Italian, and his Slaves answered him in English: The Lover frequently made his Court, and gained the Heart of his Princess, in a Language which she did not understand", dice burlonamente Addison en el ensayo ya citado) y, al cabo de poco, la ópera italiana no solo se impuso en su forma original sino que se convirtió en moda imprescindible, especialmente entre las clases altas. Las óperas de Händel, ubicado en Inglaterra desde 1710, contribuyeron a crear pasión por el género. Pero no todos estaban satisfechos con la novedad: una de las quejas que, en estas primeras décadas del siglo, se formulan contra la ópera tiene que ver con la competencia que hacía a los teatros: el alto precio de los abonos a la ópera dejaba a muchos aristócratas sin los medios de frecuentar otros coliseos. Más nos interesa la objeción estético-patriótica que le hace Addison hacia el final de su ensayo, porque es ejemplo de un

talante minoritario que, tanto en España como en Inglaterra, creía en una jerarquía de las artes (o sea: en la primacía del texto sobre otros elementos de la obra artística), y porque se mezcla con ello una reivindicación del genio natural de su país y de sus logros específicos que se dio también en las polémicas españolas en torno al teatro. Después de llamar sin remilgos a la ópera italiana "this monstrous Practice" y de manifestar su estupor por que haya sido, no el gusto de la plebe sino el de las gentes "of the greatest Politeness" el que la haya entronizado, afirma:

"If the Italians have a Genius for Musick above the English, the English have a Genius for other Performances of a much higher Nature, and capable of giving the Mind a much nobler Entertainment. (...) Musick is certainly a very agreeable Entertainment, but if it would take the entire Possession of our Ears, if it would make us incapable of hearing Sense, if it would exclude Arts that have a much greater Tendency to the Refinement of human Nature; I must confess I would allow it no better Quarter than Plato has done, who banishes it out of his Commonwealth." (Addison 1988: 317)

En 1703, es decir, aproximadamente por las mismas fechas en que la ópera italiana empezaba a aclimatarse en las brumas londinenses, Felipe V llamó a la corte madrileña a una compañía de cantantes y cómicos italianos. El rey les dejó en usufructo el coliseo del Buen Retiro y allí la compañía tuvo un gran éxito. "Tanto es así" explica Palacios en la *Historia del teatro* ya citada, "que el rey permitió que se llamara Compañía Italiana de Su Majestad, y los empresarios de los otros teatros reclamaron ante la autoridad competente porque estas manifestaciones les restaban clientela" (Palacios 1988:80).

En España la introducción de la ópera va muy ligada a la iniciativa y a los gustos de la Casa Real: recordemos que Felipe V no entendía el castellano, mientras que al ser la reina italiana, no es de extrañar que gustase de las óperas de su país. Como los italianos actuaban sobre todo con motivo de los festejos familiares de la casa reinante, la aristocracia, asidua de estas fiestas, se convirtió en protectora de la compañía.

Si en Inglaterra había un género musical autóctono que resultó eclipsado por los éxitos de la ópera italiana, también en España existía una producción original que no corrió la misma suerte que las "dramatic operas." Nos referimos, claro está, a la zarzuela. Por lo que se refiere al nombre de este género, hay que decir que en el siglo XVIII no era fácil diferenciar las zarzuelas de las simples comedias con música; por otra parte, la zarzuela no tuvo en sus inicios el carácter popular que adquirió después: trataba temas mitológicos, históricos, alegóricos o amorosos, o presentaba escenas de pastores, o relatos de magia, de aventuras, de caballería o hagiográficos. Era importante en ellas, como en otras formas dramáticas de la época, la riqueza escenográfica. Tampoco a comienzos del XVIII está siempre clara la diferencia entre "óperas" y "zarzuelas"; a veces se las denomina indistintamente "drama músico" y una misma obra aparece en ambos repertorios.

En cualquier caso, la zarzuela aparecía a los ojos de los españoles del tiempo como genuinamente española frente a la ópera de origen italiano. Palacios explica que en 1707, con

motivo del nacimiento del príncipe Luis, se encargó a la compañía italiana un festejo en el Buen Retiro y la representación de una ópera de su repertorio. El Ayuntamiento protestó enérgicamente y pidió una función española. Finalmente se accedió a la representación de *Todo lo vence el amor*, zarzuela de Antonio Zamora.

"A partir de este momento --dice Palacios-- siempre va a existir una sensibilidad especial contra la ópera extranjera y un intento de proteger la dramática musical española, de forma que en las temporadas siguientes es habitual ver alternar óperas y zarzuelas." (Palacios 1988: 81)

En efecto, entre 1720 y 1737 el espectáculo operístico hizo grandes avances en España, pero lo mismo sucede con la zarzuela, cuya producción aumenta a partir de 1723. Aunque esta no contó con una protección oficial a comienzos de siglo, se fue creando, según E. Palacios, un nacionalismo soterrado contra las extranjeras costumbres cortesanas y la servidumbre de gran parte de la nobleza. En 1737 llegó a Madrid, procedente de Londres, la compañía del gran Farinelli. Se reconstruyó el teatro de los Caños del Peral para dedicarlo a las representaciones de ópera italiana y la afición se extendió muchísimo, sobre todo en los ambientes palaciegos. Tanto durante el reinado del hipocondríaco Felipe V como en el del melancólico Fernando VI, también amante de la ópera, los teatros cortesanos y de los Reales Sitios vivieron una época de esplendor.

1737 es también la fecha en que se publicó la *Poética* de Luzán, y es interesante recordar algunas ideas de este

preceptista neoclásico sobre la música en el teatro. Digamos en primer lugar que, al tiempo que florecían tanto la ópera como la zarzuela, los "dramas en música" incrementaron su parte cantada, haciendo difícil distinguirlos de los géneros propiamente musicales. Era frecuente que, al reponer obras de éxito --comedias heroicas o de magia-- se introdujese alguna variante en la escenografía o en la música para atraer al público. Luzán se manifiesta en contra de la mezcla de texto y canto en las obras, y sus razones puede al menos comprenderlas, si no compartirlas, cualquier espectador de cine del siglo XX que, viendo una película musical, se haya sentido ligeramente incómodo en el momento en que los personajes, que están hablando de tal o cual cosa, se ponen de improviso a cantar, desvaneciendo la ilusión de verdad en que aquel se hallaba sumido.

"La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, particularmente en nuestros tiempos en que ya no se usa el coro de los antiguos, habiéndose, en su lugar, sustituido el entremés, que es una pequeña acción jocosa, y el baile o sainete. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música. Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; además que el canto, en los teatros, siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura, con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo en vez de este deleite (que podemos llamar *racional*, porque fundado en razón y en discurso) otro deleite de *sentido*, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso." (Luzán 1974:394)

Las similitudes de este concepto esencialmente literario (o ideológico) de lo teatral con el de Addison saltan a la vista. Se trata de un concepto que implica una jerarquización de las artes. Al hablar de la recepción de la ópera en España en la segunda mitad del siglo veremos, sin embargo, cómo no todos los españoles de tendencia neoclásica hacen suyas las apreciaciones de Luzán.

Que en Inglaterra la llamada "English opera" pasase a mejor vida (y puede incluso datarse su fallecimiento: fue en 1711, cuando la ópera extranjera arrasó con el estreno del *Rinaldo* de Händel) no significa que la ópera italiana reinase a partir de entonces sin rivales con los que competir. En 1728, con el estreno de *The Beggar's Opera* de Gay, se inicia una nueva y definitiva fase, dominada por las llamadas "ballad operas". Este género musical --que ha llegado hasta el siglo XX: *La Opera de tres peniques* de Brecht es un ejemplo-- combina la prosa dramática (un diálogo siempre hablado, no cantado ni recitado) con canciones cuya música es de melodías tradicionales o contemporáneas. Las "ballad operas", divertidas y satíricas, contenían abundantes alusiones a los políticos de la época y alcanzaron gran éxito de público.

Otro género musical inglés que tuvo una enorme vitalidad a lo largo de todo el XVIII es la llamada "pantomime". Es un buen ejemplo de la apropiación de elementos foráneos para adaptarlos a los gustos nativos que caracteriza a gran parte de la actividad teatral del siglo XVIII, al menos en los dos países

de los que nos ocupamos. Se trata de una versión inglesa y musicada de la "commedia dell'arte" italiana. Así la define Bevis: "A kind of operatic farce in which a mythical plot alternated with mimed escapades of Harlequin and Columbine emphasizing spectacular transformations." También son un ejemplo de cómo los empresarios, dramaturgos y actores de la época "engordaban" una determinada forma dramática --sobre todo los subgéneros, pero no solo ellos-- hasta incluir en ella todo lo que pudiera agradar al público. Según Colley Cibber, las pantomimas no eran al principio más que unos bailes con ligera trama argumental ("a pleasing and rational Entertainment") pero luego se convirtieron en "monstrous Medlies" (citado por Bevis: 1988:182). El gusto popular de la época, en Inglaterra como en España, clamaba por los efectos espectaculares, y ya a comienzos del siglo, cuando se estableció la costumbre del "after-piece", las pantomimas se convirtieron en obras que combinaban música, baile, texto y efectos de tramoya. Aunque no pueden considerarse propiamente "literatura dramática" fueron hasta tal punto representadas y celebradas por el público que algunos autores las consideran "the quintessential Georgian entertainment" (Bevis 1988:182).

A medida que transcurre el siglo, estas y otras formas musicales no derivadas de la tradición clásica continuaron floreciendo: así, por ejemplo, la "comic opera" --historias de amor romántico musicadas por los mejores compositores del día-- , que fue otra respuesta autóctona a la ópera italiana y un antecedente de las comedias musicales del siglo XX. Sheridan,

cuatro años antes de estrenar *The Critic*, contribuyó al género con *The Duenna*, la ópera cómica que tuvo más éxito de público. Mencionemos también la "burletta" --"a sort of musical farce burlesquing a Classical myth" (Bevis 1988: 239)--, un género menor, de origen italiano, que ilustra bien uno de los procesos de asimilación de una novedad extranjera: primero se representaron "burlettas" italianas, luego "burlettas" traducidas al inglés y, por último, inglesas.

Así pues, aunque la llamada "dramatic opera" o "English opera" no pudo competir con la ópera italiana y pasó de moda rápidamente, surgieron otras formas musicales adaptadas al gusto popular inglés. Al menos una de ellas, la "ballad opera", se nos aparece como una creación autóctona; otras eran de origen italiano, pero, a diferencia de la ópera, al tratarse en estos casos de géneros menores, sufrieron las metamorfosis necesarias --empezando por el cambio de idioma-- para gustar a la masa de los aficionados al teatro. A diferencia de las óperas italianas, que podían verse solo en Londres, solo durante las temporadas de invierno y primavera, y por las clases sociales elevadas, las "ballad operas", "comic operas", etc. se representaban a lo largo y ancho del país y para un público mucho más amplio.

Tanto en España como en Inglaterra el amor a la música-- especialmente a la música culta-- fue en este siglo un signo de distinción social y cultural. En la novela de Fanny Burney *Evelina* (1778), hay una divertida escena en la que una familia de comerciantes conocidos de la protagonista asiste con ella a

una función de ópera italiana en el King's Theatre. Aunque acostumbrados a las representaciones teatrales, en la ópera se encuentran desplazados y perplejos. Pero los distintos miembros de la familia no reaccionan exactamente igual a la novedad. El padre, limitado y abrupto pero seguro de sí mismo, considera que aquello es una moda absurda y que le han timado su dinero:

"There isn't one ounce of sense in the whole Opera, nothing but one continued squeaking and squalling from beginning to end."

El hijo, que tampoco está familiarizado con las convenciones operísticas, formula de forma tontamente ingenua la vieja objeción de los neoclásicos sobre la inverosimilitud de decir las cosas cantando, especialmente si son tribulaciones:

"`But pray, Miss,' said the son, `what makes that fellow look so doleful while he's singing?'
 `Probably because the character he performs is in distress.'
 `Why then I think he might as well let alone singing till he's in better cue: it's out of all nature for a man to be piping when he's in distress. For my part, I never sing but when I'm merry; yet I love a song as well as most people.'"

Pero una de las hijas, Miss Polly, consciente de que la afición a la ópera confiere una distinción social, está ya dispuesta a fingir que la novedad le agrada.

"Miss Polly confessed, that, if they would but sing *English* she should like it very well."

(Burney 1994:104)

Como recuerda M.A. Doody en su introducción a esta obra, algunos eminentes escritores de la primera mitad de siglo habían manifestado su preocupación por la influencia nefasta que la ópera italiana pudiera ejercer sobre la lengua, el pensamiento y el teatro ingleses. En el Libro IV de *The Dunciad*, publicado en 1742, Pope presenta a una "Forma rameril" que personifica a la ópera, y añade la siguiente nota explicativa:

"The Attitude given to this Phantom represents the nature and genius of the *Italian Opera*; its affected airs, its effeminate sounds, and the practice of patching up these Operas with favourite Songs, incoherently put together. These things were supported by the subscriptions of the Nobility" (Citado en Burney 1994: xxvi.)

En efecto, para Pope y otros escritores de la época neoclásica inglesa, la ópera --con su mezcla de música y teatro-- es una forma híbrida y bastarda que complace a los ricos... como las cortesanas. Es una importación extranjera y una imposición de las clases altas. Además, es género afeminado: en vez de apelar al intelecto, solo proporciona sonidos sin sentido.

Como señala M.A. Doody en su introducción a *Evelina*, Frances Burney, que había leído *The Dunciad* antes de escribir su novela, comprende esta opinión pero no la comparte. En la escena de la visita a la ópera ya mencionada, vuelve las tornas contra los escritores satíricos de la generación precedente, convirtiendo a los Branghtons --patrioteros y francotes-- en el blanco de su sátira. Esta familia pertenece a una clase social que apenas tiene paralelismo en España, los entonces llamados

"Cits" (así llamados porque vivían en la "City of London" y no en el West End, donde residían las clases altas), descendientes de los puritanos, emprendedores y con ganas de ascender en la escala social. Una novela como *Evelina*, que somete a crítica a las nacientes clases medias inglesas y el filisteísmo de sus gustos artísticos, escrita por una mujer criada en un ambiente bohemio e intelectual --es decir, en cierta medida una desclasada--, hubiera sido impensable en la España del siglo XVIII.

En España, las vicisitudes de la ópera italiana continúan muy ligadas a sucesos cortesanos o políticos. Cuando Carlos III accede al trono en 1759, cae en desgracia Farinelli que, acusado de inmiscuirse en asuntos políticos, es obligado a abandonar el país.

"La ópera italiana--- explica Palacios--- desaparece de los ambientes cortesanos. Cuando se restaura a partir de 1767 (...) se prefieren ya las óperas bufas de carácter más ligero y evasivo, adecuado a las temporadas de primavera y verano que vive la Corte en los palacios de Aranjuez y San Ildefonso (...) Carlos III acabó prohibiendo los espectáculos teatrales de los Reales Sitios en 1777, y la ópera no vuelve a darse en palacio hasta Isabel II." (Palacios 1988:137)

En los teatros urbanos, a mediados de siglo ya no se representaban óperas, pues la precaria economía de aquellos no podía asumir los enormes gastos de su puesta en escena. De vez en cuando se representaban las zarzuelas (que muy gradualmente van dando cabida al pintoresquismo y la comicidad que las

acabarán definiendo como género) o alguna ópera casi convertida en zarzuela: en castellano, con actores españoles y evitando los monólogos, que no gustaban al público. Y, por supuesto, también las tonadillas, ese género menor favorito de los espectadores españoles que a partir de 1780 sustituyó al entremés en el primer entreacto de cualquier obra teatral que se representase.

La razón de la preferencia popular por zarzuelas y tonadillas en detrimento de la ópera no radica solo en que los temas mitológicos de esta última no eran los más adecuados para el público menos culto. A los españoles en general les resultaban pesados los recitados italianos; es decir, al igual que los ingleses, preferían intercalar trozos cantados en obras cuyo diálogo fuese hablado y que, por tanto, tuviesen un ritmo más vivaz. Como es habitual en la época, estas preferencias estéticas se relacionan, no con los distintos niveles de cultura o de familiaridad con un determinado género, sino con la psicología de los diferentes pueblos, que es la que --según algunos tratadistas de música de la época-- condiciona su expresión hablada y cantada. (Recordemos que ya Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), se reservaba el derecho de transgredir la unidad de tiempo "considerando que la cólera/ de un español sentado no se templá/ si no le representan en dos horas/ hasta el Final Jüicio desde el Génesis.")

Uno de estos tratadistas, el jesuita exclaustro Antonio Eiximeno, tiene en su obra *Del origen y reglas de la música*

(publicada primero en italiano en 1774 y en castellano en 1796) un interesante párrafo sobre esta preferencia española y el género --la zarzuela-- que le ha dado acomodo; Eiximeno, que enfoca la materia de su obra desde principios ilustrados, defiende, sin embargo, a la zarzuela argumentando así:

"Los extranjeros echan de menos en el teatro español el melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan, sí, y con pasión, de la música en el teatro; pero no sacrifican el juicio a esta pasión; tienen piezas pequeñas de música que sirven de intermedios, y juntamente presentan dramas en música que llaman *zarzuelas*, en las cuales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano; se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc., conciliando así el placer del oído con la instrucción del entendimiento."

(Citado por Palacios 1988:138.)

Y otro melólogo ilustre e ilustrado, el dramaturgo Tomás de Iriarte, en su poema didáctico *La música* (1779) (que se tradujo al inglés, francés, italiano y alemán), también se muestra favorable a la zarzuela: al describir el teatro cómico, Iriarte explica la zarzuela y la tonadilla, que considera géneros específicamente españoles y de un valor equiparable al de otras formas de teatro musical. De la zarzuela dice que es un género más afín a "la española natural prontitud" (citado por Palacios 1988:138) por la abundancia de acción y lances frente a la monotonía de la ópera italiana.

Otro ilustrado que acepta la zarzuela, aunque manifestando algunas reservas, es Samaniego. En un artículo de periódico

escrito en 1786 se declara "fervorosamente apasionado" de ellas, pero pide que se corrijan, como dice E. Palacios:

"los elementos temáticos desarreglados, justamente los que la configurarán después como género español, asimilados a los motivos populares del sainete, aunque con más consistencia argumental. " (Palacios 1988: 276)

En fin, Leandro Fernández de Moratín expresó un juicio claramente negativo acerca de la zarzuela y del teatro musical en general, bien porque tenía unos criterios más acentuadamente clasicistas, o sencillamente porque no era tan aficionado a la música como los autores que acabamos de citar. Sus palabras sobre la versión musical de su comedia *El Barón* ya se han citado unas páginas atrás, por lo que no necesito traerlas aquí.

En las décadas finales de siglo, la ópera siguió viviendo en precario. Cuando en 1786 se decidió volver a utilizar el coliseo de los Caños del Peral para representarlas, influyó en ello el éxito que el año anterior había tenido la representación, con actores españoles, de *La italiana en Londres*, ópera bufa de Cimarosa. Siguió una época de promoción del género a base de adaptarlo al público español (óperas traducidas, con actores españoles y sin monólogos). También aparecieron, en libros o en periódicos, escritos de corte ilustrado que pretendían hacer una cierta pedagogía sobre el género. (Todavía en 1786 los editores de *El Censor* habían afirmado: "La ópera es el espectáculo más ridículo de cuantos pueden ser representados.") Hubo intentos de definir el género,

críticas elogiosas a las obras que se representaban, etc. Es significativo que en estos escritos se justifique la presencia de la música en el teatro aludiendo a un supuesto poder mimético de ella, es decir, remitiendo a categorías del clasicismo: "La música que sabe pintar e imitar las pasiones, y aun cualquiera otra imagen de la naturaleza, tiene un fuerte poder en nuestro corazón," se dice en un discurso sobre la ópera publicado en el *Memorial Literario* (citado por Palacios 1988:277). Quizá la Real Orden de 1799 en que se prohibía "representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos" fuese el producto de varias tendencias distintas, e incluso opuestas, que confluyeron en ese momento: la de los neoclásicos que entendían el teatro como vehículo didáctico --y claro está que la ópera podría "mover" más al público si éste entendía el idioma--, los intereses de los cómicos y dramaturgos españoles, y las susceptibilidades de los tradicionalistas, siempre defensores de lo más castizo.

Conclusiones del apéndice:

Tanto en España como en Inglaterra la ópera italiana tiene un público cortesano y de clases altas. A los nativos de estos dos países los recitativos de la ópera italiana les resultan aburridos y cansados, por lo que los géneros musicales "autóctonos" --zarzuela en España y "ballad operas" o "comic operas" en Inglaterra-- los sustituyen por diálogos hablados. La ópera inglesa del siglo XVII desaparece al no poder competir con la italiana; en España, en cambio, las zarzuelas de la época de Calderón van evolucionando: nacieron como obras cortesanas de tema mitológico o pastoril, durante la primera mitad del dieciocho se aproximan a las convenciones del estilo operístico italiano o paneuropeo, y hacia 1760, los compositores españoles, en colaboración con dramaturgos como Ramón de la Cruz, cultivan un estilo nacional popular: al recibir la influencia de las formas cómicas menores como el sainete y la tonadilla, la zarzuela va dando cabida a los temas y al tono que la acaban definiendo como género.

Una diferencia importante es que, a pesar de la oposición que, por razones estéticas y patrióticas, encontró la ópera en algunos sectores, en Inglaterra no tengo noticia de ninguna prohibición legal como la promulgada en España en 1799.

NOTAS

i. Y en otra carta al mismo destinatario, detalla:

"Salgo por la tarde; paseo las calles den Raurich, den Petritchol, dels Escudillers, el Carrer ample y el carrer nou; doy buelta a la muralla, veo las navecillas del mar, bebo cerbeza o naranjada, dan las siete y media, entro en el teatro, saco mi llavecita, abro mi luneta, y allí me clavo hasta las diez; se acaba el espectáculo, me vengo a casa, ceno en abreviatura, y duermo todo lo que las pulgas me permiten." (L.F. de Moratín 1973:342)

Las referencias al teatro en el *Epistolario* de Moratín son frecuentísimas.

ii. "Mucho más que todos los otros escritores de su tiempo fue Moratín un puro hombre de letras" (Alborg 1975:411). Y Julián Marías afirma: "Los que solo conocen de Moratín su teatro y sus poesías, no tienen la menor idea de quién fue; son sus cartas y diarios los que dan su medida" (Marías 1971:128).

iii. La explicación que da Andioc ("...don Leandro, deseoso de detentar los plenos poderes, no se conformó con el papel de mero ejecutor subordinado al presidente --es decir, entonces, al corregidor [de Madrid]-- que se le confería oficialmente, pues en tal caso corría el riesgo de ser tenido por principal y tal vez único responsable de las medidas que tomase su jefe inmediato"(Andioc 1987:550)) no se contradice, en último término, con una explicación "temperamental".

iv. "Its 75 performances exceeded the 62, a record for that time, credited to John Gay's *The Beggar's Opera* (1728), and it is still revived." (EB 1977: XVI, 668)

v. De hecho, se trata de una versión de la obra del alemán von Kotzebue titulada *Spanier in Peru* (1796).

vi. Sheridan, que pertenecía al partido de los *whigs*, fue un firme defensor de la Revolución Francesa; Moratín, en cambio, que estuvo en Francia en 1792 y presencié horrorizado los crímenes del Terror, fue más indeciso en política.

vii. A pesar de lo cual "[he] never achieved greater political influence in Parliament because he was thought to be an unreliable intriguer" (EB 1977:XVI,669). Este aspecto de Sheridan y de sus "dobles" teatrales --la afición al secreto, la tendencia a la improvisación y a las maniobras ágiles-- ha

llevado a uno de sus estudiosos --R.C. Rhodes-- a titular *Harlequin Sheridan* el libro que le ha dedicado.

viii. Dice René Andioc al respecto: "Sus mejores amigos, Melón, José Antonio Conde, Forner, etc., poseían diplomas universitarios, y por lo tanto podían pretender ciertos altos empleos. En cambio, Moratín estaba precisado a contar más que cualquier otro con el favor de los poderosos, y la inestabilidad de los ministerios de los que dependía su suerte puede explicar ciertos aspectos de su psicología" (Andioc 1982:8-9).

En cuanto a Sheridan, hijo de actor y relacionado con el mundo de la farándula, la falta de estudios superiores contribuyó quizá a que, en su etapa de político y orador, siguiera siendo "something of the Irish outsider" (Worth 1992:23).

ix. No he logrado localizar la fuente de esta frase, que estoy segura de haber leído en algún libro sobre Sheridan. Pero puedo citar otro testimonio que apunta en el mismo sentido; es de una carta de Sheridan del cuatro de abril de 1782, dirigida al "Earl of Surrey", en la que habla de su decisión de dedicarse a la política.

"For my own part I have taken a resolution, which I have confidence enough in myself to know I can keep, to give myself up thoroughly and diligently to a Business and a Pursuit ["Politics", anota C. Price] which whether I am right or not is more to my fancy and Feelings" (Sheridan 1966: I,141).

x. Algunas de las expresiones de las seis últimas líneas son de Díez Borque (1988:17-18).

xi. "La cazuela, donde se acomodaba la parte más importante del bello sexo, permaneció vacía en las dos terceras partes, exceptuando el primer día" (Andioc 1995b: 563).

xii. Con el paso del tiempo, la indignación moral de los neoclásicos dieciochescos ante la vulgaridad del teatro de la época se iría haciendo más incomprensible. Por los años treinta del siglo diecinueve, cuando *La comedia nueva* alternaba en las tablas con las grandes obras del teatro romántico, uno de los actores que la representó escribió en la portada de un ejemplar del texto de la comedia:

Por mucho que digan
sabios escritores,
siempre habrá en el mundo
poetas ramplones
y pueblo que aplauda
necias producciones.

Si actualmente no se produce un debate en España sobre el contenido y la calidad de los programas televisivos, ello se

debe en parte a la generalización de la actitud reflejada en estos versos.

xiii. "Estaban protegidos, respectivamente, por la duquesa de Alba, que se manifestaba seguidora de la cómica M^a del Rosario Fernández, *La Tirana*, y del torero Costillares; y por la duquesa de Benavente, que era protectora de la Pepa Figueras y del famoso matador Pedro Romero. La aristocracia, como el pueblo, seguía a sus ídolos y les ayudaba a prosperar" (Palacios 1988:351).

xiv. Dice, por ejemplo: "...la repulsa de la coacción social y la de la coacción moral, complementaria de la anterior, se relacionan con esa evasión al mundo de lo maravilloso, pero de un maravilloso que participa a la vez de la ortodoxia y de la superstición, como nos había convencido de ello la confrontación de la comedia de magia con la de santos" (Andioc 1987:94). Y más adelante: "...condenar las comedias de magia equivalía a condenar también las de santos, basadas en los mismos principios" (Andioc 1987:99).

xv. Más de cien, según John Dowling; unas trescientas, según Emilio Palacios.

xvi. A Comella sólo le quedó la posibilidad de ejercer una pequeña venganza "literaria".... e incluso esta tuvo que verla cercenada por sus enemigos. En el sainete *El violeto universal*, o *el café*, de 1793 (es decir, un año después de enviar Moratín a Carlos IV su proyecto de reforma) hay un personaje que se parece mucho a Moratín. El censor Santos Díez González anotó acerca de la obra:

"He examinado el adjunto sainete titulado *El violeto universal*, siendo el lugar de la escena un *café*, lo mismo que el de *La comedia nueva*; hace el poeta [Comella] salir a dicha escena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías, y entre ellos un crítico reformador de teatros, que ha ido a correr Cortes con ese fin y ha formado un plan de reforma, en el cual dice: --*Se pone allí un director*; a lo que pregunta otro:--*Sin duda usted quiere serlo*. --¿*Por qué?* --*Porque el fin primario de todo el que da proyectos es el de tener en él el empleo de más sueldo*. --Y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca, *El café es un veneno*."

Dowling, que cita este pasaje, añade: "Por orden de don Santos, todo lo subrayado desapareció del texto representado. En efecto, en la carta que acompañaba su plan, Moratín había pedido para sí el puesto de director" (Dowling 1995:473).

xvii. Sobre el contraste que había --al menos, antes de la reforma de Aranda, en 1767-- entre los teatros cortesanos y los locales públicos, escribió Moratín hijo: "En tanto, pues, que se admiraban reunidos en el Retiro todos los primores de la música, de la poesía, de la perspectiva, del aparato y la pompa teatral, la escena española, miserable y abandonada de la

corte, se sostenía con entusiasmo del vulgo en manos de ignorantes cómicos y de ineptísimos poetas." (Citado por Palacios 1988:338.)

xviii. En sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* escribe Moratín: "No hay divisiones en los teatros de Londres para hombres y mujeres, como en España; todos están mezclados, a la manera que sucede en Francia: no resultan de aquí desazones ni escándalos; y, al contrario, se evitan los gravísimos inconvenientes que diariamente se verifican en Madrid por esta ridícula separación." (L.F. de Moratín 1984:104)

xix. "La "mosquetería del patio" quedó algún tiempo separada de las filas de las lunetas por una especie de viga cuyo oficio era contener las oleadas de la muchedumbre y a la que llamaban *el degolladero*." (Andioc 1995a: 308)

El público inglés de finales de siglo no debía de ser muy distinto, por lo que explica Moratín en sus *Apuntaciones*: "El populacho de esta capital (que puede apostárselas en ferocidad e ignorancia al primero en Europa) tiene facultad, por el dinero que da a la puerta, de gritar, cantar, alborotar, aporrearse, y no dejar en quietud a lo restante del auditorio." (L.F. de Moratín 1984:104-5)

Thomas Sheridan, el padre del dramaturgo, dirigió el "Smock Alley Theatre" de Dublín, y los disturbios que se producían en él eran solo comparables, según Katharine Worth, a los peores desmanes de los actuales "hooligans" del fútbol. (Worth 1992:21)

xx. El corregidor Morales Guzmán y Tovar --un alto funcionario de Madrid-- escribe: "Al pueblo de la Corte es indispensable mantenerle una diversión honesta para que no se extravíe a cosas que puedan tener fatales consecuencias." (Citado por Andioc 1987:401.)

xxi. El concepto de "buen gusto" nos sale al paso continuamente en el siglo XVIII, pues los neoclásicos apelan a él con frecuencia en sus escritos teóricos. Había aparecido ya en las *Tablas poéticas* (1617) del humanista Cascales, como facultad de aceptar lo bello y rechazar lo feo y de separar lo verosímil de lo inverosímil. Más tarde, la obra de Muratori *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708) fue muy leída en España y el concepto se difundió. Para Muratori, el buen gusto es "el discernimiento de lo mejor" en todas las actividades. Según Aguilar Piñal, "a mediados de siglo, la teoría del *buen gusto* se iba imponiendo entre los escritores," y cita unas frases del padre Juan de Aravaca que preceden a las *Memorias literarias de París* (1751), de Luzán. Para Aravaca, el discernimiento que se requiere para dar "a cada cosa su intrínseco valor", al que unos llaman *buen gusto* y otros *crítica*, "no es producción de un capricho que se abandona a su antojo sin reconocer leyes y reglas (...) sino un conocimiento despejado, vivo, delicado, distinto y preciso de la verdad, hermosura y proporción de

los pensamientos o ideas y de las expresiones de que se compone una obra". El buen gusto es, como el paladar, "un don de la naturaleza, pero se aumenta y perfecciona en materias de Literatura con la continua lección de buenos libros, la atenta meditación sobre lo que contienen, la conversación con hombres sabios y experimentados y el cotejo que se hace de unas mismas cosas entre varios autores que las tratan." (Citado por Aguilar Piñal 1991:166-167.)

La noción de buen gusto se identifica, pues, con la de clasicismo, y, como implica la facultad de discriminar y una cierta exquisitez, no es extraño que resultase atractiva en los círculos neoclásicos, algunos de cuyos componentes --en la "Academia del Buen Gusto", por ejemplo-- eran aristócratas. El Romanticismo consistirá en rebelarse, entre otras cosas, contra el buen gusto, entendido como una limitación de la experiencia y un sometimiento servil a los antiguos.

xxii. Don Pedro, el personaje de *La comedia nueva* que tiene más en común con el propio Moratín, dice con gravedad: "Los progresos de la literatura, señor don Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria, y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido, y yo soy muy español" (L.F. de Moratín 1982:117).

xxiii. Dowling, remitiéndose a este autor, escribe: "En primer lugar, los autos mezclan lo sagrado y lo profano, ofendiendo así al catolicismo y la razón. Se oponen a la religión que prohíbe la penetración de las verdades de la fe por la inteligencia. Se han convertido en un halago de los sentidos sin instar a la piedad, y lo peor es que el público sólo va a ver los entremeses y los sainetes, abandonando después el teatro cuando empieza el auto. Además, la representación de los autos por actores y actrices de vida deshonestas los convierte en espectáculos indignos y hasta groseros. Ofenden en el aspecto literario porque, como había indicado Luzán, quedan fuera de las especies reconocidas, siendo "diálogos alegóricos puestos en metro". La conclusión de Clavijo es tajante: el rey debe prohibirlos por ser nocivos para la religión cristiana" (Dowling 1995:440).

xxiv. Aunque el gobierno desafió a las autoridades retrógradas, téngase en cuenta que, como dice Aguilar Piñal, "los ilustrados estaban de acuerdo con los teólogos, que calificaban de *obscenísimas* las comedias antiguas. Sólo que, como políticos, pretendían servirse del teatro para sus fines, en vez de renegar de él, como aquéllos hacían". (Citado por Dowling 1995:450.)

xxv. Aunque a *Raquel* se la suele considerar una tragedia neoclásica --y se respetan en ella las llamadas "unidades"--, su tesis política, proaristocrática y contraria al absolutismo, no podía resultar del agrado de los ilustrados, ni tampoco el

estilo poético que le servía de vehículo, "el más apto para expresar la naturaleza excepcional de héroe caballeresco", según Andioc; ese estilo era el mismo "culteranismo" que abundaba en las comedias de la época, despreciadas por Moratín y otros neoclásicos.

xxvi. "Según este plan quedaban eximidos los cómicos de la admisión de las obras, sustituyéndoles (...) el corregidor, con la ayuda de un censor; además se les abonaba en adelante un sueldo fijo, rompiéndose por lo mismo, al menos teóricamente, el lazo de complicidad que los unía al "vulgo" de los teatros (...) al abastecedor ya no se le daba la acostumbrada gratificación, sino un "tanto por ciento"(el 3%) de las entradas diarias producidas por su comedia en toda España durante un decenio; además, se habían de publicar las obras "buenas" en una colección oficial. La formación de las compañías, que antes estaba a cargo de los regidores del Ayuntamiento "comisarios de comedias", se encomendaba a una junta (director, censor, maestro de declamación y secretario) bajo la responsabilidad del juez protector, repartiéndose los papeles según las aptitudes de los actores y ya no en función del puesto que ocupaban en las compañías. En cuanto a la "policía de los teatros", la intención de Díez González era eliminar a los alcaldes de Casa y Corte, a cuya autoridad estaban sometidos los espectadores, y sustituirlos por el juez protector, cuya jurisdicción no excedía hasta la fecha los límites del escenario; en suma, proponía *desposeer a la jurisdicción municipal en beneficio de la real*" (Andioc 1987:547-8).

xxvii. La expresión la empleó Díez González escribiendo sobre la denuncia de Comella contra el autor de *La comedia nueva*. Díez González, dice Andioc, equipara a don Luciano a esos "hombres sin luces, sin estudios y con *sobrada osadía*, como comediantes, apuntadores, carpinteros, *escrivanos, pages, escribientes* y otros semejantes". (Citado por Andioc 1987:213.)

xxviii. Daré solo un par de testimonios de personas de la época acerca del estilo de Moratín, que en aquel momento forzosamente tenía que llamar la atención porque contradece "ciertos cánones de escritura heredados del siglo anterior y fundamentalmente aristocráticos" (Andioc 1987: 529). Los testimonios están recogidos en la obra citada de Andioc, que dice: "Según recuerda el militar Juan de Dios Gil de Lara, muchas fueron las expresiones festivas de *La comedia nueva*, primera obra moratiniana en prosa, que conservaron en la memoria las "personas de gusto" de la corte". Andioc aduce también la alarmada impresión de un calificador del Santo Oficio, fray Rafael de Jesús Muñoz, que en 1819 escribía sobre el *El sí de las niñas*: "Esta comedia es tanto más perjudicial quanto el lenguaje y las gracias de que abunda están tomadas de lo más puro de la lengua castellana, acompañándolo con una naturalidad encantadora en las personas que hablan. Yo mismo he

oído citar algunos dichos de esta comedia y he sido testigo del efecto que produjeron a los concurrentes..." (Citado por Andioc 1987: 529.)

xxix. "Sneer, in fact, is perhaps in reality the critic in this play rather than Dangle: a man for whom the simple fact of having an opinion is sufficient justification for his existence. He springs from no human context, only a literary one, and he produces nothing himself but views." (Crane 1989:xv)

xxx. Zabalbeascoa ha señalado esta filiación: "(...) es un gran pícaro y, como tal, procede indirectamente de ese género novelesco tan español al que la narrativa inglesa del siglo XVIII acudió en numerosos casos como contraposición realista a los idealismos sentimentales." (Zabalbeascoa 1976:94)

xxxi. Bevis considera que el florecimiento y proliferación de formas dramáticas al margen de los géneros tradicionales es, teatralmente, lo más significativo de la Inglaterra del dieciocho. Pone como ejemplo del tipo de obra híbrida e "inclasificable" que se representaba con mucho éxito una titulada *The Maid of the Oaks* (1774), del general John Burgoyne. "[It] can stand for many another original blend; a sentimental love plot loosely binds together songs, scenic effects, magical characters, dancing, and 'vaudevill.'" It calls itself a 'Pastrol Fete' ('Where young and old take fancy for their guide, / And lay all Aristotle's rules aside'), while modern scholars term it comedy or 'musical entertainment', but such a work defies any traditional classification; it is musical-pastoral-spectacle-comedy." (Bevis 1996: 237)

xxxii. De los muchos pasajes de estas obras que hubieran podido escribir un Moratín o un Jovellanos reproduzco solo dos: el primero pertenece a la carta LXXIX de *The Citizen of the World*:

"They tell me here, that people frequent the theatre in order to be instructed as well as amused. I smile to hear the assertion. If I ever go to one of their playhouses, what with trumpets, hallooing behind the stage, and bawling upon it, I am quite dizzy before the performance is over. If I enter the house with any sentiments in my head, I am sure to have none going away, the whole mind being filled with a dead march, a funeral procession, a cat-call, a jig, or a tempest." (Goldsmith 1934:219)

El segundo está al final del capítulo XII de *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* y cierra las reflexiones que Goldsmith se ha hecho en esta obra sobre el estado del teatro en Inglaterra:

"For the future, it is somewhat unlikely, that he, whose labours are valuable, or who knows their value, will turn to the stage for either fame or subsistence, when he must at once flatter an actor, and please an audience." (Goldsmith 1966:330)

xxxiii. "This type of social flexibility, also imaged in Richardson's *Pamela*, probably helped England release class tensions of the kind that were building in France," comenta Bevis. (1996:166)

xxxiv. Como previó el propio Moratín, se ha convertido en "un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno, tal vez, de la estimación de los doctos" (Moratín 1982:55). Alguno de sus párrafos resulta, además, de una sorprendente actualidad en estos tiempos en que se publican anualmente miles de libros mal escritos y sin el menor interés que, después de su efímero paso por las librerías, han de destruirse. Pienso en especial en las palabras de don Pedro en la escena novena del segundo acto:

"¿Por qué ha de serlo [buena]? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender? ¿Pues por dónde usted, que carece de tales requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? ¿Qué? ¿No hay más sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerle en malos versos, darle al teatro, y ya soy autor? ¿Qué, no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de usted o como las demás que se la parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios; pero si han de ser buenas (créame usted) se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito, y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección." (Moratín 1982:127)

xxxv. "(...) pero los personajes de *La comedia nueva*", dice Dowling, "recitan o describen tantas escenas que nosotros -- lectores o público-- acabamos por conocerlo [este drama] bien" (Dowling 1982:36).

xxxvi. El proceso continuó durante tantos años que "by 1888, the prompt book was 'a strange mass of absurd incongruity'. Sheridan, like Puff, had to resign himself to seeing his play hacked by the players, and to find the same consolation in 'printing every word'" (Price 1975: xxvii).

xxxvii. "The general character of Georgian comedy", dice Auburn del género de la comedia, "is not much unlike that of third-

rate comedy of any period" (Auburn 1977:26), y creo que esta extensión en el tiempo puede hacerse, con prudencia, también en el espacio.

xxxviii. Arthur Humphreys, al hablar del interés fundamental del período neoclásico inglés por entender las cosas y expresarlas con claridad, resume así las tendencias anteriores a las que se quería desterrar: "Away with the conceits of metaphysical poetry, the freaks of Caroline sermon-style, the 'fantastic fairy-land' of romance which Cowley rejects from English epic (*To Sir William Davenant*), the 'monstrous, singular fancy' which Rymer deplores, the 'gigantic forms and monstrous births' which Landsowne condemns in his *Essay upon Unnatural Flights in Poetry* (1721)..." (Humphreys 1995:57)

xxxix. Estas y otras consideraciones sobre dos tipos representativos del siglo XVIII español --los majos y los petimetres-- se encuentran en el capítulo II de la obra *Usos amorosos del Dieciocho en España*. (Martín Gaité 1981)

xl. V. Riquetti, marqués de Mirabeau. (Jarrett 1984: 32)

xli. "I hold this project to be totally subversive of the last remains of English liberty... If any officer, by whatever authority, should demand of me an account of the number and circumstances of my family, I would refuse it; and if he persisted in the affront, I would order my servants to give him the discipline of the horse-pond." (Citado por Jarrett 1984:33.)

xl.ii. Loftis, en su obra *The Spanish Plays of Neoclassical England*, resume así las semejanzas en el desarrollo de los teatros inglés y español: "In Spain, as in England, Renaissance drama developed from an earlier liturgical drama, retaining an important residue from its religious origins. The three categories of theatrical performance, the religious, the popular, and the court, are broadly analogous in Spain and England, though with the difference that religious drama in Spain came to maturity later and in the work of men who were also the most able writers for the secular stage, Lope and Calderón. The evolution of the stage itself is much alike in the two countries, and so is, as a corollary, theatrical tradition as expressed in habits of dramatic representation. (....) Unlike the French, both the Spanish and the English dramas reached maturity before neoclassical principles of dramatic construction were almost universally accepted. Lope's *Arte Nuevo* (...) rejects several important critical prescriptions grounded on the the practice of the ancients and asserts the dramatist's duty to please his audience by the best means available. Shakespeare left no such statement, but the example of his plays and the nature of Ben Jonson's criticism of them assure us that, though he presumably knew nothing about Lope, he was in fundamental agreement with him on the subject

of the rules." (Loftis 1973: 17-18)

Y más adelante, habla extensamente de la simultaneidad cronológica y el parecido entre las trayectorias profesionales de Lope y de Shakespeare, así como de las similitudes entre los teatros donde se representaban sus obras y los públicos para quienes escribían. (Loftis 1973: 21-23)

xliii. Sobre las reservas que muestra Dryden respecto a los logros literarios del Siglo de Oro español, dice Loftis: "Spain was to him and his fellow dramatists a reservoir of literary material, of intrigue plots set in exotic places. With its neighbor Portugal it was a country of heroic endeavor ---of the discovery and conquest of the New World, of the reconquest of the Peninsula from the Moors, of the gallant if foolhardy expedition of Don Sebastian into Africa. But it was also a country of fanatical Catholicism, the perpetrator of atrocities practiced in the name of religion. And the drama of Spain seemed to Dryden and his literary contemporaries at once attractive and faulty, entertaining and yet presenting critical problems not unlike those they encountered in the Renaissance drama of England." (Loftis 1973: 256)

xliv. Y que incluyen la nota preliminar al lector en la que Dryden le dice cuál ha sido su propósito al escribir el ensayo: "The drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the honour of our English Writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them." (Dryden 1997:18)

xlv. Véase la nota número 3 de Angus Ross a este ensayo, en la cual menciona a todos los políticos elogiados. (Steele 1988:517-518)

xlvi. Como muestra del sentido de la ironía que Addison emplea en sus críticas a algo (la literatura dramática y las representaciones teatrales de su época) que para él y para sus contemporáneos cultos tenía, no lo olvidemos, mucha importancia, he aquí un párrafo de este ensayo: "For the moving of Pity, our principal Machine is the Handkerchief; and indeed in our common Tragedies, we should not know very often that the Persons are in Distress by any thing they say, if they did not from time to time apply their Handkerchiefs to their Eyes. Far be it from me to think of banishing this Instrument of Sorrow from the Stage; I know a Tragedy could not subsist without it: All that I would contend for, is, to keep it from being misapplied. In a Word, I would have the Actor's Tongue sympathize with his Eyes." (Addison 1988:330)

xlvii. Dejando aparte los libros de crítica propiamente dicha y las ediciones de obras de Shakespeare, que a menudo iban precedidas de ensayos de gran interés, hay que mencionar al menos dos libros que recopilaban fragmentos antológicos de este autor y que fueron popularísimos a lo largo del siglo: Charles Gildon extractó "The Most Beautiful Topics, Descriptions, and

Similes that occur throughout Shakespeare's Plays" en su *Complete Art of Poetry* (1718), y la antología de William Todd titulada *The Beauties of Shakespeare* (1752) se editó innumerables veces. (Véase Levin 1986:216.)

xlvi. "This Tempest", reza la acotación, "(suppos'd to be rais'd by Magick) has many dreadful objects in it, as several Spirits in horrid shapes flying down amongst the Sailors, then rising and crossing in the Air. And when the Ship is sinking, the whole House is darken'd and a shower of Fire falls upon 'em. This is accompanied with Lightning, and several Claps of Thunder, to the end of the Storm." (Jackson 1986:189)

xlix. "Probably in no other period in our history has English been so well written in the middle manner by all ranks of society, even in the diaries and letters of the least literary," dice A.S. Collins de la lengua inglesa del Dieciocho. (1995:165-6) También en España, como es bien sabido, es época de excelentes diarios y epistolarios.

l. El porqué le considera tal tiene, a mi juicio, mucho interés. Dice así Johnson: "If there be, what I believe there is, in every nation, a style which never becomes obsolete, a certain mode of phraseology so consonant and congenial to the analogy and principles of its respective language as to remain settled and unaltered; this style is probably to be sought in the common intercourse of life, among those who speak only to be understood, without ambition of elegance. The polite are always catching modish innovations, and the learned depart from established forms of speech, in hope of finding or making better; those who wish for distinction forsake the vulgar, when the vulgar is right; but there is a conversation above grossness and below refinement, where propriety resides, and where this poet seems to have gathered his comic dialogue. He is therefore more agreeable to the ears of the present age than any other author equally remote, and among his other excellencies deserves to be studied as one of the original masters of our language." (Johnson 1968:269-70)

li. A veces le hace críticas muy perceptivas, de gran finura psicológica, que solo un escritor podría hacer a otro. Por ejemplo: "It is incident to him to be now and then entangled with an unwieldy sentiment, which he cannot well express, and will not reject; he struggles with it awhile, and if it continues stubborn, comprises it in words such as occur, and leaves it to be disentangled and evolved by those who have more leisure to bestow upon it." (Johnson 1968:272)

lii. En Inglaterra, en cambio, la noción de "wit" se encuentra bajo ataque ya desde 1690 aproximadamente. Los que propugnaban una reforma en las costumbres y en el teatro lo tachan de impío y de contrario al "sentido común". (Véase Bevis 1996:114.) Por otra parte, la filosofía lo desvaloriza por considerarlo

intelectualmente inferior al juicio o discernimiento. Véase lo que dice el influyente Locke de estas facultades en su *Essay Concerning Human Understanding*: "(...) Men who have a great deal of Wit, and prompt Memories, have not always the clearest Judgment, or deepest Reason. For Wit lying most in the assemblage of Ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant Pictures and agreeable Visions in the Fancy: Judgment, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully one from another, Ideas, wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by Similitude, and by affinity to take one thing for another. This is a way of proceeding quite contrary to Metaphor and Allusion, wherein, for the most part, lies that entertainment and pleasantry of Wit, which strikes so lively on the Fancy, and is therefore so acceptable to all People; because its Beauty appears at first sight, and there is required no labour of thought, to examine what Truth or Reason there in it." (Locke 1979:156)

liii. La mayor parte de historiadores, críticos literarios, autores de historias de la literatura, etc., tienden a sentirse "hijos espirituales" de la minoría ilustrada del siglo XVIII, no del pueblo llano. Casi ninguno explica la historia de aquel siglo desde el punto de vista de los que, en los últimos dos siglos, se han visto barridos --borrados del mapa, o al menos aborregados-- por la presión uniformizadora de los gobiernos de tecnócratas. Por eso resulta estimulante y necesario leer aportaciones como las de Rodríguez Méndez o Caro Baroja, aun a pesar de las ocasionales exageraciones o inexactitudes en que pueda incurrir el primero de estos autores. Dan la impresión de decir, en lo esencial, la verdad. Las siguientes palabras, sobre los dos mundos contrapuestos que forman la sociedad española del ochocientos, son del libro de Rodríguez Méndez: "...uno, ajustado a unas reglas rigurosísimas e inviolables que regulan todo, desde la palabra hasta el último detalle del atuendo; otro, mundo anárquico, desenfadado, libre, que tiene a gala manifestar su libertad hasta el punto de establecer también, por consenso popular, unas reglas de juego, que van desde la concepción de la hombría al atuendo popular, que tampoco debe transgredirse. Del salón almibarado, a la plazuela libre y cochambrosa bañada por el sol. Del discreteo elegante, al comadreo bullicioso; del baile refinado a la francesa, al baile del candil estruendoso y jaranero. He aquí los dos mundos que van a admirarse mutuamente, que van a abrazarse y que, al cabo, sintetizarán el Madrid aristócrata y popular a la vez, vencido por el sentido de compañerismo humano, que alcanzará hasta el año 1936." (Rodríguez Méndez 1972:62)

Y acerca de la aportación del pueblo llano a la cultura del dieciocho, Rodríguez Méndez escribe el siguiente pasaje, al final del cual de nuevo aparecen emparejados dos escritores --Moratín y Cruz-- tenidos en la mayor parte de historias de la

literatura como representantes de tendencias opuestas: "Fue precisamente aquella literatura heroica calderoniana y aquellos romances populares y aquellos entremeses que empezaron a correr en bocas de ciegos y copleros los que llegaron al pueblo que no podía pisar las plateas donde se celebraban "óperas a la italiana o tragedias neoclásicas". Estas otras formas ínfimas de cultura popular adquirieron bien pronto, mediante una graciosa deformación, un efluvio nuevo, una nueva forma. El sainete popular, la tonadilla y la zarzuela fueron el contraste popular frente a los engendros de la literatura oficial. El resultado sería natural: hasta las minorías aristocráticas preferirían estas formas del gusto plebeyo antes que los otros espectáculos soporíferos. Y autores como Moratín y Cruz se libraron del solemne --pero frío-- panteón del neoclasicismo, gracias a sus *hibris* formadas por el cimiento neoclásico con la creatividad popular." (Rodríguez Méndez 1972: 74)

liv. Del contenido de este folleto dice Dowling: "Su actitud [la de Nipho] es equívoca y al mismo tiempo perfectamente comprensible. Reconoce las extravagancias y el mal gusto que encuentran los críticos en el antiguo teatro español. Echa la culpa también a los actores y al público. Pero procura más que otros la ecuanimidad al oponer la comedia española al nuevo teatro europeo(...)." Dowling cita luego de un artículo de Nipho:

"Las naciones tienen su gusto cada una: los franceses gustan de la ilusión; los españoles de la variedad [...] El gusto es un duende, que todos dicen existe, pero nadie ha determinado en dónde. Cada nación tiene su carácter, todo el primor está en saber dirigirle: hacer reglas de una nación a otra es querer hacer que sea una misma nación toda la tierra." (Dowling 1995:436)

lv. Un ejemplo entre muchos: en su plan de reforma, Nipho les quita los nombres tradicionales a los actores (galán, dama, gracioso, figurón...) También lo hace Santos Díez. "En adelante" dice de este cambio Lucienne Domergue, "la distribución de los papeles se ha de hacer según las aptitudes de los actores, no según el puesto que tienen en la jerarquía de la compañía. Al suprimir los papeles tradicionales con sus nombres, lo que se quiere es borrar el símbolo de la vieja comedia y su mentalidad caballeresca y arcaica." (Domergue 1980: 105)

lvi. Juan Andrés (1784: 290-312) comienza diciendo que el motivo que le ha llevado a cotejar el teatro inglés y el español es que el primero se ha puesto de moda, gracias a que Voltaire --"el moderno legislador del buen gusto"-- ha ensalzado mucho un teatro anteriormente poco conocido en el continente, mientras que el segundo, que se tenía en mucha estima, es ahora despreciado. Esto al padre Andrés le parece injusto, pues cree que los defectos del teatro inglés y del español son similares.

Al establecer un paralelismo entre los dos teatros (a lo largo del cual pone ejemplos de obras de Shakespeare y del teatro áureo español), menciona como rasgos comunes los siguientes:

1º) La infracción de "las leyes de la unidad"; con el agravante, en el caso inglés, de que los teóricos como Dryden las consideran inútiles.

2º) La mezcla de lo serio y lo burlesco; y aun con una diferencia a favor del teatro español, que pone las chanzas en boca de los criados, mientras que los ingleses "de las mismas personas forman los sugetos de la composición trágica y los de la burla cómica".

3º) El estilo hinchado y afectado, más común en los dramas españoles que en los ingleses.

Si estos "vicios" --es la palabra que emplea-- son comunes, hay otros que son privativos del teatro inglés: la obscenidad que "continuamente resuena en [él]" así como los personajes disolutos que a menudo aparecen en las obras y "con sobrado descaro e indecencia representan a lo natural su vergonzoso carácter." A este propósito hace un interesante comentario que relaciona este rasgo con la libertad intelectual y política de los ingleses. "La libertad de una sátira insolente no ha podido encontrar acogida sino en el teatro de aquella nación, que tanto alaba la libertad de escribir y de hablar según su capricho".

Otra comparación que establece el autor se refiere a la trama: las obras españolas pecan por "sobrado enredo y trabazón artificiosa en las acciones"; el teatro inglés "está falto de trama y muestra poco ingenio en la continuación de la fábula."

En cuanto a los personajes, este admirador del teatro clásico francés afirma que ni españoles ni ingleses "conocieron bien el arte de expresar con finura los caracteres"; pero, además, en el teatro inglés --y este es un lugar común de la época-- "se ven muchos de una tal tristeza, horror y abatimiento, que no hacen más que amedrentar (...) y causan enfado y horror a quien los observa". Los comentarios del abate Andrés a algunos personajes shakespirianos muestran bien a las claras las limitaciones de la teoría neoclásica del "buen gusto" y del "decoro": "¿Habría hombre más estólido que el rey Lear?", se pregunta. "¿Puede darse un carácter más indecente, impropio e indigno, no digo de una Reyna, sino de una prostituta, que el de Cleopatra?"

En opinión de Juan Andrés, tanto en el teatro inglés como en el español hay "muchas cosas buenas, que podrían enriquecer el teatro moderno si fuesen retocadas por una mano maestra." De los españoles se pueden tomar muchas ingeniosas peripecias argumentales y de los ingleses discursos patéticos y expresiones enérgicas.

Lo que en común tienen estos dos teatros, en lo bueno y en lo malo, y la supremacía que para Andrés ostenta el teatro clásico francés, se ponen de manifiesto en el siguiente párrafo, que cito a modo de conclusión de las ideas de este autor:

"Y aunque es cierto que España e Inglaterra depravaron en el siglo siguiente [el XVII] la regularidad de la acción, y corrompieron el estilo con atrevidas metáforas, con hipérboles, con pensamientos falsos y con obscura y pueril afectación, también lo es que dieron mayor movimiento y calor, y produxeron un nuevo gusto, que corregido después en Francia, se hace oír al día de hoy con gusto y placer de todas las naciones cultas de Europa." (Andrés 1784: 297)

lvii. El meollo de la teoría dramática de Moratín, por lo que se refiere al género de la comedia --el que él cultivó--, está en las siguientes palabras: "En la comedia todo es diferente: acciones domésticas, caracteres comunes, privados intereses, ridiculeces, errores, defectos incómodos en una determinada sociedad: eso pinta, de estos materiales compone sus fábulas. Expone a los ojos del espectador las costumbres populares que hoy existen, no las que pasaron ya; las nacionales, no las extranjeras; y de esta imitación, dispuesta con inteligencia, resultan necesariamente la instrucción y el placer. Pero es muy grande la dificultad de pintar las costumbres del día con la gracia, la semejanza, la delicadeza, el arte y atinada elección que se necesitan para el acierto; y el juez ante quien debe presentarse un remedo de tal especie, como tiene perfecto conocimiento del original, echa de ver inmediatamente los defectos en que ha podido incurrir el artífice." (Citado por Alborg 1975:653.)

lviii. El autor de los *Tales from Shakespeare* dice, entre otras cosas: " We have been spoiled with --not sentimental comedy-- but a tyrant far more pernicious to our pleasures which has succeeded to it, the exclusive and all devouring drama of common life; where the moral point is everything; where, instead of the fictitious half-believed personages of the stage (the phantoms of old comedy) we recognise ourselves, our brothers, aunts, kinsfolk, allies, patrons, enemies, --the same as in life,-- with an interest in what is going on so hearty and substantial, that we cannot afford our moral judgement, in its deepest and most vital results, to compromise or slumber for a moment. What is there transacting, by no modification is made to affect us in any other manner than the same events or characters would do in our relationships of life. (....) We have not the courage to imagine a state of things for which there is neither reward nor punishment. We cling to the painful necessities of shame and blame. We would indict our very dreams." (Lamb 1946: 206, 209)

lix. Sobre este predominio de las pasiones vulgares en la tragedia y su relación con la abundancia de partes dialogadas en la obra literaria, dice Dennis:

" But where the vulgar cannot be moved in a great degree, there the Enthusiastick are to be rais'd. Therefore in those

parts of Epick Poetry, where the Poet speaks himself, or the eldest of the Muses for him, the Enthusiastick Passions are to prevail, as likewise in the greater Ode. And the Vulgar Passions are to prevail in those parts of an Epick and Dramatick Poem, where the Poet introduces Persons holding Conversations together. And perhaps this might be one Reason, for which Aristotle might prefer Tragedy to Epick Poetry, because the Vulgar Passions prevail more in it, and are more violently moved in it; and therefore Tragedy must necessarily both please and instruct, more generally than Epick Poetry." (Dennis 1997:155)

Quizá haya aquí una posible explicación de por qué la novela --y especialmente las novelas en las que hay mucho diálogo-- se han convertido durante los últimos dos siglos y medio en el género literario de mayor aceptación popular.

lx. "Some Persons are moved by Love, and are not touch'd by Ambition; others are animated by Ambition, and only laugh at Love. Some are pleas'd with a brave Revenge, others with a generous Contempt of Injuries; but the Eternal Power, and the Infinite Knowledge of God, the Wonders of the Creation, and the beautiful Brightness of Virtue, make a powerful Impression on all." (Dennis 1997: 162)

lxi. Una excelente fuente de información es el capuchino Juan Bautista Joaquín de Murcia, un predicador de cierto éxito durante los primeros decenios del siglo XVIII: al final de uno de sus ciclos de sermones, publicado en 1710, incluye un tratado de retórica sacra y barroca. Las detalladas advertencias que hace este clérigo sobre el gobierno de la voz y de la acción ponen de manifiesto que el sermón era entonces una representación de un solo actor, obligado a mantener la atención de un auditorio recurriendo, incluso, al puro teatro (en el sentido de fingimiento). Véase, por ejemplo, lo que dice sobre la postura del cuerpo:

"Aunque la postura del cuerpo ha de ser recta, como ya dije, pero no siempre ha de mirar a una parte, sino que ha de franquear con gravedad el rostro al auditorio, a una y otra parte. Alguna vez, en sermones de misión, tras una fervorosa reprensión, cae muy bien inclinarse un poco sobre el borde del púlpito, como que descansa con ello, y se enjugará el sudor del rostro con el pañizuelo; y esto ha de hacer aunque no tenga necesidad de uno ni otro, sólo para mover los pecadores, que se compungen viendo que el predicador trabaja y fatiga por el bien de las almas." (Citado por Egido 1996: 771.)

lxii. Cuando ya había terminado este apartado, veo que Caro Baroja, en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, aplica la denominación "sacerdotes de la Estética" a quienes en el siglo XVIII condenaban el teatro español, los bailes y las corridas de toros. Con su característico humor socarrón dice este autor: "Grave y solemnemente publican asimismo sus condenas los

sacerdotes de la Estética, en nombre del "buen gusto", expresión que debía estremecerles, dado el carácter bajo, culinario, que tiene y que, sin embargo, no les ofende. Vivimos rodeados de pretensiones de santidad por todas partes. Presumimos, con frecuencia, de laicos y de libres y seguimos manejando los conceptos religiosos, aplicados a otras esferas." (Caro Baroja 1990: 19)

lxiii. Que las connotaciones políticas del poema no escaparon a los contemporáneos lo prueba el que John Dennis lo atacase el mismo año de su publicación, por verlo como la obra de un hombre de simpatías jacobitas que esperaba ilusionadamente una futura restauración monárquica de los Estuardos. Pope, por su parte, rehizo u omitió posteriormente varios versos controvertidos. (Véase Womersley 1997: xxxii-xxxiii.)

lxiv. El pasaje es el siguiente: "If any one reads me his poem... which, all said and done, fails to commend itself to my taste, then let him adduce Batteux or Lessing, or still older and more famous critics of taste, with all the host of rules laid down by them, as a proof of the beauty of his poem; let certain passages particularly displeasing to me accord completely with the rules of beauty, (as set out by these critics and universally recognized): I stop my ears: I do not want to hear any reasons or arguments about the matter. I would prefer to suppose that those rules of the critics were at fault, or at least have no application, than to allow my judgement to be determined by a *priori* proofs. " (Citado por Womersley 1997:xi.)

lxv. La expresión es de William Coward que, dos años antes de publicar Pope su poema, manifestaba en *Licentia Poetica* su impaciencia con una actitud de excesiva reverencia a los clásicos: "I think not Modern English Poetry without Blemish... but my endeavour is to justifie our own Nation from the aspersion and calumny of some Bigots to Ancient Poetry, who are of Opinion, that nothing can be done well, but what must have Their Stamp, and Authority to support it, else they condemn it." (Citado por Womersley 1997: xxxv.)

lxvi. Algunos ejemplos de inconsecuencias señalados por Collins: En un momento dado de *An Essay on Criticism*, las reglas se deducen de la práctica de los Antiguos, en otro momento se nos dice que existían ya antes de que ellos escribieran y lo que hicieron los Antiguos fue infringirlas majestuosamente, y más allá que fueron entregadas por Aristóteles a unos poetas hasta entonces no constreñidos por ellas. Los escritores contemporáneos deben tener cuidado de no incumplir las reglas, pero los críticos contemporáneos no deben juzgar mecánicamente según ellas. Etc. etc. (Véase P.A.W. Collins 1995: 383.)

lxvii. William Coward, censurando a ese grupo de críticos de

tendencia tory, escribió: "For I conceive there ought to be something *more observable* in our Poetry to make it *please*, than what has been already taken notice of by former Writers." [El subrayado es del original.] (Citado por Womersley 1997:xxxvii.)

Me parece adivinar en estas palabras la influencia de la obra principal de Locke, que fue enorme en muchos campos, incluido el de la literatura. Es curioso comparar la cita anterior con unas palabras escritas cien años más tarde por Jovellanos, que era consciente del origen lockeano de la poesía que él llama naturalista (para distinguirla de la idealista, de tendencia cartesiana). Gracias a los esfuerzos de los naturalistas, dice el escritor asturiano, "la poesía y la elocuencia se han hecho también *gráficas*. Los poemas, las novelas, las historias y aun las obras filosóficas del día, están llenas de descripciones de objetos y acciones naturales y morales que *encantan por su verdad y su gracia* (...)" [El subrayado es mío.] (Citado por Sebold 1995:173.)

lxviii. A propósito de la relativa libertad de expresión mencionada por Loftis y de su relación más que probable con la mayor participación de los ciudadanos en la cosa pública, quiero traer aquí unas palabras de Alcalá Galiano, que en uno de sus libros de memorias recuerda agradecido el recibimiento que los ingleses hicieron a los refugiados políticos españoles que llegaron a ese país a comienzos de 1824. Dice, entre otras cosas, Alcalá Galiano: "Pero había y hay en Inglaterra, como en todos los pueblos, *no obstante ser allí más común que en otros tener noticia de las cosas políticas, y tomar en ellas alguna parte lo general de las gentes*, muchas personas que no eran propiamente ni *tories* ni *whigs*, ni radicales, y éstas nos hicieron desde luego el mejor acogimiento posible." [El subrayado es mío.] (Alcalá Galiano 1951:161)

lxix. ¿Es el sentimentalismo teatral una expresión de la mentalidad *whig*? (Por sentimentalismo, en su sentido dieciochesco, Loftis entiende la interpretación del carácter de los personajes, de sus motivaciones y de sus acciones en el marco de una filosofía moral que subraya la benevolencia innata del ser humano.) Este autor concede que hay afinidades entre el concepto de la naturaleza humana que subyace al sentimentalismo y el liberalismo teológico que asociamos con la tendencia *whig*. El sentimentalismo, que resta importancia al tema del pecado original y de la maldad humana, es incompatible con la ortodoxia de la "High Church" anglicana y, por lo tanto, con la tendencia tory. Pero una cosa, dice Loftis, es el pensamiento ético y otra el pensamiento político. Y si atendemos a las obras de dramaturgos particulares, la relación entre la tendencia sentimental en el teatro y el pensamiento *whig* no es nada clara. Congreve, Vanbrugh y Farquhar eran dramaturgos *whig* que preservaron hasta el umbral del siglo XVIII las actitudes sociales propias de la Restauración. Al mismo tiempo, opusieron tenaz resistencia a los avances de lo sentimental. Como todos los dramaturgos importantes de los

reinados de Ana y Jorge I eran *whig*, no es posible contrastar las posturas ante lo sentimental de *whigs* y *tories*. Los dramaturgos *whig* que escribieron durante estos reinados -- Vanbrugh, Farquar, Rowe, Steele, Mrs. Centlivre, Thomas Baker, William Burnaby, Charles Johnson, Addison y Cibber-- incluían episodios sentimentales en sus obras de forma tan esporádica, que no podemos considerarlos como corolarios de su afiliación política. Como la mayoría de quienes escribían hacia el final del reinado de Jorge I y comienzos del de Jorge II eran *whigs*, es fácil demostrar que las manifestaciones literarias de sentimentalismo (en Thomson, Dodsley, Fielding, etc.) provienen de *whigs*. Pero esto equivale simplemente a afirmar que el cultivo del sentimentalismo se generalizó en la literatura inglesa en un momento en que los *whigs* gozaban de hegemonía en la política inglesa. (Loftis 1963:156-158)

lxx. Johnson, en su prefacio a las obras de Shakespeare, había alabado a este autor porque el amor es en sus obras una más de las pasiones, y no, como sucede en otras dramaturgias (y la referencia al teatro español del Siglo de Oro parece evidente) la pasión única que da lugar a toda la trama. Para Johnson es un mérito de Shakespeare no dar a este tema un espacio mucho mayor que el que de hecho ocupa en las vidas de las personas.

"Upon every other stage the universal agent is love, by whose power all good and evil is distributed, and every action quickened or retarded. To bring a lover, a lady and a rival into the fable; to entangle them in contradictory obligations, perplex them with oppositions of interest, and harass them with violence of desires inconsistent with each other; to make them meet in rapture and part in agony; to fill their mouths with hyperbolical joy and outrageous sorrow; to distress them as nothing human ever was distressed; to deliver them as nothing human ever was delivered, is the business of a modern dramatist. For this probability is violated, life is misrepresented, and language is depraved. But love is only one of many passions, and as it has no great influence upon the sum of life, it has little operation in the dramas of a poet, who caught his ideas from the living world, and exhibited only what he saw before him. He knew, that any other passion, as it was regular or exorbitant, was a cause of happiness or calamity." (Johnson 1968:264)

lxxi. Se trata, cuando menos, de un desfase cronológico. Como dice Gil Novales: "El despliegue de ideas y posiciones que son típicas de la Ilustración francesa, inglesa o incluso alemana, no se alcanza en España hasta la Revolución liberal, 1808-1814, y sobre todo 1820-23". (Citado por Aguilar Piñal 1996: 35.)

lxxii. Algunos estudiosos --entre ellos, Menéndez Pelayo-- no han considerado esta obra como una verdadera tragedia clásica sino como una comedia heroica similar a las del siglo XVII. Andioc dice sobre la elección estética de Huerta: " (...) el que Huerta dé una forma --una *forma*, nada más-- neoclásica a su

tragedia, más tiene de reto, de desafío, que de convicción profunda. Su nacionalismo, herido por las constantes referencias al magisterio francés en asuntos de poesía dramática, le mueve a competir con los clásicos de allende el Pirineo." (Andioc 1987: 299)

lxxiii. Sin embargo, un estudioso como Aguilar Piñal, considerando distintivo de la Ilustración española el que rechace los extremos y dándole un significado casi ecuménico, considera que en ella caben "creyentes convencidos y materialistas escépticos o furibundos anticlericales, conservadores o liberales, nobles y burgueses, castizos y afrancesados." [El subrayado es mío.] (Aguilar Piñal 1996:35)

lxxiv. En un ensayo sobre Moratín escribe Julián Marías lo siguiente: "La tensión existente entre la *ilustración* y el *popularismo* venía a coincidir con la admiración hacia lo europeo --lo francés en la medida en que Francia imponía su estilo en todo el mundo-- y el gusto por lo español castizo, encontrados sentimientos que luchaban, no ya entre diferentes grupos españoles, sino dentro del alma de muchos individuos. La "ilustración" se presentaba como superior y, en cierto sentido, ejemplar, pero sin duda bastante descolorida y desvaída; frente a ella, el atractivo de lo popular era notorio y mucho más intenso. A todos los "ilustrados", a la vez que suspiran por las formas de Europa, se les van los ojos tras las más bronceadas, toscas y sabrosas del pueblo de su tierra." (Marías 1971:104)

lxxv. ¿Cómo no recordar a este respecto la famosa carta de Samuel Johnson a Lord Chesterfield (1755), en que el hijo de librero pone en su sitio al aristócrata de forma digna pero contundente, o la definición que en su Diccionario dio a la palabra *patron*? "One who countenances, supports or protects. Commonly a wretch who supports with insolence, and is paid with flattery." (Johnson 1968: 248)

lxxvi. "(...) masque-like spectacle, the inclusion of music and dance, and the penchant for formal patterns of language and behaviour (e.g. heroic couplets, symmetrical plots, stylized gestures based on an artificial code of conduct.)" (Bevis 1988:103-4)

lxxvii. El libro de memorias de Antonio Alcalá Galiano titulado *Recuerdos de un anciano* contiene un interesante párrafo sobre el decaído estado en que se encontraba la ópera en el Madrid de los años anteriores a la Guerra de la Independencia. Dice así: "Si en cuanto al arte dramático había en Madrid buenos actores, que solían representar malas o medianas piezas, y no aparecían producciones originales sino en cortísimo número, y, salvo en uno u otro caso, de escasísimo valor, en la parte del drama lírico, o dígame cantado, era grande la decadencia. Madrid, que en los reinados de Felipe V y Fernando VI había tenido una ópera italiana de las mejores de Europa, donde había brillado

Farinelli; Madrid, que, aun reinando Carlos III y Carlos IV, si bien ya cerrado el regio teatro del palacio del Buen Retiro, había visto y oído en los Caños del Peral a la Todi y a la Banti, se contentaba con oír en el teatro óperas cómicas francesas medianamente traducidas, en las cuales alterna la representación con el canto. El teatro del Príncipe era el lugar destinado a tales funciones, alternando en él una compañía de cantantes con la de Máiquez." (Alcalá Galiano 19:5170)

BIBLIOGRAFIA

ADDISON, Joseph, 1988. [Selección de *The Spectator*] en Richard Steele and Joseph Addison, *Selections from THE TATLER and THE SPECTATOR*, edición, introducción y notas de Angus Ross, Penguin Classics, Penguin Books, Londres.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, 1991. *Introducción al siglo XVIII*, ed. Júcar, Madrid. (Vol. 25 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Ricardo de la Fuente.)

AGUILAR PIÑAL, Francisco, 1996. "Introducción" en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Trotta y CSIC, Madrid, págs. 13-39.

ALBORG, Juan Luis, 1974. *Historia de la Literatura Española. Epoca barroca*, (Vol. II), ed. Gredos, Madrid.

ALBORG, Juan Luis, 1975. *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, (Vol. III), ed. Gredos, Madrid.

ALCALA GALIANO, Antonio, 1951. *Recuerdos de un anciano*, selección y prólogo de Julián Marías, col. Austral, ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires.

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, 1995. "El teatro clásico español en el siglo XVIII", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española, Siglo XVIII, I*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 312-328. (Vol. 6 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, François LOPEZ e Inmaculada URZAINQUI, 1995. *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, col. Monografías, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

ANDIOC, René, 1982. "Introducción biográfica y crítica" en L.F. de Moratín *La comedia nueva. El sí de las niñas*, col. Clásicos Castalia, ed. Castalia, Madrid, págs. 7-23.

ANDIOC, René, 1987. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, col. Literatura y Sociedad, ed. Castalia, Madrid.

ANDIOC, René, 1995a. "Organización y características de la actividad teatral", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de*

la Literatura Española Siglo XVIII, I, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 295-312. (Vol. 6 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

ANDIOC, René, 1995b. "El teatro de Leandro Fernández de Moratín", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española Siglo XVIII, II*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 550-584. (Vol. 7 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

ANDRES, Juan, 1784. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, tomo II, Antonio de Sancha, Madrid.

AUBURN, Mark S., 1977. *Sheridan's Comedies*, University of Nebraska Press.

BEVIS, Richard W., 1996. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, Longman Literature in English Series, Longman Group Limited, Nueva York.

BOAS, Frederick S., 1953. *An Introduction to Eighteenth-Century Drama 1700-1780*, Oxford University Press, Oxford.

BOSWELL, James, 1992. *The Life of Samuel Johnson*, introducción de Claude Rawson, Everyman's Library 101, Londres.

BURNEY, Frances, 1994. *Evelina*, edición, introducción y notas de Margaret Anne Doody, Penguin Classics, Penguin Books, Londres.

CAÑIZARES, José de, 1943. *La viva imagen de Cristo*, transcripción y estudio histórico-crítico de Manuel Romero de Castilla, prólogo del marqués de Lozoya, Madrid.

CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, col. Fundamentos, ediciones Istmo, Madrid.

CERVANTES, Miguel de, 1967. *Don Quijote de la Mancha*, edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín, vol. IV, col. Clásicos Castellanos, ed. Espasa-Calpe, Madrid.

CHECA BELTRAN, José, 1996. "Teoría literaria", en Francisco Aguilar Piñal (ed.) *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 427-511.

CHECA BELTRAN, José, 1998. *Razones del buen gusto. (Poética española del Neoclasicismo)*, Anejos de Revista de Literatura 44, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

COLLINS, A.S., 1995. "Language 1660-1784", en Boris Ford (ed.), *From Dryden to Johnson*, Penguin Literary Criticism, Penguin

Books, Londres, págs. 165-181. (Vol. 4 de *The New Pelican Guide to English Literature*).

COLLINS, P.A.W., 1995. "Shakespeare Criticism", en Boris Ford (ed.), *From Dryden to Johnson*, Penguin Literary Criticism, Penguin Books, Londres, págs. 376-390. (Vol. 4 de *The New Pelican Guide to English Literature*).

COTARELO, Emilio, 1998. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1904; reimpresión de la Universidad de Granada, 1998.

CRANE, David, 1989. Introducción a R.B. Sheridan, *The Critic*, The New Mermaids, Londres - Nueva York, págs. ix-xxv.

CRANE, Ronald Salmon, 1952. "English Neoclassical Criticism: An Outline Sketch", en R.S. Crane (ed.), *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago, págs. 372-388.

CUDDON, J.A., 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Reference, Penguin Books, Londres.

DENNIS, John, 1997. "The Grounds of Criticism in Poetry", en David Womersley (ed.), *Augustan Critical Writing*, Penguin Classics, Londres, págs. 135-176.

DÍEZ BORQUE, José María, 1988. "Pórtico sencillo al teatro", en Díez Borque (dir.) *Historia del teatro en España*, vol. II, *Siglo XVIII. Siglo XIX*, ed. Taurus, Madrid, págs. 17-54.

DOBREE, Bonamy, 1990. *The Early Eighteenth Century. 1700-1740*, Clarendon Press, Oxford. (Vol. IX de *The Oxford History of English Literature* dirigida por Buxton, Davis, Dobrée y Wilson.)

DOMERGUE, Lucienne, 1980. "Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín", en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Piovani Editore, Abano Terme, págs. 93-106.

DOMERGUE, Lucienne, 1994. "Prólogo" a F.M. Nipo, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro...*, edición crítica a cargo de Christiane España, Textos recuperados, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Alcañiz, págs. 9-10.

DOWLING, John, 1982. "Estudio sobre *La comedia nueva*" en L.F. de Moratín *La comedia nueva. El sí de las niñas*, col. Clásicos Castalia, ed. Castalia, Madrid, págs. 33-56.

DOWLING, John, 1995. "El teatro del siglo XVIII" en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII, I*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 415-477. (Vol. 6 de

la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

DRYDEN, John, 1997. "Of Dramatick Poesie, An Essay" en David Womersley (ed.), *Augustan Critical Writing*, Penguin Classics, Londres, págs. 15-78.

EGIDO, Teófanos, 1996. "Religión" en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, editorial Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 739-814.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA 1977. Artículo "Richard Brinsley Sheridan", vol. 16, págs. 668-669.

ESPAÑA, Christiane, 1994. "Estudio preliminar" a F.M. Nipho, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro...*, edición crítica a cargo de C. España, prólogo de Lucienne Domergue, Textos Recuperados, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Alcañiz, págs. 11-87.

FRYE, Northrop, 1990. *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Londres.

GARCIA DE LA HUERTA, Vicente, 1993. *Raquel*, edición de Juan A. Ríos, col. Letras Hispánicas, ed. Cátedra, Madrid.

GLENDINNING, Nigel, 1977. *El Siglo XVIII*, col. Letras e Ideas, ed. Ariel, Barcelona. (Vol. 4 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por R.O. Jones.)

GOLDSMITH, Oliver, 1934. *The Citizen of the World. The Bee*, edición de Austin Dobson, introducción de Richard Church, Everyman's Library, Londres-Nueva York.

GOLDSMITH, Oliver, 1963. "On Sentimental Comedy", en Norman Jeffares, A. (ed.), *A Goldsmith Selection*, Macmillan's English Classics, Macmillan and Co., Londres.

GOLDSMITH, Oliver, 1966. *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, capítulo XII, en A. Friedman (ed.) *The Collected Works*, 5 vols. Oxford University Press, vol I, págs. 322-330.

GOLDSMITH, Oliver, 1990. *Poems and Plays*, edited and introduced by Tom Davis, Everyman's Library, Londres.

GUTIERREZ DE LOS RIOS, Francisco, conde de Fernán-Núñez, 1764. *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, Joaquín Ibarra, Madrid.

HUMPHREYS, Arthur, 1995a. "The Social Setting", en Boris Ford (ed.), *From Dryden to Johnson*, Penguin Literary Criticism,

Penguin Books, Londres, págs. 15-50. (Vol. 4 de *The New Pelican Guide to English Literature*.)

HUMPHREYS, Arthur, 1995b. "The Literary Scene," en Boris Ford (ed.), *From Dryden to Johnson*, Penguin Literary Criticism, Penguin Books, Londres, págs. 59-98. (Vol. 4 de *The New Pelican Guide to English Literature*.)

JACKSON, Russell, 1986. "Shakespeare on the stage from 1660 to 1990", en Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, págs. 187-212.

JARRETT, Derek, 1986. *England in the Age of Hogarth*, Yale University Press, New Haven y Londres.

JOHNSON, Samuel, 1968. *Selected writings*, edición, introducción y notas de Patrick Cruttwell, The Penguin English Library, Penguin Books, Harmondsworth, Inglaterra.

JOHNSON, Samuel, 1985. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, edited with an introduction by D.J. Enright, Penguin Classics, Penguin Books, Londres.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, 1993. *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, ed. de John H.R. Polt, col. Clásicos Taurus nº 10, Taurus ediciones, Madrid.

LAFARGA, Francisco, 1995. "Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII (II)*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 799-823. (Vol. 7 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

LAMB, Charles, 1946. *Essays of Elia and Last Essays*, Oxford University Press, Londres.

LEVIN, Harry, 1986. "Critical approaches to Shakespeare from 1660 to 1904", en Stanley Wells (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, págs. 213-229.

LINDSAY, David, 1995. Introducción a *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, Everyman's Library, Londres.

LOCKE, John, 1979. *An Essay concerning Human Understanding*, introducción de Peter. H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford.

LOFTIS, John, 1973. *The Spanish Plays of Neoclassical England*, Yale University Press, New Haven y Londres.

LOFTIS, John, 1976. "The social and literary context" en *The Revels History of Drama in English*, vol. V. 1660-1750, Methuen and Co. Ltd., Londres, págs. 3-80.

LUZAN, Ignacio de, 1974. *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*, con *Las memorias de la vida de don Ignacio de Luzán* escritas por su hijo, introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, ediciones Cátedra, Madrid.

MARIAS, Julián, 1971. "España y Europa en Moratín", en *Los Españoles, I*, ed. de la Revista de Occidente, Madrid, págs. 79-119.

MARTIN GAITE, Carmen, 1981. *Usos amorosos del dieciocho en España*, ed. Lumen, Barcelona.

MORATIN, Leandro Fernández de, 1973. *Epistolario*, edición de René Andioc, ed. Castalia, Madrid.

MORATIN, Leandro Fernández de, 1982. *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ediciones, introducciones y notas de John Dowling y René Andioc, col. Clásicos Castalia, ed. Castalia, Madrid.

MORATIN, Leandro Fernández de, 1984. *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, ed. Bruguera, Barcelona.

MORATIN, Nicolás Fernández de, 1989. *La Petimetra*, edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Badajoz.

NASARRE, Blas, 1992. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, edición e introducción de Jesús Cañas, Universidad de Extremadura, Cáceres.

NICOLL, Allardyce, 1936. *The English theatre: A short history*, Thomas Nelson & Sons Ltd., Londres.

NICOLL, Allardyce, 1962. *British Drama*, George Harrap & Co., Londres.

NIPHO, Francisco Mariano, 1994. *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa, formada mediante orden del mayor respeto por Don Francisco Mariano Nipho*. Manuscrito inédito, edición crítica del manuscrito a cargo de Christiane España, prólogo de Lucienne Domergue, Textos Recuperados, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Alcañiz.

PALACIOS FERNANDEZ, Emilio, 1988. "El teatro en el siglo XVIII", en José M^a Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, vol. II, ed. Taurus, Madrid, págs. 57-376.

PALACIOS FERNANDEZ, Emilio, 1996. "Teatro", en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, editorial Trotta y C.S.I.C., Madrid, págs. 135-233.

PLUMB, J.H., 1990. *England in the Eighteenth Century*, Penguin Books, Londres. (Vol. 7 de *The Pelican History of England*, dirigida por J.E. Morpurgo.)

POPE, Alexander, 1985. *Selected Poetry*. Selección de Douglas Grant, introducción de Angus Ross, The Penguin Poetry Library, Penguin Books, Londres.

POPE, Alexander, 1997. "Preface to the Works of Shakespear" (1725), en David Womersley (ed.), *Augustan Critical Writing*, Penguin Classics, Penguin Books, Londres.

PRICE, Cecil, 1975. "Introducción" en R.B. Sheridan, *Plays*, Oxford University Press.

RIOS, Juan A., 1993. "Introducción" a V. García de la Huerta, *Raquel*, edición de Juan A. Ríos, col. Letras Hispánicas, ed. Cátedra, Madrid, págs. 11-55.

RODRIGUEZ MENDEZ, José María, 1972. *Ensayo sobre el machismo español. Del "Escarramán" al "Pichi"*, Ediciones Península, Barcelona.

SEBOLD, Russell P., 1995. "Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos", en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII, I*, ed. Espasa-Calpe, Madrid, págs. 139-207. (Vol. 6 de la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Víctor García de la Concha.)

SHERIDAN, Richard Brinsley, 1966. *The Letters of Richard Brinsley Sheridan*, edited by Cecil Price, 3 vols., Oxford University Press, vols. 1 & 3.

SHERIDAN, Richard Brinsley, 1976. *The Critic. El Crítico*, introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción de J.A. Zabalbeascoa, col. Erasmo, textos bilingües, ed. Bosch, Barcelona.

SHERIDAN, Richard Brinsley, 1989. *The Critic*, edited by David Crane, The New Mermaids, Londres - Nueva York.

STEELE, Richard, 1988. [Selección de *The Spectator*] en Richard Steele and Joseph Addison, *Selections from THE TATLER and THE SPECTATOR*, introducción y notas de Angus Ross, Penguin Classics, Penguin Books, Londres.

VARELA, Javier, 1988. *Jovellanos*, col. Alianza Universidad, Alianza editorial, Madrid.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, 1803. *La moza de cántaro*, comedia refundida por don Cándido María Trigueros, imprenta de Joseph de Orga, Valencia.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, 1943. *El niño inocente; y La viva imagen de Cristo*, de J. de Cañizares, transcripción y estudio histórico-crítico de Manuel Romero de Castilla, prólogo del marqués de Lozoya, Madrid.

VEGA CARPIO, Lope Félix de, 1975. *Peribáñez y el comendador de Ocaña. La moza de cántaro. El marido más firme*, edición preparada por José M^a Díez Borque, col. Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, Editora Nacional, Madrid.

VOLTAIRE, 1986. *Lettres philosophiques*, prefacio de Frédéric Deloffre, collection Folio, éditions Gallimard, París.

WEBER, Max, 1975. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, traducción de Luis Legaz Lacambra, col. Serie Universitaria, ediciones Península, Barcelona.

Webster's Third New International Dictionary 1976. Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, vol.III.

WHIBLEY, Charles, 1932. "The Restoration Drama" en Ward and Waller (edit.), *The Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, vol. VIII, págs. 146-177.

WOMERSLEY, David, 1997. "Introduction" en D. Womersley (ed.), *Augustan Critical Writing*, Penguin Classics, Penguin Books, Londres, págs. xi-xliv.

WOODWARD, E. L., 1974. *Historia de Inglaterra*, traducción de Eugenio Gallego, Alianza editorial, Madrid.

WORTH, Katharine, 1992. *Sheridan and Goldsmith*, The Macmillan Press, Londres.

ZABALBEASCOA, J.A., 1976. Introducción a *The Critic. El Crítico*, col. Erasmo, textos bilingües, ed. Bosch, Barcelona.